



**ВОПРОСЫ  
ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

# **ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ**

**Выпуск 9**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Сборник статей и материалов  
Восьмого международного инструментоведческого конгресса**

**«Благодатовские чтения»**

(2–5 декабря 2013 г.)

Санкт-Петербург  
2014

УДК 781(063)  
ББК 85.315.3я43

Редакционная коллегия:

И. В. Мацевский (ответственный редактор)  
О. В. Колганова (редактор-составитель)  
В. А. Свободов (научный консультант)  
Ю. Е. Бойко  
Д. А. Булатова  
А. Б. Никаноров  
М. А. Сень  
А. А. Тимошенко  
И. А. Чудинова

Рецензенты:

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

**Вопросы инструментоведения.** Вып. 9: Сборник статей и материалов Восьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 2–5 декабря 2013 г.) / Российский институт истории искусств; [ред.-сост. О. В. Колганова и др., отв. ред. И. В. Мацевский]. – СПб., 2014. 312 с.

Английский текст: Г. И. Гармиза, В. А. Белов  
Библиографическая редакция: А. Б. Никаноров  
Дизайн обложки: М. А. Сень

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-187-4

© Российский институт истории искусств, 2014  
© Коллектив авторов, 2014

## Содержание

<b>Александр Ромодин</b> К читателям.....	11
--	----

### Тема прощания в мировой музыкальной культуре

<b>Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)</b> Роман Зелинский.....	15
<b>Татьяна Терехова (Екатеринбург)</b> От Страдивари к «Ивану Великому»: Портреты скрипок уральского мастера .....	28
<b>Лариса Благовещенская (Новосибирск)</b> Тема прощания в композиции перезвонов .....	32
<b>Елена Воробьева (Санкт-Петербург)</b> «Долгая рождественская трапеза» П. Хиндемита: Прощание с жанром оперы? .....	34
<b>Ольга Никифорова (Петрозаводск, Республика Карелия)</b> Символика прощания в цикле Д. Смирнова «Среди звезд» .....	38

### Музыкальная археология

<b>Лидия Кавина (Оксфорд, Великобритания)</b> Развитие терменвокса за последние тридцать лет .....	43
<b>Ангелина Алпатова (Москва)</b> Сказ о мертвой и живой музыке: Экспериментальная музыкальная археология сегодня .....	48
<b>Ольга Олейник (Львов, Украина)</b> К вопросу реконструкции и типологии мембранофонов Трипольской цивилизации эпохи энеолита .....	53
<b>Ирина Вдовиченко (Симферополь, Украина), Вячеслав Баранов (Киев, Украина)</b> Музыка в средневековом Крыму. Исторические источники и археологические находки .....	57

## Проблемы этноорганологии

<b>Александр Ромодин (Санкт-Петербург)</b> Магия народных музыкантов: Практика, образы, способы воздействия .....	68
<b>Виктор Шостакович (Ужгород, Украина)</b> Народные музыкальные инструменты румын Закарпатья: Морфология культуры .....	72
<b>Ирина Зинкив (Львов, Украина)</b> Хордофоны-гибриды эпохи барокко и проблема бандурных приструнков .....	84
<b>Надежда Гануделёва (Борисполь, Украина)</b> Отражение функции музыкального инструмента в народной терминологии (на примере карпатской трембиты) .....	88
<b>Владимир Берберов (Минск, Беларусь)</b> Мацянка – малоизученный вид белорусской дуды .....	92
<b>Тимофей Полунин (Минск, Беларусь)</b> К проблеме изготовления белорусской традиционной долблёной скрипки .....	94
<b>Маргарита Тимофеева (Великий Новгород)</b> Об инструментализме и скоморошских мотивах в песнях из сборников М. А. Балакирева .....	99
<b>Ульрих Моргенштерн (Вена, Австрия)</b> «Официальная народность» в историческом инструментоведении советского периода .....	104
<b>Мария Парфенова (Санкт-Петербург)</b> Ударные идиофоны пастухов Вологодской области: Функционирование, классификация, органологическое описание .....	112
<b>Айшат Гаджиева (Санкт-Петербург)</b> К проблеме атрибуции хроматических труб из собрания Российского этнографического музея .....	122
<b>Валерий Яковлев (Казань, Республика Татарстан)</b> Роль музейного этноинструментоведения	

в изучении культуры народов России (на материале Национального музея Республики Татарстан) .....	131
<b>Динара Булатова (Санкт-Петербург)</b> Особенности исполнительства на смычковых инструментах типа кобуза .....	135
<b>Яна Тромбинская (Санкт-Петербург)</b> Современный курай: морфология и музыка .....	144
<b>Валентина Моисеева (Петрозаводск, Республика Карелия)</b> Антология финских и карельских песенных мелодий в «Руководстве по игре на кантеле» Элиаса Лённрота .....	146
<b>Гулджахон Юсуфи (Вильянди, Эстония)</b> Строй эстонского каннеля в интерпретации Йоханнеса Розенстрауха .....	150
<b>Мурат Эшанкулов (Душанбе, Таджикистан)</b> Творческое наследие Шохназара Сахибова .....	155
<b>Сагыналы Субаналиев (Бишкек, Кыргызстан)</b> Многоплановая комбинаторика как универсальный композиционный принцип инструментальной музыки контактной коммуникации (прелиминарные заметки) .....	158
<b>Татьяна Карташова (Саратов)</b> Инструментальная традиция в системе музыкальной культуры Северной Индии .....	162
<b>Владимир Лисовой (Москва)</b> Музыкальный инструментарий народов майя в музеях Гватемалы .....	167

### **Кампанология**

<b>Анна Гусева, Мария Иванова (Москва)</b> Взаимосвязь церковного звона и богослужения в контексте монастырских уставов XVI–XVII вв. ....	171
К постановке проблемы	
<b>Александр Никаноров (Санкт-Петербург)</b> Историография российской кампанологии: (1990-е – начало 2000-х гг.) .....	176



- София Яблонская (Санкт-Петербург)**  
Традиционная система колокольных звонов  
XIX и XX вв. по описаниям  
Константина Никольского и Серафима Слободского .....182
- Кирилл Гуреев (Петрозаводск, Республика Карелия)**  
О внецерковном колокольном звоне  
(на примере искусства звонарей государственного  
историко-архитектурного и этнографического  
музея-заповедника «Кижы») .....187

### **История академической инструментальной культуры и современность**

- Richard Overill (Лондон, Великобритания),  
Ekaterina Likhina (Страсбург, Франция)**  
On the Musical Roles of the Chromatic Organ  
in Renaissance Italy .....192
- Владимир Радченков (Санкт-Петербург)**  
В похвалу фламандскому клавесину .....197
- Наталья Калентьева (Санкт-Петербург)**  
Традиция исторически ориентированных концертов  
в соборе Святой Екатерины: репертуар,  
инструментарий, манера исполнения .....202
- Валерия Дарда (Санкт-Петербург)**  
Становление музыкальной парадигмы  
в творчестве композиторов Мангеймской школы .....208
- Павел Кравчун (Москва)**  
Новый орган Большого театра в Москве  
и его «предшественники» .....212
- Алиса Тимошенко (Санкт-Петербург)**  
Микрохроматические опыты и инструментарий Г. Парча .....217
- Ирина Вискова (Москва)**  
Духовные песни Хенрика Миколая Гурецкого.  
Традиции полифонического письма в партитуре  
«Симфонии печальных песен» .....222

<b>Ольга Щербатова (Нижний Новгород)</b>	
Сонорно-композиционные метаморфозы в фортепианных сочинениях С. Слонимского и С. Губайдулиной .....	227
<b>Анастасия Тимофеева (Берлин, Германия)</b>	
Типология поэтических текстов в романсах С. В. Рахманинова (на подступах к анализу фактурного мышления композитора) .....	232
<b>Цюй Ва (Чжанчжоу, Китай; Нижний Новгород)</b>	
Трактовка фортепиано в сочинениях современного китайского композитора Чу Ванхуа .....	237
<b>Анна Поликарпова (Томск)</b>	
Некоторые методические вопросы работы певца над ролями второго плана в опере .....	242
<b>Дмитрий Варламов (Саратов)</b>	
Народные инструменты в структуре современного образования: Проблемы академизации .....	246
<b>Владимир Бычков (Челябинск)</b>	
Западноевропейская инструментоведческая наука о гармонике и ее разновидностях .....	252
<b>Ксения Евсеева (Санкт-Петербург)</b>	
Об основных направлениях развития инструментальных ансамблей андреевской традиции на рубеже XX–XXI веков .....	255
<b>Jonathan Johnston (Ахоски, США)</b>	
The Balalaika as a Symbol of Russian Identity: America's Appetite for Soviet Folklore .....	258
<b>Иван Амолин (Санкт-Петербург)</b>	
Опыт реконструкции исполнительства на домре начала XX века .....	264

### **Инструментарий звуковой среды**

<b>Виолетта Юнусова, Александр Харуто (Москва)</b>	
Традиционный музыкант в зеркале компьютерного анализа ...	267

<b>Валерия Недлина (Алматы, Казахстан)</b> Электродомбра и другие эксперименты в казахском инструментостроении: В поисках утраченных смыслов .....	276
<b>Christoph Anzenbacher,</b> <b>Christoph Reuter (Вена, Австрия),</b> <b>Michael Oehler (Кёльн, Германия)</b> Audio Logo Perception in Everyday Situations .....	281
<b>Александро Контрерас Кооб (Санкт-Петербург, Мехико)</b> Поиск нового звука и электронные музыкальные инструменты начала XX века .....	287
<b>Ирина Алдошина, Игорь Мацевский,</b> <b>Павел Игнатов (Санкт-Петербург)</b> Анализ акустических параметров музыкальных инструментов .....	293
Сведения об авторах .....	296
Summary .....	302

## К ЧИТАТЕЛЯМ

Сектор инструментоведения Российского института истории искусств проводит очередные – восьмые – Благодатовские чтения. Эта конференция широко известна и давно уже приобрела солидный размах. Масштаб чтений и позволил организаторам переименовать их в свое время в Конгресс. Сборники конференции обрели популярность. Каждый из таких сборников представляет собой объемный труд, подготовленный силами авторов из разных городов и стран. Сектор инструментоведения стремится к постоянной активной работе по объединению специалистов, представляющих различные научные национальные школы, но тяготеющих к исследовательским и творческим инициативам ученых, – сотрудников сектора инструментоведения РИИИ. Необходимо отметить, что коллегами признается право сектора и считаться, и быть безоговорочным центром инструментоведческой науки как в России, так и в бывших союзных республиках. Весомый авторитет сектор заслужил и на международном уровне, в так называемом дальнем зарубежье. Подобному положению сектора немало способствовала разносторонняя деятельность его лидера – видного ученого-инструментоведа, этномузыколога, композитора И. В. Мациевского. Одна из статей сборника непосредственно касается инструментоведческой школы РИИИ. **С. Субаналиев (Бишкек)** анализирует методологические достижения исследователей сектора инструментоведения (системно-этнофонический метод; многоплановая комбинаторика как универсальный принцип изучения музыкальной формы).

Содержание сборника охватывает множество национальных культур, пребывающих на разных континентах. Пестрая, разнообразная тематика статей затрагивает самые различные исследовательские аспекты и проблемы. Подобная широта отражает концептуальную направленность сектора, нацеленного на сравнительное изучение культур, инструментов, форм музыки и музицирования. Структура сборника основана на сочетании крупных и относительно небольших по объему разделов. Третья, самая масштабная часть книги посвящена проблемам этноорганологии. В ней находим материалы по русским, белорусским, украинским, тюркским, румынским, финским, карельским, эстонским, удмуртским, таджикским, индийским, индейским инструментам. Отдельные статьи носят теоретический характер, например исследование **Д. Булатовой (С.-Петербург)**, посвященное смычковым инструментам типа кобуза, имеющим для всего тюркского мира огромное значение. Поволжье, Центральная Азия, Алтай, Тува – повсюду бытуют эти инструменты, что позволяет автору изучать традиции игры на них в сравнительно-историческом плане, привлекая данные и по

монголам, и по финно-уграм. В статьях этнологического раздела сборника исследуются самые разные типы инструментов: от белорусской волынки и скрипки – до индийского ситара и флейт майя (в музеях Гватемалы). Музейная тематика представлена также статьями о казанских (**В. Яковлев**) и петербургских (**А. Гаджиева**) собраниях музыкальных инструментов (последние находятся в Российском этнографическом музее). Содержание публикуемых в сборнике работ выходит, конечно, далеко за пределы изучения лишь собственно инструментария. Исследуются системные соотношения между инструментами и формами музыки; эстетическими воззрениями, магическими практиками музыкантов и артикуляцией; исполнительством, философскими взглядами и древними синкретическими представлениями. Широта рассмотрения, таким образом, дополняется глубиной погружения в отдельную проблематику или в конкретную культуру. В некоторых случаях затрагивается особенный – личностный – аспект, свойственный не только европейской академической, но и любой музыкальной культурной, в том числе и архаичной, внеевропейской традиции.

Первый, небольшой раздел сборника обладает поэтическим подтекстом, касающимся темы прощания в музыкальной культуре. Глубоким этическим смыслом наполнено обращение к выдающимся личностям: композиторам, музыковедам, исполнителям. Среди них и всемирно известный П. Хиндемит, и яркий представитель отечественной композиторской школы – Д. Смирнов, и недавно ушедший от нас Р. Зелинский. Слово о Романе Федоровиче, разностороннем музыканте, композиторе, ученом, педагоге, писателе, произносит его друг и коллега **И. Мацневский**. Символику прощания в вокальном творчестве Дмитрия Смирнова исследует **О. Никифорова (Петрозаводск)**. Гипотезу прощания с жанром оперы у позднего П. Хиндемита предлагает **Е. Воробьева (С.-Петербург)**. Специальные работы посвящены замечательным создателям музыкальных инструментов: уральскому скрипичному мастеру Владимиру Терехову (**Т. Терехова, Екатеринбург**) и творцу электронного терменвокса Льву Термену (**Л. Кавина, Оксфорд**). Последняя статья написана к 20-летию со дня кончины Л. Термена.

Второй раздел книги касается проблем музыкальной археологии. Несмотря на то, что здесь представлены всего три автора, содержание раздела чрезвычайно весомо. Информацией о существующей во многих странах на рубеже XX–XXI вв. экспериментальной археологии делится **А. Алпатова (Москва)**. Вопросы реконструкции и типологии мембранофонов, бытовавших в IV–III тыс. до н. э. на современных территориях Украины, Молдовы, Румынии, рассматривает **О. Олейник (Львов)**. Статья **И. Вдовиченко (Симферополь)** и **В. Баранова (Киев)** посвящена сведениям об инструментах, найденных при раскопках древних Керчи, Судака, Херсоне-

са. Многослойная история Крыма отразилась в этих находках: античность; литургические формы византийского, католического, армянского богослужений; эпос (предположительно готский по происхождению); агональные состязательные культурные виды.

Еще один крупный раздел сборника касается академической инструментальной музыки. И здесь мы встречаем географическую и тематическую широту. XX век представлен композиторскими именами поляка Хенрика Гурецкого (**И. Вискова, Москва**), американца Гарри Парча (**А. Тимошенко, С.-Петербург**). Фортепианное творчество С. Губайдулиной и С. Слонимского изучается в статье **О. Щербатовой (Нижний Новгород)**. Об оригинальности трактовки фортепиано в сочинениях современного китайского композитора Чу Ванхуа сообщается в статье **Цюй Ва (Нижний Новгород)**. Историческая часть этого раздела сборника содержит статьи об итальянских микрохроматических органах эпохи Возрождения (**Р. Оверилл, Лондон; Е. Лихина, Страсбург**), о семье фламандских клавесинных мастеров Руккерс, творивших в XVII в. (**В. Радченков, С.-Петербург**), о становлении музыкальной парадигмы в творчестве композиторов Мангеймской школы (**В. Дарда, С.-Петербург**). Ряд статей касается музыкального исполнительства: клавесинного и органного в современном Петербурге (**Н. Калентьева, С.-Петербург**), фортепианного в связи со сложностью фактуры у аккомпанирующего рояля в романсах С. Рахманинова (**А. Тимофеева, Берлин**), академического «народного» андреевского типа (**К. Евсеева, С.-Петербург; И. Амолин, С.-Петербург**).

Сложная композиция сборника дополнена еще двумя небольшими разделами. Один из них посвящен проблемам кампанологии. В статье **А. Гусевой и М. Ивановой (Москва)** исследуются способы и чины церковного призыва – звона – в соотношении со временем и порядком самого богослужения. **А. Никаноров (С.-Петербург)** предлагает историографию российской кампанологии 1990-х – начала 2000-х годов. Личностный аспект высвечивается в работе **К. Гуреева (Петрозаводск)** – о внецерковном звоне в практике исполнителей государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи» – и в статье **С. Яблонской (С.-Петербург)** – о традиционной системе колокольных звонов XIX и XX веков по описаниям Константина Никольского и Серафима Слободского.

Последний, скромный по объему, раздел книги носит название «Инструментарий звуковой среды». В этом, очевидно, экспериментальном разделе представлен опыт изучения традиционных музыкантов с помощью новейших средств компьютерного анализа (**В. Юнусова, А. Харуто, Москва**), предьявлено описание ранних электронных инструментов (**А. Контрерас, С.-Петербург, Мехико**), исследуется пространство городской звуковой сре-

ды в каждодневных ситуациях (**К. Анценбахер, К. Ройтер, Вена; М. Элер, Кельн**). Особенно экзотические опыты по поиску «утраченных смыслов» предлагает **В. Недлина (Алматы)**, повествуя об электродомбре и других интереснейших экспериментах в казахском инструментоведении. Наконец, **И. Алдошина, И. Мацевский, П. Игнатов (С.-Петербург)** сообщают о той научной значимости, которую имеет анализ акустических параметров музыкальных инструментов.

Ценность публикуемого сборника отражает главную идею самого сектора инструментоведения: концептуальные подходы к сложнейшим историко-культурным проблемам, к вопросам типологии должны обязательно дополняться исследованиями конкретных реалий, аспектов, локусов с постоянной обязательной опорой на практику, на творчество, на делание, осуществление искусства. Многие авторы, привлекаемые сектором к сотрудничеству, находятся в русле именно такого подхода к науке, именно такого взгляда на процесс исследования. Очередной – масштабный и значимый – сборник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, вне всякого сомнения, найдет своих заинтересованных читателей и, безусловно, займет свое заслуженное место в отечественной и мировой науке.

*А. Ромодин*

## ТЕМА ПРОЩАНИЯ В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

**Игорь Мациевский**  
(*Санкт-Петербург*)

### **Роман Зелинский**

В июле этого года, едва успев отметить день своего рождения (25.06), ушел из жизни видный отечественный ученый – инструментовед, этномузыковед, музыкальный акустик, теоретик музыки, превосходный педагог, а также активно функционировавший композитор – автор симфонических, хоровых и вокальных сочинений, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия Роман Федорович Зелинский.

Р. Ф. Зелинский прошел довольно непростой жизненный путь. Он родился в 1935 г. в Восточном Подолье (Винницкая область) в благополучной семье кадрового офицера (полковника), но уже в раннем детстве лишился отца, с первых дней войны ушедшего на фронт и там погибшего. В эвакуации жил с младшей сестрой и матерью – доброй и мужественной женщиной, не боявшейся ради детей самой тяжелой работы, – была на Урале (в Оренбургской области) даже шофером и грузчиком. Мария Федоровна не только поддерживала творческие инициативы сына, но и помогала ему постоянно в разных жизненных перипетиях, переездах, сменах жилья, городов и пр.

После окончания школы трудное материальное положение семьи оставляет Роману единственный выход – получение армейского образования (с гарантированным питанием и одеждой). Р. Зелинский блестяще заканчивает Киевское военное радиотехническое училище танковых войск, которое немало дало ему и в будущей профессии – он получил крепкую физико-техническую подготовку, способствовавшую в дальнейшем его занятиям акустикой и транскрипциями традиционной музыки. В числе наиболее перспективных молодых офицеров Р. Зелинского направляют на службу в Группу советских войск в Германии. Его часть





находилась недалеко от Лейпцига – одной из исторических музыкальных столиц мира, – и Роман не теряет ни единой возможности побывать в знаменитом Gewandhaus, других залах на камерных и симфонических концертах, становится постоянным клиентом нотных магазинов, под руководством сослуживца осваивает 7-струнную гитару, приобретает пианино, разнообразную нотную литературу и активно занимается музыкальным самообразованием. После демобилизации (в период общего сокращения войск, несмотря на высокие профессиональные оценки коллег и начальства, упорно добивается освобождения из армии) поступил во Львовскую государственную консерваторию (ныне – Музыкальную академию) им. Н. Лысенко – вначале на композиторское, затем перешел на музыковедческое отделение, которое закончил под руководством С. Людкевича, и на защите диплома весьма успешно отвечал на вопросы такого маститого рецензента, как В. Гошовский. А ведь учиться на столь серьезном факультете, догонять своих однокурсников, выпускников Специальной музыкальной школы-десятилетки при Консерватории и музыкальных училищ ему – старшему по возрасту, но не прошедшему академического образования, – и профессионально, и психологически было далеко не просто. Но осознание своего призвания, огромное трудолюбие и упорство сделали свое дело.

Конец 1960-х – 1970-е годы – время преподавательской работы Романа Федоровича в Уфимском институте искусств. Здесь он подружился с талантливым этномузыковедом Хамзой Сабировичем Ихтисамовым и отправился с ним в музыкально-этнографическую экспедицию, где впервые услышал игру на *курае*, удивительные по своей глубине, красоте и наполненности протяжные инструментальные поэмы – *озонкюи*. Самобытная традиционная башкирская инструментальная музыка стала с тех пор *главной сферой* всей его творческой жизни. Р. Зелинский поступает в заочную аспирантуру Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (ныне – Российского института истории искусств), которую завершает успешной защитой диссертации на тему «Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев» (1977). Одним из его официальных оппонентов был Ю. Г. Кон. Выдающийся ученый сразу оценил подлинную научную увлеченность, глубину погружения в материал, тщательность аналитической работы, оригинальность мышления, широту его интересов, увидел дальнейшие перспективы соискателя и пригласил Р. Зелинского на работу в Петрозаводскую консерваторию.

Там он и работал до конца жизни – вначале на возглавляемой Ю. Г. Коном кафедре теории музыки и композиции, затем на руково-

димой В. Л. Калабердой кафедре музыки финно-угорских народов, вел курсы полифонии, анализа музыкальных форм (куда, особенно в последние годы включал материалы не только академической европейской, но и традиционной музыки), одним из первых в России возродил, разработал и преподавал консерваторский курс музыкальной акустики для этномузыкологов (создал и опубликовал специальное пособие на эту тему), а также руководил научной работой ряда студентов в области этнической музыки, многие из которых связали себя с наукой навсегда.

В последние несколько десятилетий Р. Ф. Зелинский одновременно – старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, где он продолжает исследовательскую работу в сфере башкирской инструментальной музыки и успешно защищает на эту тему докторскую диссертацию, руководит аспирантами и докторантами.

Педагогическую работу Романа Федоровича отличало обращение к широкому историко-культурному контексту изучаемого явления, четкая постановка проблемы и особое внимание к стилистике изложения. Издаваемые под руководством Р. Зелинского в РИИИ и Петрозаводской консерватории многочисленные сборники научных работ и учебных программ проходили тщательную редактуру, да и сам он был превосходным стилистом, что отразилось на его литературном наследии – великолепных рассказах и очерках, которые еще ждут своего читателя. Среди учеников Романа Федоровича такие известные ученые, как доктор искусствоведения Р. Сулейманов (Башкортостан), кандидаты наук И. Пчеловодова (Удмуртия), С. Косырева (Карелия), А. Никаноров, Л. Шамова (С.-Петербург), перспективные исследователи-этномузыковеды А. Халонен, Д. Гоголев (Финляндия). Да и многие другие обязаны ему своим вниманием и полезными наставлениями.

Р. Ф. Зелинский был превосходным собирателем, легко вступал в диалог, умел находить живой контакт с носителями этнической традиции. Это отразилось не только в его многочисленных записях башкирской музыки, но и в собранном им совместно с В. Калабердой большом сборнике карельских песен.

Такой контакт сказался и в его исследованиях традиционной башкирской программной музыки, выявлении ее многочисленных потаенных смыслов и семантических кодов, недоступных стороннему наблюдателю.

Скруплезная работа Р. Зелинского над транскрипцией *кюев* для *курая* привела к осознанию особого смыслового, функционального значения и структуры т. н. *протяженных звуков* (он даже изготовил

специальный прибор для их расшифровки). Излагаемые в прежних (до Зелинского) нотациях лишь в виде одного звука с фермой, эти тоны в его транскрипциях и анализах выявляли *сложную многообразную структуру*, благодаря которой традиционный слушатель уже по первому протяженному тону мог определить, какой жанр и какой именно *кюй* сейчас будет представлен.

Р. Зелинскому открылись многие закономерности формообразования в башкирской этнической музыке и благодаря тщательному изучению инструмента, на котором она исполнялась, исследованию характера инструментальной артикуляции традиционным носителем. Ученый выявил тесную взаимосвязь между размером строфы (в разных жанрах) и видом инструмента, *объемом дыхательного цикла* «вдох–выдох», *артикуляционной спецификой* игры музыканта.

Огромный интерес представляют изыскания Р. Зелинского в области *морфологии* и *эргологии* башкирских инструментов (как на территории республики, так и далеко за ее пределами, в маргинальных этнических массивах соседних республик и областей, а также в диаспорах), ее отражения в *гендерной* и *этнической идентификации*. Характерный пример: курай в виде *открытой* флейты характерен для мужской башкирской этнической традиции, *губно-щелевой* курай – для женской, а также для татарских анклавов (в рамках Башкортостана). Зелинский выявляет тесную обусловленность вариативности размеров курая и расстояний между его грифными отверстиями *конститутивными особенностями* исполнителя, конкретно для которого инструмент сделан, – при наличии стабильной *инвариантной формулы* (число обхватов ладони).

Весьма эффективны достижения ученого в осмыслении *жанровой специфики* традиционной башкирской инструментальной музыки, ее обусловленности характером быта, хозяйства, всем *историко-культурным комплексом порождения* этого искусства высоких эстетических достоинств, в понимании глубинных основ становления его образного строя, программности и жанрового своеобразия. Ведь многочисленные виды птиц и животных, фигурирующих в программных названиях и звукоизобразительных эпизодах кюев, – важный ключ в познании породивших их *исторических реалий, сакральных пластов*, тотемизме, анимизме и т. д. Ярко показателен в этом плане блестящий анализ ученым кюев «Сынграу торна» («Звенящие журавли» – восходящего к главному символу одного из родов башкир), «Урал» и «Перовский».

Ждут своего продолжения и замечательные находки Р. Зелинского в изучении *порождающих* органологических и собственно интонационных *факторов* становления музыкального формообразования в баш-

кирских *озон-* и *кыскакюях* (с краткой строфой), их связи с *кубызом*, другими башкирским инструментами, с *модально-ладовой* основой традиционной башкирской песни и инструментальной музыки. Должен быть продолжен и его опыт по выявлению природы *мелодической* и *структурной вариантности* кюев в рамках жанра и даже отдельного произведения. Ждут издания его рукописные работы, исследования, статьи, рассказы, музыка. Обширное поле задач открывается перед его многочисленными учениками, коллегами, соратниками, продолжателями...

## Библиография научных работ Романа Федоровича Зелинского<sup>1</sup>

### Диссертации

1. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: Дис. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Уфа, 1977. 165 л.; 27л.: библи. (369 №), 4 л. нот.

Работа выполнена в секции фольклора Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии, научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник *И. В. Мацеевский*; офиц. оппоненты: заслуженный деятель искусств РСФСР доктор искусствоведения профессор *Е. В. Гиппиус*, кандидат искусствоведения и. о. профессора *Ю. Г. Кон*, ведущее учреждение – *Институт языка, литературы и истории Казанского филиала АН СССР*. Защита состоялась 21 июня 1977 г., в Ленинградском гос. институте театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств).

2. Башкирская народная инструментальная музыка: Проблемы формирования традиционного стиля: Дис. ... докт. искусствоведения. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2006. 436 л.: библи.: с. 405–436 (465 №); + 1 отд. т. прил.: графики, текст., ноты. 154 л.

Работа выполнена в Российском институте истории искусств на секторе инструментоведения. Офиц. оппоненты: доктора искусствоведения: *В. Н. Юнну-*

---

<sup>1</sup> Все разделы библиографии составлены по хронологическому принципу. В основу положены материалы из научных отчетов Р. Ф. Зелинского; также использованы каталоги библиотеки Российского института истории искусств, электронные каталоги Национальной библиотеки Республики Карелия, библиотеки Петрозаводской государственной консерватории, Российской национальной библиотеки. Большая часть изданий с публикациями ученого описаны и сверены de visu. Библиографию составил А. Б. Никаноров.

сова, Н. А. Соломонова, В. А. Гуревич, ведущее учреждение – Уфимская гос. музыкальная академия им. Загира Исмагилова. Защита состоялась 25 октября 2006 г. в Российском институте истории искусств.

### Монографии и авторефераты

3. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ЛГИТМиК. Секция фольклора. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Л., 1977. 21 с.

4. Основы музыкальной акустики: Учеб. пособие для студентов каф. музыки фин.-угор. народов / Петрозав. гос. консерватория. [Петрозаводск], 2000. 70 с.

5. Башкирское народное музыкальное искусство. Т. 4: Инструментальная музыка / Отв. ред. Р. С. Сулейманов; РИИИ. Уфа, 2003. 234 с.

6. Башкирская народная инструментальная музыка: Проблемы формирования традиционного стиля: Дис. ... докт. искусствоведения / РИИИ. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2006. 47 с.

7. Карельские песни Калевальского края: [Ноты] [песни собраны Р. Ф. Зелинским, В. Л. Калабердой; пер. поэтич. текстов Т. А. Коски; худож. Н. В. Трухин]. Петрозаводск: Карелия, 2008. 415 с.

### Статьи

8. Взаимосвязь между технико-акустическими особенностями курая и формообразованием в башкирских инструментальных кюях // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Сб. статей. М., 1974. С. 122–125.

9. О формообразовании «протяженных» звуков в башкирском инструментальном фольклоре // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М., 1976. С. 226–243. (Труды Гос. музыкально-педагогического института им. Гнесиных; Вып. 29).

10. О программности в башкирской народной инструментальной музыке // Вопросы музыковедения / Уфим. гос. ин-т искусств. Уфа, 1977. Вып. 2. С. 6–41

11. О собирании башкирского музыкального фольклора // Современность и фольклор: Сб. статей. М., 1977. С. 287–294 (в соавторстве с Х. С. Ихтисамовым).

12. К сравнительному изучению музыкального фольклора западных и юго-западных башкир // Вопросы музыковедения / Уфим. гос. ин-т искусств. Уфа, 1977. Вып. 3. С. 6–17 (в соавторстве с Ф. Х. Камаевым).

13. О композиционных основах башкирских программных инструментальных кюев // Проблемы музыкального тематизма: Краткие тезисы республиканской научной студенческой конференции, посвящ. 60-летию Великого Октября / Алмаатинская государственная консерватория им. Курмангазы. Алма-Ата, 1977 С. 22–24.

14. Формы современных башкирских программных кюев // Традиционный фольклор и современность: [Тезисы]: Всерос. конф. молодых фольклористов 20–26 февр. 1978, г. Кириши / Фольклорная комиссия РСФСР. М., 1978. С. 50–51.

15. Об истоках башкирских народных наигрышей, связанных с образами птиц // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири: Тезисы докладов Всерос. муз.-фольклорной конф. в г. Свердловске 3–8 мая 1979 г. / Фольклорная комиссия СК РСФСР. М., 1979. С. 56–58.

16. Обзор опубликованных нотаций башкирской народной музыки // Вопросы искусствознания / Уфим. гос. ин-т искусств. Уфа, 1980. Вып. 4. С. 10–17.

17. Творческий портрет ученого: [о кн. «Памяти К. Квитки». М., 1983] // Советская музыка. 1984. № 11. С. 100–105.

18. О нотации народной музыки // Советская музыка. 1985. № 7. С. 76–79.

19. Культ медведя в «Калевале» и карельском музыкальном фольклоре // «Калевала» в музыке: Сб. статей. Петрозаводск, 1986. С. 98–101.

20. О некоторых особенностях песенных жанров северных карел: (На материале экспедиции 1984 г. в Калевальский р-он) // Актуальные вопросы искусствознания: Материалы докл. конф.: Современное композиторское творчество. Фольклор Карелии. Художественное наследие / Союз композиторов КАССР, Петрозавод. фил. Ленинград. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Петрозаводск, 1986. С. 45–49.

21. К проблеме изучения принципов мелодического развития карельских рунических напевов // Актуальные вопросы советского музыкознания и музыкальной педагогики / Петрозаводский филиал Ленинградской орден Ленина гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Петрозаводск, 1987. С.79–80.

22. Башкирский курай // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1988. Ч. 2. С. 127–136.

23. К проблеме изучения внутрислогового распева карельских народных песен // Музыкальная культура Карелии: [сборник научных трудов] / Петрозав. филиал Ленинград. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Петрозаводск, 1988. С. 20–28.

24. О проблеме изучения принципов импровизационного развития (на примере [карельских] рунических напевов) // Проблемы изучения музыки эпоса: Тезисы докладов и сообщ. науч.-практ. конф. (19–23 апр. 1988 г.). Клайпеда, 1988. С. 12–13.
25. Образы птиц и животных в башкирском инструментальном фольклоре // Инструментальная музыка народов Поволжья, Урала и Сибири / Комиссия музыковедения и фольклора СК РСФСР. Йошкар-Ола, 1989. С. 39–42.
26. Башкирская народная инструментальная музыка (аспекты исследования) // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–25 апреля 1993 г.) / РИИИ. СПб., 1993. С. 36–39.
27. К. А. Вертков // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–25 апреля 1993 г.) / РИИИ. СПб., 1993. С. 17–18.
28. О влиянии русской военной музыки на традиционное инструментальное творчество башкир // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов 2-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 30 окт. – 5 нояб. 1995 г.) / РИИИ. Вып. 2. СПб., 1995. С. 42–44.
29. Символика в башкирской народной инструментальной музыке // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов 3-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 3–6 нояб. 1997 г.) / РИИИ. СПб., 1997. Вып. 3. С. 50–54.
30. Башкирская народная инструментальная музыка: Инструментарий, жанровая классификация и формы исполнительства // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / РИИИ. СПб., 1998. Вып. 1. С. 149–158.
31. О башкирских народных наигрышах, связанных с образами тотемистических птиц // Инструментоведение: Молодая наука: Сб. тезисов докладов международной конференции «Интермодальное пространство в инструментальной культуре» (Санкт-Петербург, 23–26 ноября 1998 г.) / РИИИ. СПб., 1998. С. 35–36.
32. Целостные репертуары современных башкирских народных музыкантов как проблема этноорганологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре / РИИИ. СПб., 1999. С. 92–94.



33. Образы губернских и кантонных начальников в башкирском народном инструментальном творчестве // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов 4-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 4–7 декабря 2000 г.) / РИИИ. СПб., 2000. Вып. 4. С. 123–124.

34. История собирания башкирского инструментального фольклора // Российский институт истории искусств и европейское инструментоведение: Тезисы Международной научной конференции [к 90-летию со дня основания института] / РИИИ. С. 25–27.

35. Образ оренбургского генерал-губернатора В. А. Перовского в башкирском инструментальном фольклоре // Петербургская музыкальная полонистика / РИИИ; Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге. СПб., 2002. Вып. 2. С. 114–117.

36. «...А мы просо сиялы...»: [К 15-летию детского украинского фольклорного ансамбля «Земелюшка» из Медвежьегорска] // Лицей. 2003. № 10 (126). (X). С. 4.

37. Е. В. Гиппиус о проблеме документации народной музыки (о выдающемся русском фольклористе) // Евгений Владимирович Гиппиус: К 100-летию со дня рождения: материалы Всероссийской научной конференции 1–3 ноября 2003 г. Петрозаводск, 2003. С. 60–62.

38. Е. В. Гиппиус о проблемах документации народной музыки // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука: материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Евгения Владимировича Гиппиуса / РИИИ. СПб., 2003. С. 18–21.

39. Жизнь и творчество Александра Загаевича // Петербургская музыкальная полонистика / РИИИ; Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге. СПб., 2003. Вып. 3. С. 97–100.

40. О Григории Сковороде в Карелии // Карелия (общественно-политическая газета Республики Карелия). Петрозаводск, 2003. № 50 (1036). 15 мая.

41. О дидактических принципах в башкирской народной инструментальной музыке // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы: Сборник 5-й Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 6–10 декабря 2004 г.) / РИИИ. СПб., 2004. Вып. 5, ч. 1. С. 103–104.

42. О роли украинцев в развитии музыкальной культуры российского Северо-Запада // Українці Європейської Півночі: міжнародна наукова-практична конференція (м. Петрозаводськ, 4–7 вересня 2003 року) / Карел. респ. громад. товариство «Товариство Укр. культури “Калина,»». Петрозаводськ, 2004. С. 38–42.

43. Некоторые наблюдения о песенной рунической традиции северных карел // Музыкальное финно-угроведение: Актуальные проблемы национального музыкального образования: Всероссийская научная этномузыковедческая конференция, посвященная 10-летию кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, 24–25 апреля 2004 г. / Петрозав. гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2005. С. 35–37.
44. Проблемы изучения башкирского инструментального народного творчества // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». Вып. 2. СПб., 2004. С. 115–131.
45. «Приди ко мне, Пленира»: О Державине, музыкальности его поэзии и вокальном цикле автора статьи // Державинский сборник. Петрозаводск, 2004. С. 209–219.
46. Об интонационной природе микроформ в башкирском инструментальном мелосе // Муз. академия. 2005. № 3. С. 143–146.
47. Башкирская народная инструментальная традиция как музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. 2005. № 3. С. 27–32.
48. Константин Вертков // Музыкальные инструменты в истории культуры: Сборник материалов Международной инструментоведческой конференции, посвященной 100-летию К. А. Верткова (Санкт-Петербург, 4–6 дек. 2006 г.) / РИИИ; СПб., 2007. С. 9–12.
49. О дифференцированном принципе образного отражения в башкирском инструментальном фольклоре // Вопросы инструментоведения: Материалы 6-й Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 3–6 дек. 2007 г.) / РИИИ. СПб., 2007. Вып. 6. С. 109–110.
50. Акустические свойства башкирского курая // Вопросы инструментоведения: Материалы Седьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения», посвященного 120-летию Курта Закса (Санкт-Петербург, 22–24 ноября 2010 г.) / РИИИ. СПб., 2010. Вып. 7. С. 161–165.
51. О дифференцированном принципе образного отражения в башкирском инструментальном фольклоре // Вопросы инструментоведения: Материалы 6-й Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 3–6 дек. 2007 г.). 2-е изд., доп. / РИИИ. СПб., 2010. Вып. 6. С. 109–110.
52. Типология рунических песен калевальского края // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры: Материалы международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания «Калевалы». Петрозаводск, 2010. С. 493–501.

53. Образ кукушки в башкирском инструментальном фольклоре // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке. СПб., 2011. Вып. 3. С. 85–99.

54. Анализ музыкальных форм: [Программа] // Этномузыкология: Авторские учебные программы преподавателей кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2011. С. 143–151.

55. Полифония: [Программа] // Там же. С. 152–167.

56. Специальность: [Программа] // Там же. С. 190–193.

57. Е. В. Гиппиус о проблеме документирования народной музыки // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2013. № 2(13). С. 83–84.

### **Редактирование и составление научных сборников**

58. Проблемы музыкального искусства и национальной культуры Карелии: Тезисы докладов научно-практической конференции, 20–21 декабря 1982 г. / Петрозавод. фил. Ленинград. гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; Союз композиторов Карельской АССР; ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Петрозаводск, 1982. 43 с.

59. Музыкальное искусство Карелии: Сборник научных трудов / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозав. фил. / ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Л., 1983. 136 с.

60. Проблемы изучения музыки эпоса: Тезисы докладов и сообщ. науч.-практ. конф. (19–23 апр. 1988 г.) / Ред.-сост. Р. Ф. Зелинский; Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР; Клайпедские факультеты Гос. консерватории Литовской ССР Клайпеда, 1988. 63 с.

61. Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения», (Санкт-Петербург, 21–25 апреля 1993 г.) / сост. И. Мацневский; отв. ред. Р. Зелинский. СПб., 1993. 113 с.

62. Этномузыкология: Авторские учебные программы преподавателей кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова / Ред.-сост. Р. Ф. Зелинский; Отв. за вып. С. В. Косырева; Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2011. 605 с.

### **Публикации о музыке и научном творчестве Р. Ф. Зелинского**

1. *Pawliszyn, Stefania*. Młode talenty Lwowski // Ruch muzyczny. 1968. № 19 (1–15 Pazdziernika).

2. Толстых Н. П. Развивая фольклорные традиции // Советская музыка. 1985. № 9. С.29.
3. Бочкарёва О. А. Творчество композиторов Карелии и «Калевала» // «Калевала» в музыке: Сб. статей. Петрозаводск, 1986. С. 6–21.
4. Бочкарёва О. А. Композиторы и музыковеды Карелии: Справочник. 2-е изд. Петрозаводск, 1987. С. 30–31.
5. Сохнова Г. «Предков голосу внимая...» // Северный курьер. 1995. 22 февр.
6. Васильева Г. «Цветная музыка» Романа Зелинского // Северный курьер. 1995. 28 нояб., № 228.
7. Красавцева Н. На родине Клюева звучали его «Избяные песни» // Северный курьер. 2003. 12 июля, № 127.
8. Жильцова Н. Здесь русский дух... // Молодежная газета. 2003. 17–23 июля, № 29 (1070).
9. Маркова Е. Николай Клюев: «Я музыку постиг...» // Север. 2005. № 1/2. С. 151–163.
10. Красавцева Н. Песни степей Украины // Курьер Карелии. 2003. 14 янв., № 6.
11. Красавцева Н. «Музыке меня учила сама жизнь» // Лицей. 2003, № 3.
12. Красавцева Н. «Я видел звука лик...» // Лицей. 2003, № 2.
13. Косырева С. «Приди ко мне, Пленира» // Петрозаводск. 2004. 4 марта.
14. Хохлов С. Если ты зарубежный украинец // Карелия: общественно-политическая газета Республики Карелия. 2004. 10 апр.
15. Sintsova S. Roman Zelinskin musikkimuotokuva // Carelia: kulttuurilehti. Petroskoi, 2004. № 11. S.50–55.
16. Pietilä, Riitta. Karjalasta Rajabtaa: musiikkia Kansalleja Kansasta // Rondo: musiikkilehti. Helsinki, 2005. Vsk. 43, № 8. S. 25–26.
17. Сазанова И. А. Какая музыка звучала? // Вестник МАПО. 2006. № 11.
18. Бочкарева О. А., Хилько Н. П. Композиторы и музыковеды Карелии: Справочник. Петрозаводск, 2009. С. 32–34.
19. Sintsova S. Conceptualisation of Karelian and Finnish runic heritage: a case study (based on musical material of the cantata Kanteletar by Edward Patlaenko and the oratorio Kalevala by Roman Zelinsky) // Mūzikas akadēmijas raksti / Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija; Latvijas Komponistu Savienība. 2011. № 8. Lp. 86–98.

**Татьяна Терехова**  
(Екатеринбург)

## **От Страдивари к «Ивану Великому»: Портреты скрипок уральского мастера**

*Светлой памяти  
Владимира Михайловича Терехова (1931–2010)*

В ноябре 2013 года исполняется три года со дня смерти выдающегося мастера Владимира Михайловича Терехова. Обладая глубокими знаниями во многих областях науки, искусства и культуры, он посвящал все свое время и силы изучению как современных, так и более ранних научных открытий, а также собственным изобретениям. В. М. Терехову принадлежит множество авторских разработок в области физики, архитектурной акустики, радиоэлектроники, звукорежиссуры. В данной статье мы обратимся к одной из сфер его творчества – работе в области ремонта, настройки и конструирования музыкальных инструментов.

Имея образование техника-электрика, Владимир Михайлович начал карьеру на Куйбышевгидрострое: обеспечивал безопасную и бесперебойную работу Куйбышевской ГЭС. Затем обслуживал электронно-вычислительные машины и разработал автоматизацию прокатного стана (блюминга) рельсо-балочного цеха Нижнетагильского металлургического комбината. Позднее В. Терехов создал и запатентовал более совершенную систему электронного зажигания топливной смеси; изобрел ветродвигатель особо удобной конструкции, работающий при любом направлении и при любой силе ветра и, частично, как речной гидродвигатель.

Владимир Терехов увлекся музыкой в 1950-е годы (в период работы на НТМК). Яркое впечатление от концерта самодеятельного русского народного оркестра послужило импульсом к его музыкальной карьере как исполнителя на балалайке и аранжировщика инструментального ансамбля и позже как мастера по ремонту и изготовлению инструментов. Затем, когда в доме появилось фортепиано, В. Терехов занялся настройкой и ремонтом пианино и роялей. Имя мастера быстро стало известно в профессиональных музыкальных кругах. Его пригласили работать в Свердловскую государственную филармонию, где он обслуживал филармонические концерты на различных площадках города и области. Там же он пополнил свои профессиональные знания, изучив устройство органа.

Объединив свои знания в области музыки и электроники, Владимир Михайлович работал звукорежиссером в Свердловском радиокомитете и в Свердловском театре оперы и балета. Работая в театре и филармонии, он занялся усовершенствованием акустики этих залов. В 2002 году его пригласили в Уральский государственный технический университет – УПИ (ныне Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина) преподавать акустику будущим архитекторам. Там он написал краткое пособие для студентов «Архитектурная акустика». Работа была издана в рамках программы УГТУ–УПИ.

В 1972 году впервые в руки В. М. Терехова попала скрипка мастера Маттиаса Альбани. Инструменту требовался ремонт. Вместе с сыном Евгением (в то время учащимся специальной музыкальной школы-десятилетки при Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского) Владимир Михайлович занялся реставрацией скрипки, попутно исследуя устройство инструмента и технику его изготовления. Скрипку восстановили, максимально сохранив подлинное дерево, лак и грунт. Параллельно с этим распознали некоторые секреты мастера Альбани.

В 1976 году в руки Владимира Михайловича попала неизвестная скрипка, в ходе ремонта которой выяснилось, что это подлинный инструмент работы Антонио Страдивари 1717 года. Именно с нее началось глубокое изучение мастером истории инструментов и поиск «инженерных» акустических законов, по которым строится форма скрипки. Звук инструмента оказался совершенно другим, нежели у скрипки Маттиаса Альбани. Сравнение конструктивных и акустических особенностей инструментов стало основой для дальнейших поисков.

Тогда же, в 1970-х годах, во время одной из репетиций в зале Филармонии В. Терехов был поражен необычным акустическим феноменом – особой силой звука инструмента работы Джузеппе Гварнери 1730 года, на котором играла Нелли Школьникова. Инструмент с легкостью «перекрывал» большой состав симфонического оркестра, и, более того, голос скрипки заполнял отдаленные от зала помещения филармонии, чего нельзя было сказать о звучании всего оркестрового состава.

Владимир Михайлович регулярно посещал репетиции и концерты в зале Филармонии, в том числе приезжих исполнителей (таких как В. Третьяков, В. Спиваков, Г. Кремер, Н. Школьникова и др.), и всегда общался с ними. Продолжал исследовать разные инструменты, приобрел каталоги скрипок, советовался со многими скрипичными мастерами. В частности, во многом ему помог свердловский мастер Роберт Гаральдович Виксинн: открыл секрет «выстройки» инструмента (каждый

организм «выстроен» и имеет свой тон; в отношении скрипки это значит, что дерево, из которого сделан инструмент, должно быть одного тона, и все части скрипки должны быть «выстроены»). Анализ конструкции мастеровых скрипок М. Альбани, А. Страдивари, Н. Люпо, Дж. Гварнери и других уникальных инструментов, попадавших в ремонт к В. М. Терехову, подтвердил этот феномен.

Несмотря на большое различие в звучании инструментов, всех их отличали общие черты: глубокий, богатый, благородный тембр, близкий человеческому голосу, способность заполнять звуком любое по объему пространство концертного зала. Сравнение с тембром человеческого голоса в дальнейшем было для Владимира Терехова важнейшим ориентиром при оценке звучания струнно-смычковых инструментов.

С этого момента Владимир Михайлович начинает вынашивать и воплощать идею создания нового инструмента. Как говорил сам Владимир Михайлович, он начал приближаться к *«идеалу русской скрипки»*. Согласно представлениям В. Терехова, «русская скрипка» должна быть, в сравнении с итальянскими инструментами, более лаконична и строга, подобно иконам Андрея Рублева. Но по звучанию ее мощь должна соответствовать мощи и глубине русского колокола. Поиск формы и звучания привел мастера к колокольне «Иван Великий», находящейся в Московском Кремле. По глубокому убеждению мастера, именно это архитектурное сооружение всецело передает русский характер: благородство, глубину мысли, душу.

В поиске совершенной формы мастером Тереховым было создано несколько промежуточных скрипок. По прошествии многих лет форма авторских скрипок Владимира Михайловича начала изменяться, принимать вид, значительно отличающийся от традиционных европейских образцов. «Классическая» форма корпуса не могла выполнить всех требований, которые предъявлял мастер к искомому голосу инструмента. Новая форма была названа «Иван Великий». Пропорции инструмента пришли в соответствие с «золотым сечением». Корпус «Ивана Великого» отличается формой верхнего и нижнего овалов, формой «эсов», формой свода, размером обечаек. В 2000-х годах В. М. Терехов приблизился к достижению своей цели. В последние годы жизни мастера его семья и близкие друзья стали свидетелями удивительно красивого и глубокого голоса «Ивана Великого» – инструмент восхищал благородством и силой своего звучания. Более того, местоположение инструмента не определялось на слух – звук заполнял все пространство. Однако Владимир Михайлович не был доволен достигнутым результатом и разобрал инструмент с целью дальнейшего его совершенствования.

В настоящее время дело Владимира Михайловича Терехова продолжают его дети и внуки (все они профессиональные музыканты и специалисты в области конструирования и настройки музыкальных инструментов), которым он передавал свои знания. Например, сын, Евгений Владимирович Терехов, – доцент Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, известный в России и за рубежом скрипичный мастер. Его инструменты пользуются большим спросом. Внук, Александр Рассказов, проводивший много времени в мастерской деда, самостоятельно сконструировал и изготовил электроскрипку, звучание которой по тембру не отличается от звучания акустической мастерской скрипки. Александр занимается исполнительской деятельностью и ремонтом струнно-смычковых инструментов.

В семейных архивах хранятся рукописи научных статей Владимира Терехова, патенты на изобретения, чертежи музыкальных инструментов и множество других ценных документов. Живая память и преемственность мастерства позволяет делу жить и развиваться.



**Лариса Благовещенская**  
(Новосибирск)

### **Тема прощания в композиции перезвонов**

В музыковедческой литературе нередко приходится встречать выражения типа «радостный праздничный перезвон» [1: 193], «праздничный церковный перезвон» [2: 146]. Между тем, если говорят «радостный» или «праздничный», то имеется в виду трезвон, перезвон же – скорбный, печальный. Вины наших музыковедов здесь нет: сведения о колоколах и звонах (кампанология) не входили и не входят в учебные программы училищ и консерваторий.

С темой прощания напрямую связана тема колокольного перезвона<sup>1</sup>. Мы прощаемся, провожая человека в последний путь, монах прощается со своей, хоть чуточку более свободной жизнью при хиротонии во епископа (а его собратья прощаются с ним); мы вспоминаем прощание Христа на кресте при выносе Плащаницы и освящении воды; прощался царь со своей предшествующей жизнью на церемонии коронации. И тут мы наблюдаем два коренных отличия прощания мирского и православного человека, наглядно прослеживающиеся в колокольных перезвонах.

Обратимся к наиболее известному прощанию – проводам усопшего. Композиция светских похоронных маршей всем известна (трехчастная форма со светлой серединой – воспоминанием об умершем). Но заубойный перезвон всегда переходит в трезвон, символизируя надежду на то, что человек будет прощен и в свое время мы с ним встретимся в жизни вечной. Водосвятный перезвон (мы вспоминаем крестную жертву Христа) тоже завершается трезвонном, когда священник погружает крест в воду. Трезвон символизирует торжество жертвы Спасителя (вода освящена).

В дореволюционной России при освящении храма ходили крестным ходом в ближайшую церковь за мощами. При выходе из храма и при входе в него, откуда забирали антиминс с мощами, производили перезвон, а при возвращении – трезвон. Любой крестный ход – это напоминание о крестном ходе Иисуса Христа, но когда мощи уже взяты и сейчас будут помещены в новый храм, это радость.

Трезвонном завершается перезвон на хиротонию во епископа (возможность более полно послужить в новом сане – тоже радость), во время положения Плащаницы в центре храма (жертва Спасителя была не напрасной), на коронации (новый царь надеется с пользой послужить, а народ – дожидаться улучшения жизни). Прощание, выражаемое перезвонном, направлено к радости, в будущее (жизнь вечную) в проти-

воположность прощанию светскому, при котором бывают образы элегические, нежно-грустные, но в ситуациях трагических просветления не происходит. В частности, в музыке погребальных обрядов.

Следовательно, мы видим, что перезвон, будучи отдельным видом звона<sup>2</sup>, на практике выступает в двухчастной композиции с трезвонном, ее разделы самостоятельны (принцип сюиты), но соединены *attacca*.

Второе отличие прощания мирского от православного и особенно исконно русского – его связь с *прощением*. Эти однокоренные слова не случайно помещены в словаре В. И. Даля в одной статье. Человек, исповедуясь перед смертью, хочет, чтобы он был прощен. Его близкие просят прощения у него и прощают его сами. Даже в будничной ситуации при длительной разлуке люди стараются расстаться мирно, не держа друг на друга зла. В православной культуре в связи с родством понятий прощания и прощения кроется еще одна причина логичности следования за перезвонном трезвона, т. е. светлого завершения печали.

Итак, надежда на прощение и вечное спасение оставляет композицию перезвона разомкнутой, требуя для ее завершения присоединения трезвона.

### Примечания

<sup>1</sup> Некоторые авторы перезвон (восходящий) и перебор (нисходящий) считают отдельными видами звона, но при этом непонятно, как классифицировать все многообразие поочередных ударов, имеющих в местных традициях. Мы присоединяемся к официальной трактовке перезвона и перебора как синонимов, данной в «Православной энциклопедии» [5: 23].

<sup>2</sup> В некоторых изданиях перезвон при классификации колокольных звонов относят к благовесту, причисляя к «собственно звону» только трезвон [4: 33; 3: 131, 133, 135, 136 и др.].

### Литература

1. *Брянцева В. Н.* Фортепианные пьесы Рахманинова. М., 1966.
2. История музыки народов СССР: В 3 т. / Отв. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1970. Т. 2.
3. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.
4. *Никольский К., протоиерей.* Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. СПб., 1894.
5. Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20.

Елена Воробьева  
(Санкт-Петербург)

### **«Долгая рождественская трапеза» П. Хиндемита: Прощание с жанром оперы?**

Последняя опера Пауля Хиндемита «Долгая рождественская трапеза» («The long Christmas Dinner», «Die lange Weihnachtsmahl») создана в 1959–1961 гг. по одноименной пьесе его американского современника, прозаика и драматурга Торнтон Уайлдера (Th. Wilder, 1897–1957). Как и другие поздние сочинения композитора, она отмечена печатью глубокой меланхолии – так называемого швейцарского синдрома (с 1953 г. композитор живет в Швейцарии и до 1957 г. преподает в университете Цюриха).

В конце пути Хиндемит словно бросает взгляд в прошлое и снова обращается к жанру одноактной оперы. Ровно 40 лет отделяет «Долгую рождественскую трапезу» от первых сочинений в этом жанре – «Убийца, надежда женщин», «Нуш-Нуши», «Святая Сусанна», – составивших оперный триптих (1919–1921 г.). Немецкая премьера «Трапезы» состоялась 17 декабря 1961 г. в Национальном театре Манхайма с балетами Хиндемита на религиозный сюжет – «Иродиада» (1944, по поэме С. Малларме) и «Достославнейшее видение» (1938, на сюжет из жизни Франциска Ассизского). Дирижировал автор, режиссер постановки – Г. Шюллер, хореограф – Х. Хайден, художник – П. Вальтер. Критики положительно отозвались об опере, в особенности об удачной адаптации сложного текста к оперным формам [3; XVI]. Всего на премьеру было опубликовано 17 рецензий.

Первое представление оперы (на английском языке) состоялось в рамках летнего оперного фестиваля в Хайвэе (США, штат Нью-Мексико) силами труппы оперного театра Санта-Фэ в июле 1961 г. Хиндемит еще трижды дирижировал оперой: 30 сентября и 1 октября 1962 г. в Берлине в концертах к 70-летию Д. Мийо («Трапеза» исполнялась вместе с тремя одноактными операми Мийо), 13 марта 1963 г. в оперной студии Джульярдской школы Нью-Йорка.

Хиндемит познакомился с «Долгой рождественской трапезой» Уайлдера, написанной в 1931 г., в переводе Х. Херлички. Однако, задумав оперу, он решил обратиться к оригинальному тексту и предложил совместную работу Уайлдеру, который знал и ценил Хиндемита как выдающегося композитора. По просьбе Хиндемита Уайлдер внес необхо-

димые изменения в текст пьесы, избавив его от излишней детализации и создав литературные формы, адаптированные к законам музыкальной сцены. Переписка между драматургом и композитором продолжалась с 8 июня 1959 г. по 9 апреля 1962 г. Она содержит 30 писем и 18 телеграмм Уайлдера Хиндемиту и 8 писем и 3 телеграммы Хиндемита Уайлдеру. Хиндемит задумывал создать оперный сверхцикл, состоящий из двух одноактных опер – «Долгой рождественской трапезы» и комической оперы на сюжет из жизни Северной Америки на либретто Уайлдера. Несмотря на то, что писатель отказался от этого проекта, Хиндемит со своим другом, поэтом М. Церматтенем, набросал план и костюмы для предполагаемой комической оперы (замысел не был осуществлен).

В «Долгой рождественской трапезе» рассказана история четырех поколений семьи Байард с 1840 по 1930 г. Содержание 12-ти сцен оперы изложено в программе к ее премьерному показу следующим образом: «Рождественские обеды семьи Байард проходят в одном и том же доме, одной и той же комнате, за одним и тем же столом, почти не отличимые друг от друга. Через “дверь жизни” вносят новорожденных, через “дверь смерти” уходят умирающие. <...> Мы становимся свидетелями подъема и падения одной семьи торговцев; словно “Будденброки” Томаса Манна свободно изложены в краткой сценической концентрированной форме. Пауль Хиндемит писал музыку на либретто на английском языке, а затем сделал немецкий перевод. <...> Сценическое решение должно быть простым. Партитура требует моцартовского состава (оркестра. – *Е. В.*) и никакого хора»<sup>1</sup> [цит. по: 2; 197].

В основе пьесы лежат три конструктивных элемента, которые сохранены в опере: единое сценическое пространство (один и тот же дом), сохраняющаяся форма и тематика семейного праздника (рождественский обед) и постоянно уходящее время. Решающим в сценическом оформлении, кроме праздничного стола, оказываются три двери (справа – рождения, слева – смерти, в центральную входят и выходят действующие персонажи семьи Байардов). Принцип рондообразного построения пьесы, поддержанный партитурой, создается повторяющимися репликами персонажей (приветствие-пожелание «Веселого Рождества», замечания о хорошей погоде, об обильно выпавшем или, наоборот, отсутствующем снеге, благодарность за процветание фирмы и т. п.).

В «Трапезе» Хиндемит сохранил традиционные оперные формы: ариозо Магушки Байард – в 1-й сцене; трио Лючии, Бродерика и Брэндона – в 3-й сцене; трио Леоноры, Чарльза и Женевьевы – в 7-й; мужское трио и квинтет – в 4-й; дуэт Эрменгарды и Чарльза – в 8-й сцене. Аккомпанированный речитатив поддержан сопровождением чембало.

Темпоритм оперы складывается из чередования гомофонных и полифонических частей.

В основе музыкального развития «Трапезы» лежит тема вступления – цитата старинного английского рождественского песнопения, известного с XV века. Его первая строка – «God rest you merry, gentlemen»<sup>2</sup>. Во вступлении Хиндемит дважды проводит хорал практически полностью (без последнего тона) во вступлении (такты 1–33 – в фа миноре, тт. 33–61 – в ля миноре), меняя четырехдольное движение песнопения на более легкое, трехдольное. Цитаты хорала в начале и конце оперы (тт. 1254–1303, 5/8, до минор, с заключительным тоном) образуют музыкально-тематическую арку всего произведения.

В «Долгой рождественской трапезе», как и в своей первой опере «Убийца, надежда женщин», Хиндемит обращается к теме вечного круговорота жизни и смерти. Принципы музыкального построения обеих опер оказываются близки (рондальность, симметричное обрамление). Но если в заключительных тактах «Убийцы» тема, символизирующая Танатос, укрупняется, проводится в увеличении и звучит трагически, то в «Трапезе» она словно дематериализуется: повышается тесситура, сменяется единица метрической пульсации с 3/4 на 5/8, становится более светлой оркестровка (исчезают медные духовые)<sup>3</sup>.

Партитура оперы напоминает «тонкое полифоническое кружево с причудливо перемежающимися пунктирными ритмами, лишь отдаленно напоминающими о чем-то похожем на рождественские песни и танцы, но это даже не отголоски, а «тьнь теней» [1; 144]. Техника вокального письма и прозрачная полифония оперы близки «Житию Марии». Напомним, что в 1959 году Хиндемит представил переложение для голоса с оркестром 2-х песен из «Жития»<sup>4</sup>.

В поздний период творчества Хиндемит часто обращается к религиозным темам и образам: пишет циклы мотетов (в т. ч. «Четыре мотета на Рождество» для голоса и фортепиано, 1952 г., уже отмеченных печатью меланхолии «позднего Хиндемита»<sup>5</sup>); органнй концерт, кантату «Майнцкое шествие», две мессы. «Майнцкое шествие» («Mainzer Umzug», 1962) сюжетно перекликается с «Рождественской трапезой». Кантата представляет собой театрализованное действие, короткое предисловие к которому композитор начинает словами: «Актеры выступают как свидетели исторического движения времени, которое протекает перед их глазами».

Последняя опера мастера – проникнутое глубокой грустью размышление о тщете человеческого существования – «похожа на заклинание духа смерти и в то же время на попытку приучить себя к мысли о ней»

[1; 144]. Хиндемит словно внутренне готовил себя к завершению жизненного и творческого пути. 13 ноября 1963 года под управлением Хиндемита прошла премьера мессы для смешанного хора а капелла. Это было последнее публичное выступление композитора. 28 декабря, после рождественских праздников, он умер во Франкфурте-на-Майне.

### Примечания

<sup>1</sup> Хиндемит обратился к камерному составу исполнителей: 11 солистов и так называемый «моцартовский оркестр» (2 флейты, гобой, 2 кларнета, 3 фагота, валторна, 2 трубы, 2 тромбона, туба, ударные, 6 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 3 контрабаса); использовал чембало для сопровождения речитативов.

<sup>2</sup> Этот хорал цитирует Ч. Диккенс в рассказе «The Christmas Carol» («Рождественская песнь») про мрачного скрягу Скруджа и дух Рождества из цикла новелл «Рождественские истории» (1843).

<sup>3</sup> В письме от 28 апреля 1960 г. Уайлдер говорит о «Трапезе»: «С одной стороны, огромная мельница рождения и смерти кажется механической и обманывающей ожидания, с другой – причиной постоянно нового обещания и все же многообразной наградой человеческой жизни» [цит. по: 2; 197].

<sup>4</sup> Исследователи полагают, что рождественские мотеты составляют пару с «Житием Марии».

<sup>5</sup> Всего Хиндемиту принадлежит 13 мотетов, последний цикл он завершил непосредственно перед началом работы над «Долгой рождественской трапезой».

### Литература

1. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. М., 1974.

2. *Bruhn S.* Hindemith-Trilogie. Bd. 1: Hindemiths große. Bühnenwerke. Ed. Gorz, 2009.

3. *Heinz K.* Mannheimer Morgen. 19 Dezember 1961. Цит. по: *Schneider N. J.* Einleitung / Hindemith-Gesamtausgabe I/II. Mainz. B. Schott's Söhne, 1986.

**Ольга Никифорова**  
(Петрозаводск, Республика Карелия)

### **Символика прощания в цикле Д. Смирнова «Среди звезд»**

Имя Дмитрия Николаевича Смирнова мало известно широкому кругу профессиональных российских музыкантов, однако его творчество получало высокие оценки некоторых выдающихся современников. В статье «Наши в Англии» Ю. Холопов называет Д. Смирнова исключительной личностью, прекрасным музыкантом и ярким талантливым композитором [4].

Д. Смирнов (р. 1948) – выпускник Московской государственной консерватории, ученик Н. Сидельникова (композиция), Э. Денисова (инструментовка), Ю. Холопова (анализ музыкальных форм), В. Руквишникова (гармония, полифония), Ф. Гершковича (частные уроки по гармонии и анализу музыкальных форм). Д. Смирнов является одним из основателей Ассоциации Современной Музыки (АСМ-2, 1990). С 1991 г. композитор живет в Англии. Он работал в Кембриджском и Кильском университете, а с 2003 г. преподает композицию и русскую музыку в Голдсмитс-колледже в Лондоне.

Камерно-вокальная музыка играет значительную роль в творчестве Д. Смирнова. В период с 1967 по 2012 г. композитор написал 38 вокально-инструментальных циклов и 20 отдельных произведений как для голоса с фортепиано, так и для различных ансамблей на русском, английском, немецком и японском языках.

Японская поэзия является стойким увлечением композитора. Первые сочинения на стихи японских поэтов возникли сразу после окончания консерватории. Это камерно-вокальный цикл «Горсть песка» (ор. 2) на пять танка современного поэта (эпохи Мэйдзи) Искавы Такубоку и цикл «Среди звезд» (ор. 12) на шесть хайку Кобаяси Иссы. В зарубежный период творчества Д. Смирнов создает пять полиязычных циклов на стихи великого реформатора жанра хайку Мацоу Басё. Композитору принадлежит перевод на русский и английский языки почти 450 хайку, большая часть которых была переведена впервые.

Камерно-вокальный цикл Д. Смирнова «Среди звезд» (Among the Stars) на шесть хайку К. Иссы был написан в 1973 г. для сопрано, флейты и фортепиано. В 2012 г. композитором была создана редакция для иного состава: тенора, скрипки и баяна. Цикл написан на русском языке (перевод известного япониста Веры Марковой), но может быть ис-

полнен на японском и английском языках. Премьера цикла состоялась 15 июля 1992 г. (спустя 19 лет после создания) в США на фестивале «Лето в Аппалачи».

Каждый из номеров основан на одном хайку, написанном в трехстрочной строфической форме. Такая миниатюрность соответствует традиционной эстетике хайку – поэзии единичных просветлений, открывающих сущность и единство всех повседневных явлений. От канонических философско-отстраненных хайку Басё стихотворения Иссы отличает обращение к просторечиям, диалектам, а также личное участие и субъективная эмоциональная реакция<sup>1</sup>.

Наиболее трагичное стихотворение (№ 4 «Цикада») написано на смерть первой и самой любимой из трех жен К. Иссы. Перед слушателем возникают эпизоды путешествия странствующего поэта:

Муравьиная тропа!  
Ты откуда к нам идешь?  
Из-за облачной гряды?

Верно, в прежней жизни  
Ты сестрой моей была,  
Грустная кукушка.

Воробышек-дружок!  
Прочь с дороги! Прочь с дороги!  
Видишь, конь идет!

О цикада, не плачь!  
Нет любви без разлуки  
Даже для звезд в небесах.

О да, я знаю, это по мне  
Колокол вечерний звонит,  
Но в тишине прохладой дышу.

Тихо ползи, улитка,  
По склону Фудзи  
Вверх, до самых высот!

---

<sup>1</sup> Распространено мнение о том, что в жанре хайку поэт «не может утверждать свое “я” не при каких обстоятельствах» [З: 297]. Субъективность лирики К. Иссы дает основание исследователям японской поэзии отмечать ее близость к танка.



Несомненно, влияние буддистской школы дзёдо-синсю<sup>2</sup> – «Истинная школа чистой земли», священником которой Исса являлся. В хайку цикла нашла отражение вера в реинкарнацию (в кукушке поэт видит свою сестру, в цикаде – умершую жену), цикличность времени, стремление к достижению просветления.

Как писал Исса, частица Будды содержится во всех живых существах, и все они могут достичь просветления и избежать дальнейших перерождений. «Все поэты хайку – почитатели Каннон, они обладают бесстрашием и тем самым способны понять внутреннюю жизнь цикады и бабочки, которые никогда не страшатся будущего и того, что принадлежат ему» [3: 287]. В отличие от животных, не осознающих временности своей жизни, человек менее совершенен, тревога, сомнения и колебания могут подрывать его веру в силу Будды Амиды. Нередко в своих дневниках Исса писал о трудностях отказа от мирских чувств и желаний.

В большинстве хайку цикла используется прием соположения – взаимодействия двух объектов. В первых пяти хайку сопоставляются поэт и животные, в последнем – улитка и гора Фудзи. Аналогично и музыкальное решение – сопоставление равномерных музыкальных элементов, воплощающих живую природу, и неравномерных – отражающих внутренний мир поэта.

Не выходя за пределы избранных элементов, Д. Смирнов нередко использует звукоизобразительные приемы: звон храмового колокола (кластеры в крайних регистрах), приближающийся топот коня поэта, голоса животных и насекомых (остинатное «ку-ку» – малая терция, тремолирующий «плачь» цикад по чистым квинтам) и даже их движения – как быстро вспорхнул воробушек, медленно ползет к вершине горы улитка.

Стихи, обрамляющие цикл, иллюстрируют особое цикличное восприятие времени в японской литературе. Как пишет В. Н. Горегляд, «прошлое по японским представлениям находится наверху, к нему „поднимаются“, а настоящее – внизу, к нему „спускаются“, „нисходят“» [цит. по: 1]. Так, действие в цикле начинается в настоящем (муравьиная тропа спускается из-за облаков) и возвращается к своему истоку в прошлом (улитка ползет вверх).

---

<sup>2</sup> Дзёдо – одна из школ японского буддизма, наравне со школами дзен, тэндай, сингон наиболее повлиявшая на японское искусство.

1	ум. 7.	тоническое трезвучие с расщепленной терцией
2	додекафонная серия	кластер (м.3+м.2)
3	тритон	пентатоника
4	симметричная додекафонная серия	несимметричная додекафонная серия
5	симметричный кластер (т-пт)	неточная додекафонная серия
6	целотонная гамма	чистые интервалы

Избранные для цикла хайку образуют логичную последовательность, описывающую прощание с земным миром и движение к просветлению. Если в первой половине цикла воплотились путевые зарисовки, то во второй – художественные и религиозные символы. Так, в плаче цикады (№ 4), традиционном японском символе бренности жизни, поэту слышится скорбь, вызванная законом мироздания: все имеет обратную сторону, и без разлуки не существовало бы любви. В № 5 существенным элементом является звон колокола, символа вечных ценностей и неперемennого атрибута буддистских горных храмов. Наиболее популярным местом религиозного паломничества во времена Иссы была священная гора Фудзи, восхождение на которую было достаточно продолжительным – оно занимало около пяти дней и символизировало движение к просветлению. Трудность этого процесса воплощается в гиперболизации контраста сопологающихся объектов: с самой высокой горой Японии сопоставляется улитка.

С движением к просветлению была связана деятельность Иссы и как священника, и как поэта и учителя хайку. Доктор Р. Х. Блисс определяет этот жанр как «выражение временного просветления, когда мы проникаем в сущность вещей» [3: 258]. Имя Исса (вместо первого имени Ятаро) взято поэтом в 1792 г. под влиянием религиозных взглядов. Оно буквально означает «одна чашка чая» и отсылает к чайной церемонии – особой духовной дисциплине, призванной очистить чувства и разум, «освободить человека от ощущения пространства и времени <...> что позволяет как бы парить над бытием, проникать в невидимое» [1]. Для европейца такой надбытийный взгляд является небесным уровнем осмысления жизни. Видимо поэтому Д. Смирнов избрал именно такое, отсылающее к четвертому номеру цикла, заглавие – «Среди звезд». В коде последнего номера цикла контрастные сопологающиеся элементы сливаются: восходящая целотонная гамма, изображающая движение

улитки, дублируется в партии скрипки чистыми квартами. Ее звучание истаивает в высоком регистре, символизируя уход поэта в иной мир.

### **Литература**

1. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция [Электронный ресурс]. М., 1979. URL: <http://tlf.narod.ru/school/grigorieva.pdf>. Дата обращения: 01.10.2013.
2. *Мещеряков А. Н.* Гора Фудзи. Между землей и небом. М., 2010.
3. *Судзуки Д. Т.* Дзен и японская культура / Пер. с англ. С. В. Пахомова. СПб., 2003.
4. *Холопов Ю. Н.* Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. М., 1996. Вып. 2. С. 255–303.

**Лидия Кавина**  
(Оксфорд, Великобритания)

## **Развитие терменвокса за последние тридцать лет**

В данной статье хотелось бы отразить свои наблюдения, накопленные за тридцать лет работы с терменвоксом. В интернете вы найдете тысячи ссылок на видео с терменвоксом, сайты и блоги о нем. Многие знают историю Л. С. Термена и ценят значение его изобретения. Однако еще не так давно все обстояло совсем по-другому: о терменвоксе знали мало, да и самих инструментов были единицы.

Рожденный в 1919 году, терменвокс стал первым электронным музыкальным инструментом, нашедшим свое применение в музыке, а также первым бесконтактным прибором. За прошедшее столетие пользователю электроникой пришлось преодолеть длительную эволюцию в психологии общения с приборами: от механического управления рычагами, через легкое нажатие клавиш, к тонкому управлению сенсорами.

Подобная эволюция отношения с электронным прибором в первую очередь и объясняет возрождение интереса к терменвоксу за последнюю пару десятилетий. Однако инструмент не смог бы пробиться и утвердиться в музыкальном пространстве без необходимых для того условий. Это, прежде всего, наличие информации об инструменте, его доступность, обучение игре и написание музыки, раскрывающей его специфику.

### **Информация**

Лев Термен, живший с 1896 до 1993 г., застал смену эпох. Образованная в годы перестройки ассоциация электроакустической музыки способствовала выступлениям Термена на международных фестивалях. В начавшуюся эпоху гласности он дал немало откровенных интервью, из которых мир узнал об истории изобретателя, по своим контрастам и драматизму схожей с голливудским сценарием. Документальный фильм «Термен, электронная Одиссея» Стива Мартина, вышедший в 1993 г., разбудил в самых разных уголках планеты интерес к терменвоксу.

На территории Московской консерватории образовалась студия электронной музыки, которая с 1994 г. стала носить имя Термен-центр. Ее директор Андрей Смирнов не только исследовал и систематизировал материалы, связанные с работами Льва Сергеевича, провел множество лекций, выставок и концертов, опубликовал большое количество статей о терменовских изобретениях в разных странах, но и изготовил немалое

количество самих инструментов, которые звучали в многочисленных концертах и театральных постановках.

В 1995 г. вышла первая биографическая книга о Термене «Советский Фауст» Булата Галева, директора Института светомузыки в Казани [1]. Среди последующих книг: «Theremin: Ether Music and Espionage», написанная Альбертом Глинским в 2000 г. [4], документировано подтвердила и объяснила большинство фактов жизни Льва Сергеевича, которые до этого времени вызывали вопросы и казались легендами. В 2008 г. вышла подробная книга С. Ковалевой «Лев Термен. Феномен XX века» [2].

Однако основным информационным ресурсом стал интернет. Первым, наиболее информативным и самым популярным сайтом по терменвоксу явился [thereminworld.com](http://thereminworld.com), основанный в 1996 году J. Barrile. С 2011 г. работает русскоязычный портал Theremin Times, созданный правнуком изобретателя Петром Терменом, который сегодня является активным пропагандистом изобретения своего прадедушки.

Уникальным стал рост популярности терменвокса в Японии, начавшийся с середины 1990-х благодаря исполнительству и просветительской деятельности Масами Такеучи. В Токио в июле этого года книгой рекордов Гиннеса был зафиксирован оркестр из 263 терменвоксистов, играющих на модели Матремин в форме русской матрешки, выпускаемой в Японии.

#### **Производство терменвокса**

Узнав о терменвоксе, люди прежде всего стараются его найти. С середины 1990-х началось устойчивое массовое производство терменвокса. Первой и до сих пор самой популярной является продукция американской компании Moog Music. Среди самых разнообразных дизайнов сегодня, от миниатюрных карманных вариантов до презентабельных деревянных в стиле ретро, наиболее удачными стали профессиональные модели «Etherwave pro» Moog Music (США) и tVox pro (Москва).

#### **Композиторы и композиции**

До 1980-х гг. композиции для терменвокса можно было пересчитать по пальцам. Основной проблемой для композиторов было то, что в мире насчитывались единицы профессиональных терменвоксистов, которые могли бы исполнить их музыку.

В нашей стране эпоху нового освоения терменвокса открыла Т. Назарова-Метнер, написавшая в 1983 г. симфонический «Вьетнамский альбом», в котором терменвокс имитировал звучание вьетнамского данбау. Благодаря появлению нового поколения профессиональных исполнителей стал возможен серьезный репертуар терменвокса, в котором

отрабатываются его выразительные и исполнительские возможности. В России для терменвокса писали Г. Попов, Д. Шостакович, А. Шнитке, Л. Кавина, В. Белунцов, А. Кисселев, В. Комаров, А. Ровнер, В. Николаев, О. Ростовская, С. Крейчи, И. Юсупова, М. Шмотова, А. Попов и другие.

Особенно интересным стало в 1990-е гг. осмысление нового способа управления музыкой и экспериментирование с ним. Композиция «Глиссанди» Х. Кампоса (1996) наряду с мелодическими фрагментами активно использует элементы пантомимы. Инновационным стало видение изменчивой и глиссандирующей сущности терменвокса в работах В. Николаева, включая графические партии в его балете «Золото Нартов», поставленном в Большом театре в 2004 г., и симфоническом сочинении «Проникающие структуры» (2011).

Абсолютными открытиями, демонстрацией неведомых до сих пор терменвоксных звуков стали Концерт для терменвокса с оркестром Kalevi Aho (2011), Соната для терменвокса и фортепиано немецкого композитора Christopher Tarnow (2013), а также проект «Touch! Don't Touch!» для двух терменвоксов и камерного ансамбля, для которого в 2005–2008 гг. немецкими и русскими композиторами были написаны около 20 произведений. Репертуар, создаваемый самими терменвоксистами, наилучшим образом отражает качества инструмента и его исполнительские возможности. Среди таких сочинений «Времена года» для терменвокса с оркестром, написанное мною в 1997 г., концерт для терменвокса с оркестром Олеси Ростовской (2005), Этюд для терменвокса с одновременным пением Каролины Айк (Carolina Eusk, 2010).

Немаловажным является и развитие идеи синтеза искусств Термена в разнообразных применениях терменвоксной бесконтактной игры для управления самыми разными явлениями от танца до цветового оформления. Например, в моем проекте «Inner Ear and Naked Eye» (1997–2006) с немецким программистом J. Schaeffer при помощи сольного исполнения на терменвоксе создавалась не только богатая палитра синтезаторных звуков, но одновременно и фильм на экране.

Большое значение имели также возобновленные исполнения забытых исторических произведений, таких как «Первая Аэрофоническая Сюита» И. Шиллингера для терменвокса с оркестром (1929), нотированные крестами композиции Николая Обухова, в т. ч. его «Тестамент» для звучащего креста, солистов и оркестра (1946), самое виртуозное произведение XX века для терменвокса – Фантазии Аниса Фулейана (1942) и др.

С начала 1990-х терменвокс завоевал прочное место в театре. Здесь он чаще всего занимает достаточно видное для зрителя место и производит как музыкальный, так и визуальный эффект. Первой яркой работой был поставленный в Гамбурге в 1992 г. мюзикл Т. Уэйтса и Р. Уилсона «Алиса в Стране чудес», успешно игравшийся несколько сезонов. Самой впечатляющей постановкой последних лет явился балет «Русалочка» Л. Ауэрбах и Д. Ноймайера (премьера состоялась в Копенгагене в 2005 г.). В нем терменвокс олицетворяет собой голос Русалочки, трогательный, чувственный и одновременно неземной. Балет стоит в постоянном репертуаре Гамбургской оперы и исполняется во многих городах мира, включая Москву.

Отдельно надо сказать о поп-музыке и кино. Невозможно переоценить роль этих сфер в популяризации нового инструмента в масштабах всей планеты. В новый период наиболее показательными в этих жанрах стали фильм «Ed Wood» Тима Бартона, выступления Жана Мишель Жара, а также петербургской группы «Мессер Чупс».

#### **Обучение терменвоксу**

Во времена, когда еще не было ни Youtube, ни возможности купить инструмент, в нашей стране Термен-центр был единственным местом, где раз в неделю проводился открытый мастер-класс классического терменвокса и все интересующиеся могли о нем узнать и попробовать понастоящему учиться играть на нем.

Опираясь на свой преподавательский опыт с 1986 г., я создала обучающее видео «Mastering the Theremin» (1994 г.). Сегодня среди десятков обучающих пособий самыми подробными и популярными стали учебник «Art of Theremin» Каролины Айк (на английском и немецком языках, 2006 г.) [3] и интернет-уроки американца Томаса Грилло (с 2008 г.). С тех пор, как появился youtube, начинающие чаще всего делают свои первые шаги, руководствуясь многочисленным видео в интернете. Хотя это и звучит парадоксально, но в отличие от традиционных инструментов для обучения терменвоксу нужен главным образом именно аудио-визуальный пример.

#### **Исполнители**

Если к 1995 г. выступающих терменвоксистов во всем мире можно было сосчитать на пальцах одной руки, то на сегодняшний день их – тысячи. Важной предпосылкой такого роста стали наводнившие континенты терменвоксы «Etherwave» фирмы Moog Music. Причем новый инструмент приходил к покупателю с обучающим видео «Mastering the Theremin», что впервые давало желающим играть на терменвоксе ме-

тодику освоения уникальной техники. А видео-публикации виртуозной игры Клары Рокмор раскрыли всему миру терменвокс как серьезный инструмент.

Поразительно разнообразие стилей работ новых исполнителей, сформировавшихся за последние 15 лет. Исполнение канадца Peter Pringel схоже с оперным вокалом. Американка Pamela Kurstin изобрела технику басовой джазовой импровизации на терменвоксе. Barbara Buchholz соединила хрупкий имидж и театральную эффектность терменвоксного исполнения. Москвичка Олеся Ростовская пронизала свои композиции проникновенным терменвоксным пением. Немецкая исполнительница Carolina Eysck внесла большой вклад в развитие терменвоксной техники и обучение начинающих. Ее исполнение поражает одновременно глубиной интерпретаций и смелостью эксперимента. Голландец Thorwald Jorgenson сумел повторить репертуар и интерпретации непревзойденной в течение многих десятилетий Клары Рокмор.

### Литература

1. *Галеев Б. М.* Советский Фауст: (Лев Термен – пионер электронного искусства): [Докум. повесть]. Казань, 1995.
2. *Ковалева С. К.* Лев Термен. Феномен XX века: [Документальная повесть]. М., 2008.
3. *Eysck, Carolina.* The Art of Playing the Theremin. Berlin, 2006.
4. *Glinsky, Albert.* Theremin: Ether Music and Espionage. Urbana, 2000.



## МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ

Ангелина Алпатова  
(Москва)

### Сказ о мертвой и живой музыке: Экспериментальная музыкальная археология сегодня

*«...Так давно это было, что и не помнит никто, но проживали когда-то на свете люди одного племени. Жили они дружно, трудились исправно и с большой охотой на земле, и все у них было в изобилии. И от радости такой устраивали люди праздники с веселыми песнями и плясками. А чтобы всем вместе в согласии петь и танцевать, просили они музыкантов на инструментах разных играть. И в дудки дудели, и в барабаны били музыканты, и в трубы трубили, и бубенцами позвякивали... Уж как все хорошо у них получалось!..*

*Но однажды пошел с неба на землю сильный дождь, и лил, не переставая, много дней. От сырости испортились все инструменты у музыкантов и перестали играть, и некому было их починить и настроить – не знал никто еще тогда, как это делается. В отчаянии разбрелись они в разные стороны – в поисках мастеров, которые могли бы устранить неисправности, или материалов, из которых можно было бы изготовить новые инструменты...*

*Люди, оставшиеся без музыкантов, перестали петь и танцевать и загрустили. Больно им было видеть свои любимые инструменты испорченными, и решили они их в землю закопать – похоронить как своих родственников умерших в могилах. Спели они погребальные песни над свежими холмиками и работать пошли. А работа теперь не спорится без праздников и без музыки. И музыканты не возвращаются – видно, не нашли никого себе в помощь. И такая тоска всех взяла: жаль было, что музыка умерла, да ничего не поделаешь!..*

*Вдруг услышал один человек из племени звуки дивные, которые изпод земли доносились. Рассказал он всем сородичам об этом, и побе-*

*жали они дружно к тому месту, где инструменты были похоронены. А там словно хор поет – и слово каждое всем понятно: о том, как инструменты новые сделать можно, в песне рассказывается. Поняли люди, что это предки их на старых инструментах играют и им в песне советы дают. Послушали люди прародителей своих дорогих, и нашли материал на земле, и новые красивые инструменты изготовили. К этому времени и музыканты из странствий своих вернулись и снова стали играть с радостью...*

*...И много еще времени прошло, пока другие племена на земле народились и трудом своим ее украсили, и песнями, и танцами. И музыку для этих песен и танцев веселую играли, и от этого хорошо жилось и работалось людям. А во время работ своих на земле часто выкапывали они предметы странные, и понять не могли, для чего бы те могли быть предназначены. Стали они думы думать и советы разные друг другу давать.*

*Один говорит – мы должны испытать-попробовать, из чего эти предметы сделаны, и тогда поймем, что за ремесла и какие технологии были у предков наших далеких. Другой доказывает – нет, надо нам их с нашими предметами сравнить по форме – вдруг что-то общее и обнаружится, может, это оружие какое-нибудь древнее или трудовое орудие. А третий советует – давайте по земле разойдемся, у других племен – соседей наших такие же предметы найдем и увидим, как они их применяют.*

*Долго спорили люди, кто из них прав и какому из этих советов последовать нужно. Но мудрец главный всех примирил – сказал, что все советы хороши и правильны, и надо все вместе всем делать. И как только поступили они так, сразу истина им и открылась. Поняли, что предметы эти музыкальными инструментами когда-то были. И стали на них играть пробовать – при этом каждый по-своему. Но как бы они ни играли, звуки всегда прекрасные раздавались. И так радостно становилось всем вокруг, будто родился кто-то. А это музыка древняя ожила, словно бы и не умирала никогда»<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> В качестве зачина данной статьи, в силу своей тематики? обращенной к жанру сказа, автором был использован собственный литературно-художественный текст на вымышленный сюжет о безвозвратной утрате старых традиций и попытке их восстановления в новых условиях через чрезвычайно большой промежуток исторического времени.

\*\*\*

Современное музыковедение, как и многие другие сферы гуманитарного знания, открывается своими новыми, порой совсем неожиданными гранями, вбирает в себя внезапно ставшую актуальной информацию. Казалось бы, еще совсем недавно в лоне музыкознания сложилось такое новейшее научное направление, как археомузыковедение, или музыкальная археология. Но на современном этапе и оно обновляется благодаря актуальным научным подходам.

Среди них, например, известный и испытанный на самом разнообразном материале в других научных областях сравнительный подход, широкое применение которого в рамках музыкальной археологии привело к обращению к методам такой смежной дисциплины, как этноархеология, и вместе с тем наметило контуры этноархеомузыковедения. Развитие этой области в комплексе с методами бихевиоризма, к которым прибегают исследователи-археомузыковеды, подготовили почву для современных открытий.

Результатом стало то, что одним из основных векторов развития музыкальной археологии в настоящее время является тот же, что и в археологии, – это эксперимент.

Экспериментальная археология предполагает непосредственное погружение участников проектов – исследователей и вместе с ними любителей, включая туристов, – в историческую глубину того или иного археологического пласта. Выражается это в попытке испытать непосредственно на себе и своей жизни в определенный, ограниченный во времени период условия, максимально приближенные к условиям жизни далеких предков современных людей – жителей каменного, бронзового или железного веков<sup>2</sup>. Одновременно археологи могут исполь-

---

<sup>2</sup> Яркий пример – исследовательская деятельность Международного центра экспериментальной археологии и инновационной педагогики «Кара-Тобе» в Крыму (Украина, пос. Саки Евпаторийского района), позволившая восстановить, согласно древней технологии строительства скифских жилищ, «скифскую усадьбу» периода II–I вв. до н. э. Во время проведения археологических работ на территории древнего городища была обнаружена свистулька из глины, сделанная в виде фигуры птицы; у нее была отбита голова (в настоящее время артефакт помещен в фонды Краеведческого музея пос. Саки). Рассказывая об этой находке автору данной статьи, руководитель проекта С. Внуков словно передал впечатление жителя той эпохи – очевидца событий: «Скифы при захвате греческого поселения выбросили эту свистульку из окна дома, а потом на улице растоптали ее ногами» (беседа 09.05.2013).

зовать комплексный метод, включающий постройку, искусственное разрушение и последующее изучение образовавшихся в настоящее время культурных слоев для более глубокого понимания реальных историко-археологических процессов<sup>3</sup>.

Экспериментальная музыкальная археология, зародившись во второй половине двадцатого века, в настоящее время развивается как весьма перспективное направление. Среди современных проектов выделяются следующие<sup>4</sup>:

1. Акустические исследования в естественных условиях, в том числе с применением сконструированных по образцам археологических находок музыкальных инструментов: морская раковина-труба караколь – на территории древних городов инков (культура Чавин) в рамках проекта Центра археологических исследований Стэнфордского университета (США, исследователь Дж. Рик), осуществляемого в Южной Америке (Перу, исследователи Мириам А. Колар, Перри Р. Кук, Джонатан С. Абель, Хосе Луис Крусадо Коронел); идиофоны – на территории древнего мексиканского города Теотиуакан (Ардт Адье Бот, группа по музыкальной археологии Международного Совета по традиционной музыке, Германия).

2. Компьютерные исследования археологических артефактов: спектральный анализ звука, тестирование тембров звучания, рентген-анализ материала: идиофоны и их акустические возможности (Кайса С. Лунд, Лундский университет, Швеция; Риитта Райнио, Университет Хельсинки, Финляндия).

3. Реконструкция и моделирование древнего музыкального инструментария в соответствии с данными археологических открытий (фрагменты инструментов, иконографические изображения) мастерами в разных странах мира: России (гусли, ребеки (т. н. гудки)), сопели, варганы, бубенчики, трещотки, колотушки – мастера В. Поветкин, А. Каменский, Центр музыкальных древностей, г. Великий Новгород; скифская арфа – мастер А. Гнездилов, г. Барнаул; кантеле – инструментовед и мастер В. Мараев, Санкт-Петербургский государственный университет; Испании (палеолитические костяные флейты – исследователь Карлос Гарсиа

---

<sup>3</sup> Так, например, с 1960-х годов осуществлялась исследовательская работа в рамках проекта в Лейре (Дания).

<sup>4</sup> Материалом для данной рубрики стала информация о деятельности группы по музыкальной археологии Международного Совета по традиционной музыке (ИСТМ), а также ведущих исследовательских центров при университетах и археологических музеях в США и странах Латинской Америки.

Бенито, Университет Сарагосы); Германии (палеолитические флейты – исследователь Жан-Лу Ринго, Музей образования, Нижняя Саксония); Гватемалы (антропоморфные и зооморфные керамические аэрофоны – мастер Карлос Чаклан, Студия керамики, г. Гватемала-Сити).

4. Экспериментальное музицирование на археологических музыкальных артефактах и инструментах: ритуальные мембранофоны в условиях сохранившихся древних храмов (Манох Алаватхутокува, Отдел изящных искусств факультета искусств Университета Пераденья, Шри Ланка).

5. Исследование иконографических памятников античности как основа экспериментальных исследований в области культовой музыки Средиземноморья (Ангела Белиа – Университет Болоньи; Роберто Мелини – Университет ди Тренто, Италия).

6. Практическое (лабораторное) изучение акустических особенностей такого музыкального артефакта, как сонорная маска (А. Грузжинска-Циолковска, Институт музыкологии Варшавского университета, Польша).

7. Экспериментальное использование методов музыкальной терапии, транс согласно археологическим данным (Хосе Перес де Арсе, Музей доколумбового искусства, Сантьяго де Чили, Чили).

8. Исследование форм корпоративной музыки в древности (Мирейя Лопес-Бертран, Университет Глазго, Шотландия, Великобритания; Агнес Гарсиа-Вентура, Университет Барселоны, Испания).

Многообразие в области предмета исследования и научных подходов, используемых в музыкальной археологии, является залогом ее будущего.

**Ольга Олейник**  
(Львов, Украина)

### **К вопросу реконструкции и типологии мембранофонов Трипольской цивилизации эпохи энеолита**

Одним из наиболее ярких и самобытных явлений в истории древних земледельческих обществ является Трипольская цивилизация, просуществовавшая около двух тысяч лет (5400–3500 гг. до н. э.) на территориях современных Украины, Молдовы и Румынии (где ее называют культурой Кукутень). Среди керамических комплексов этой культурной общности существовали особые изделия – сосуды без дна разных форм и размеров как спаренные (в виде двух полых цилиндров, соединенных одной или двумя-тремя перемычками – «биноклевидные»), так и одинарные («моноклевидные»). Их назначение до сих пор представляется спорным. Высказывалось предположение, что биноклевидные изделия являются спаренными барабанами [10: 65; 8: 26–27]. Оно основывалось на существовании в музыкальной практике народов Азии и Кавказа спаренных мембранофонов, которые принадлежат к иному типу – литаврам-нагара (по Э. Хорнбостелю – К. Заксу – набором котло-барабанов 211.12) [6: 244]. Не выдавая желаемое за действительное, к идентификации этих керамических изделий как музыкальных инструментов следует относиться осторожно, поскольку довольно широкие верхние перемычки большинства известных экземпляров располагаются непосредственно на венчиках, что препятствует равномерному натяжению мембраны и лишает инструмент полноценного звучания. Учитывая совершенство и утонченность трипольской керамики, довольно сомнительно, чтобы трипольцев удовлетворял подобный несовершенный музыкальный инструмент. Что мешало гончару при изготовлении инструмента опустить верхнюю перемычку чуть ниже, освободив края для равномерного натяжения мембраны?

Намного реже среди локальных комплексов керамики встречаются «биноклевидные» изделия аналогичной формы и орнаментики, но без верхней перемычки. Это обстоятельство является одним из определяющих критериев их интерпретации как мембранофонов. Из исторических и этнографических источников известно, что как в ныне существующих народных традициях, так и в древних обществах музыкальные инструменты, как и исполнители на них, составляли лишь небольшую часть. Утвердилось мнение, что биноклевидные изделия имели исключительно культовое назначение и использовались в обрядах [4: 16].

Известно также, что в обряде важны все составляющие: слово, танец, музыка и атрибуты, которые при помощи знаков-символов воплощают его содержание. Поэтому музыкальные инструменты своей формой, нанесенным на них орнаментом и украшениями воплощали почитаемое божество или знаковый комплекс мифо-религиозных или идеологических представлений, связанных с ним. К. Закс отмечал, что ни один из инструментов не имел такого количества ритуальных функций и ни один не воспринимался как более священный, чем барабан [9: 28]. Если, по Б. Рыбакову, спаренные «бинокли» (с верхней перемычкой) использовались в обряде «поения земли» [4: 16–17], то звуковым сопровождением этого действия мог быть спаренный барабан (без верхней перемычки), который своей формой и декором соответствовал содержанию обряда.

Особого внимания заслуживают «монокли» и полые цилиндрические изделия, которые археологи интерпретируют как подставки для ритуальных сосудов. Часть этих изделий имеет ряд характерных признаков, позволяющих идентифицировать их как мембранофоны. Барабаны являются одними из древнейших музыкальных инструментов, которые на протяжении тысячелетий в неизменном виде бытуют у многих народов мира. Поэтому для реконструкции отдельных типов мембранофонов трипольцев следует привлечь аналоги как ныне существующих типов инструментов, так и археологические аналоги, которые однозначно атрибутированы как барабаны.

Отдельная группа «моноклей» имеет форму песочных часов. Инструменты подобной формы, согласно систематике Э. Хорнбостеля – К. Закса, принадлежат к типу песочно-часовых барабанов (классификационный код 211.24). По форме и орнаменту (прочерченные на корпусе линии) они идентичны биноклевидным спаренным изделиям с перемычкой, а также спаренным барабанам и составляют единый знаковый комплекс. Спаренные и одинарные барабаны в форме песочных часов свидетельствуют о том, что в пределах одного типа существовали два варианта одной формы инструментов.

По аналогиям известных типов барабанов реконструированы два разнотипных инструмента, обнаруженные на раннетрипольском (4600 г. до н. э.) поселении Ленковцы (ныне Черновицкая обл.). Один из них принадлежит к типу бокалообразных барабанов (211.26), существующих в народной музыкальной практике (турецкий *деблек*, греческая *тарабука*, арабская *дарабука*), а также известен среди археологических находок в Египте и Китае.

Другой тип барабана из этого поселения – конусный (211.25) – имеет аналоги среди трипольско-кукутенских керамических комплексов в

Украине, Молдове и Румынии. Характерной особенностью инструмента являются овальные отверстия в нижней части корпуса. Подобные декоративные отверстия различной конфигурации известны среди инструментов народов Азии, Полинезии и Африки.

К типу конусных (211.251.1) принадлежат также барабаны с двумя выступами-«ушками» в нижней части корпуса. Они относятся к среднему этапу Триполья (4500–4300 гг. до н. э.). Корпусы этих инструментов украшены прочерченным орнаментом, символизирующим змею. Археолог Н. Бурдо полагает, что подобные орнаментальные композиции на керамике воплощают образ лунной богини-змеи [1: 156].

Уникальное воплощение обрядового действия, которое сопровождалось игрой на барабанах, обнаружено в Болгарии (с. Овчарово) среди керамики культуры Гумельница-Караново VI, родственной трипольской. В сильно разрушенной модели жилища находилось 26 миниатюрных предметов, среди которых – фигурки людей, миниатюрные сосуды, столики, кресла и три предмета цилиндрической формы. Авторы раскопок считают, что эти предметы изображают барабаны типа «там-тамов» [5: 91–92]. Очевидно, реально существующие барабаны были довольно внушительных размеров. В трипольской культуре подобные модели жилищ относят к культовым предметам, часть из которых воспроизводит трипольские сакральные сооружения. Заметим, что большинство трипольских мембранофонов обнаружены на объектах, которые относят к святилищам и сакральным сооружениям (площадкам) [2: 363–365; 7: 13–24].

Из раскопок на территории Румынии известны расписные керамические изделия довольно больших размеров, которые своей формой напоминают половину «бинокля» («монокль»). Их интерпретируют как отдельно изготовленные подставки для культовых сосудов, поскольку существуют экземпляры чаш и мисок на длинных пустотелых поддонах [3: 154]. Эти поддоны по форме аналогичны подставкам. Одной из особенностей отдельной группы этих расписных «подставок», которая послужила поводом для их атрибуции как барабанов, является отсутствие орнамента у верхнего края отверстия. Эта особенность дает основания предположить, что верхнее (неорнаментированное) отверстие покрывалось мембраной. Возможно, миниатюрные цилиндры из культовой сцены, обнаруженной в Овчарово, изображают барабаны подобных размеров.

Не исключено, что у трипольцев существовали мембранофоны типа литавр (211.11). Среди археологических артефактов этот тип довольно сложно идентифицировать, поскольку кожаная мембрана не выдержи-



вает испытания временем, а форма корпуса зачастую редко отличается от форм сосудов, используемых в ритуально-культурной практике. Заслуживают внимания отдельные антропоморфные сосуды в форме нижней части женской фигуры. Литавры подобной формы до сих пор существуют среди ритуальных инструментов народов Западной Африки. Они связаны с культом плодородия.

Таким образом, на основе сравнительного инструментоведческого анализа в сакральных комплексах трипольской керамики выявлены четыре типа мембранофонов раннего и среднего этапов существования Трипольской цивилизации, аналоги которых существуют среди инструментария народов мира. Их локально-территориальные отличия в рамках одного типа обусловлены особенностями форм и декора расписной керамики из различных областей распространения этой культуры.

### Литература

1. *Бурдо Н.* Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ, 2008.
2. *Энциклопедія трипільської цивілізації: В 2 т.* Київ, 2004. Т. 1.
3. *Палагута И. В.* Мир искусств древних земледельцев Европы (культура балканско-карпатского круга в VIII–III тыс. до н. э.). СПб., 2012.
4. *Рыбаков Б. А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. 1965. № 2. С. 13–33.
5. *Тодорова Х.* Археологическое проучвание на праисторически обекти в района на с. Овчарово, Търговишко, през 1971–1974 // Овчарово. Розкопки и проучвания. IX. София, 1983. С. 7–105.
6. *Хорнбостель Э. М., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов / Перевод И. З. Аллендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.
7. *Цибесков В. П.* Обряд «поїння землі» та культ місяця в ідеологічних уявленнях трипільських племен // Археологія. 1984. № 47. С. 13–24.
8. *Kamiński W.* Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Kraków, 1971.
9. *Sachs C.* Historia instrumentów muzycznych / Tłum. S. Ołędzki. Warszawa, 1975.
9. *Seewald O.* Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas. Wien, 1934.

**Ирина Вдовиченко**  
(Симферополь, Украина)  
**Вячеслав Баранов**  
(Киев, Украина)

### **Музыка в средневековом Крыму. Исторические источники и археологические находки**

Музыкальная культура средневекового Крыма – тема малоисследованная. Сейчас нет специальных работ, ей посвященных, за исключением нескольких публикаций, в которых рассматриваются находки, происходящие из этого региона, с изображением музыкальных инструментов [3: 140–158; 1: 190–192; 14: 159–160; 9: 275; 17: 25; 19: 149–154, рис. 791; 26: 25; 27: 82]. А между тем изучение музыкальной культуры позволяет нам более глубоко и разносторонне понять духовную культуру населения средневекового Крыма, уйти от привычных для нас культурных оппозиций: язычество – христианство, христианство – ислам, христианство – иудаизм. Ведь в музыкальной культуре никогда не было такого жесткого разделения, как в религиозной жизни народов, живших на одной территории. Заимствовались инструменты, мелодии, артистические навыки и приемы. Так, например, полный набор античных музыкальных инструментов перекочевал в христианскую Византию и частично в Европу. Арабский струнный инструмент *аль'уд*, будучи заимствован в VII веке, приобрел огромную популярность в Византии и Западной Европе под названием лютя, тамбурин, бандура и т. д.

Итак, перед нами территория, на которой в это время происходило взаимовлияние нескольких культурных традиций: античной (с включением эллинизированной варварской), германской, гуннской, тюркской (в лице ранних и поздних тюрок – болгары, печенеги, половцы, татары), монгольской, византийской, армянской, еврейской и раннеитальянской.

В период раннего средневековья в городских центрах сохранялась позднеантичная музыкальная культура. Жители городов Северного Причерноморья пользовались в быту и для профессиональной деятельности (во время проведения различных религиозных ритуалов) такими хордофонами, как лира, кифара, арфа и тригон. Среди аэрофонов известны авлос, сирина и труба-сальпинга, орган [8: 167–175]. Наиболее распространенным ударным инструментом был бубен-тимпан. Один из наиболее популярных хордофонов античности – лира – представлен в раннесредневековых памятниках Крыма. В 1910 г. в Керчи, на территории некрополя Боспора, в погребении второй половины IV – первой

половины V в. до н. э. была найдена лира (рис. 1), которая имеет типично античные формы – бронзовый резонатор в форме панциря черепахи, 16 струн, натянутых на поперечине при помощи деревянных колков и декор – изображения Ники и Ареса [3: 140–158; 11: 91, табл. 59–60, кат. 350]. Эта находка исключительно интересна, поскольку в дальнейшем инструмент сильно видоизменяется, и то, что известно под этим названием в Средние века, совсем не похоже на античный прототип.

К этому же периоду относятся части скульптур V – начала VI в. до н. э. из Херсонеса, которые повторяют композиционно и стилистически известную надмогильную стелу из Афин (Византийский музей) «Орфей с кифарой», датирующуюся IV–V вв. н. э. (рис. 2а). Один из них найден в 1890 г. при раскопках городища К. К. Косцюшко-Валюжиничем [14: 59, рис. 5; 28: 59, рис. 2]. Сохранились ноги сидящего Орфея в длинной одежде (рис. 2б). Второй обломок обнаружен в 1897 г. при раскопках К. К. Косцюшко-Валюжиничем восточного района Херсонеса у «базилики Крузе» [14: 59–60, рис. 6]. Хорошо виден ремень от лиры, переброшенный через правое плечо (рис. 2в). Оба фрагмента полностью реконструируются по афинской стеле, но херсонесские образцы выполнены грубее. Датируются V – началом VI в.

На фрагментах из Херсонеса не сохранилось само изображение инструмента, но поскольку все остальные детали скульптур несомненно восходят к этому архетипу, можно уверенно предполагать, что и изображение музыкального инструмента не отличалось от афинского. Кифара IV–V вв. уже отличается от античной – она более узкая, форма ее приобрела подпрямоугольные очертания, боковые стойки соединились, верхняя перекладина исчезла.

Вскоре кифара исчезает, уступив место новым разновидностям хордофонов, идущим с Востока. Прочные позиции сохраняет за собой только арфа-тригон, сохранившаяся в неизменном виде с глубокой древности и на всем протяжении раннего и развитого Средневековья. Несомненно, бытовал этот инструмент в Средние века и в Северном Причерноморье. Правда, археологически он не зафиксирован в это время, однако нам известна сарматская арфа, найденная в погребении начала II в. из окрестностей Ольвии [25: 106]. Родственники сарматов – аланы, появившиеся в Причерноморских степях и в Крыму в III–IV вв. н. э., наверное, играли на таких же арфах, – ведь их потомки – осетины сохранили этот инструмент до начала XX в. в почти неизменном виде под названием *дууде-станон* [30: 474, рис. на с. 365]. Щипковый струнный инструмент, напоминающий арфу, который держали при игре вертикально, изображен на серебряной сасанидской чаше (рис. 3). Она была обнаружена в 1912 г.



Рис. 1



Рис. 3



Рис. 2 (а, б, в)



Рис. 9



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

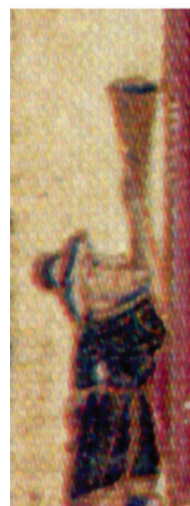


Рис. 8



Рис. 7

(с. Малая Перещепина Полтавская обл., Украина) в составе клада, трактуемого некоторыми исследователями как погребение хана Кубрата – правителя Великой Болгарии [7: табл. V, рис.7; 34: 38–54]. В фигурных ложковидных углублениях на тулове чаши отражены космологические представления: деревья, виноградная лоза, животные, птицы, рыбы, символизирующие гармонию. С темой мировой гармонии связаны фигуры двух музыкантов. У чаши имеются многочисленные аналоги в искусстве сасанидского Ирана VI–VII вв. [22: табл. 36–38; 20: рис. 214, 216; 27: 82, табл. 62–72; 10: 124–125].

Конечно, место, где найдена эта чаша, достаточно удалено от Крымского полуострова, но поскольку обладатель ее – кочевник, достаточно часто появлявшийся с ордами своих соплеменников в непосредственной близости от средневековой Таврики, мы сочли возможным включить эту чашу в наш список.

Появление новых хордофонов в XI–XII вв. также получило отражение в крымских находках. Во время раскопок В. Л. Мыца в 1988 г. в крепости Алустон (современная Алушта) было найдено блюдо (рис. 4) с изображением персонажа, играющего на горизонтально лежащих гуслях (*ψαλτήριον, κανόνας*), и пляшущей женщины. Слева от мужчины фигура мальчика, одетого в шкуру. С. Б. Адаксина связала сюжет на блюде с хорошо известным средневизантийским эпосом о Дигенисе Акрите, а саму чашу – с обрядом свадьбы [1: 190–192]. М. Г. Крамаровский предложил связывать алустонское блюдо с рождественскими празднествами [16: 235]. Судя по археологическому контексту, блюдо датируется XII – началом XIII в. и относится к группе изделий столичной школы, которая включала не только константинопольские мастерские, но и другие керамические центры византийской империи.

Широкое распространение в XIV–XV в. получают смычковые хордофоны. Среди них – виола (рис. 5). Она изображена на одной из пластинок поясного набора, найденного на Кубани. На одной из 9 серебряных пластинчатых накладок в форме шестилепестковой розетки изображен музыкант, играющий на виоле с лопатообразной формой корпуса. По предположению М. Г. Крамаровского, пояс выполнен в Каффе в XIV или в первой половине XV в. латинским мастером для каталонского наемника, а сцены, изображенные на поясе, он трактует как спор между духовным и мирским [17: 251; 19: 149–154].

Ударные инструменты широко использовались для сопровождения танцев, в составе ансамблей. Мы имеем 3 изображения бубнов, совершенно аналогичных античному тимпану. Одно из них – на обкладке из слоновой кости деревянного ларца, найденного в Судакской крепости

(рис. 6). Костяная пластина крепилась к деревянной основе ларца при помощи железных штифтов, от которых сохранилось 5 круглых сквозных отверстий. Рельефные фигурки танцоров отличаются подчеркнутой мускулатурой обнаженных тел. Один танцует с поднятым над головой шарфом (плащом?), другой держит в высоко поднятых руках бубен. Высокое качество исполнения позволяет предположить константинопольское производство, аналогии – отнести накладку к XI–XII вв. [26: 25; 9: 275, ил. 393].

Два других изображения музыкантов-скоморохов в масках козлов представляют собой метки на черепицах, выпущенных местными гончарными мастерскими в XIII–XIV вв. (рис. 7). Одна из них (слева) происходит из раскопок Г. Д. Белова и А. Л. Якобсона XVII квартала Херсонеса в 1940 г. [32: 126, табл. 5–6, 61; 6: 132, рис. 25, 7; 31: 148, рис. 96, 61]. Обломок полностью аналогичной метки на черепице-каллипере происходит из раскопок И. А. Баранова на мысе св. Троицы (пос. Кикинеиз) в 1968 г.

Аэрофоны представлены изображением трубы на армянской миниатюре 1360 г. из Каффы (рис. 8). Стилистическое сходство с другими памятниками этого круга позволило Э. М. Корхмазян отнести исполнение миниатюры мастеру Аракелу [15: 47–49]. Мужчина, одетый в черное, играет на трубе, тип которой восходит к античной греческой *сальпинге* и римской губе, издававшей резкие сильные звуки и служившей сигнальным инструментом.

Фрагмент костяной флейты найден при раскопках Р. Х. Лепера в средневековом Херсоне в 1912 г. В Северном районе городища (IX квартал, помещение 59, под развалом стены) была обнаружена трубчатая полая кость животного, на одной стороне ее просверлены 5 сквозных округлых отверстий (рис. 9) [33: 584].

В основном все эти инструменты найдены на территории средневековых городов, в которых очень сильно было влияние византийской культуры. Музыка занимала важное место в византийской цивилизации. Она являлась составной частью жизни не только императорского двора, знати, но и простого народа [29: 76–77]. В императорском дворце и на ипподроме играл орган (гидроавлос), пели хоры. Странствующие певцы – гистирионы и мимы – давали представления на площадях. Становление церкви привело к появлению ограничений и правил, касающихся музыкальных произведений, исполняемых во время богослужений [24: 92–111]. Христианская ортодоксальная музыкальная культура отрицает инструментальную музыку, любые танцы. Признавалась как единственно допустимая вокальная музыка, соединенная с текстом, несущим в

себе христианское вероучение. Христиане и христианские миссионеры появились в Крыму уже в первые века н. э. Строительство церквей активно было развернуто при императоре Юстиниане и продолжалось в последующие периоды. В древней Таврике были основаны самостоятельные епархии. Все это дает нам полное основание говорить о том, что здесь звучала литургическая музыка ортодоксального образца. Более того: с появлением венецианских и гетуэзских, а затем и армянских колоний возникла литургическая музыка, принятая в католической церкви, – григорианский распев и различные формы армянской духовной музыки – шараканы, стеги, патарага [4: 212].

Что же можно сказать о другом мире – варварском, представленном племенами, нахлынувшими с севера и востока? Готы оставили заметный след в истории Крыма. Очевидно, можно полагать, что музыкальные традиции, которые они принесли с собой, были ярким и своеобразным явлением в культуре древней Таврики. Иордан (историк VI в. н. э., происходящий из знатного готского рода Амалов) в своей «Гетике», посвященной истории готов, упоминает о «древних песнях как бы наподобие истории и для всеобщего сведения», в которых рассказывалось о передвижении готов под руководством короля Филимера в «Скифию, соседствующую с Понтийским морем» [Getica, 28]. В другом месте, продолжая описание нового места обитания готов в Скифии, он рассказывает: «Первой их страстью, [выделяющей их] среди других соседних племен, было натягивание лука тетивою... Перед этим [племенем] воспевали в песнях и с припевами и [в сопровождении кифар] деяния предков – Этерпамары, Ханалы, Фридигерна, Видигойи и других; о них у этого племени высокое мнение, и едва ли сама достойная восхищения древность может похвалиться, что были у нее подобные герои» [Getica: 43]. Интересно, что Иордан отмечает необычные обстоятельства, при которых исполнялись героические песни, – это могли быть специальные праздничные ритуалы, в которые были включены и соревнования по стрельбе из лука.

Вторая, самая распространенная ситуация исполнения таких произведений – пир во дворце правителя. Певец (скальд, скоп) или гости, когда арфа шла по кругу, должны были петь в свой черед. Таким образом, песни исполнялись в сопровождении арфы. Певец был носителем высшей мудрости, а поэзия – одновременно искусством, поучением и хранилищем знаний.

Известно также, что германцы использовали в качестве сигнального инструмента *лур* – узкую изогнутую трубу с широким раструбом. Готы, осевшие в Крыму, на побережье Азовского моря, на Тамани, были фе-



дератами – союзниками Византии. В «Слове о полку Игореве» упоминаются «...Готскія красныя дъвы въспѣша на брезѣ синему морю: звоня рускымъ златомъ, поють время Бусово, лельють мечь Шароканю» [Слово о полку Игореве: 25–26]. По мнению автора комментария Леонида Махновца, это готы-тетракситы, что жили в районе Тмутаракани. Поэтому-то они и поют на берегу Черного моря, и звенят русским золотом, потому что часть награбленного половцами золота попадала к ним путем торговли. Поют они «время Бусово» – антского князя, которого в 375 г. разбил в сражении готский король Винитар и «мечь Шароканю» – половецкого князя, которого победил в сражении князь Владимир Мономах [21: 500].

О хазарах, появившихся в Крыму в VII в., известно, что первоначально они были язычниками и устраивали коллективные камлания: «дикие пляски и битвы на мечях в нагом состоянии» – как рассказывает армянский историк Моисей Каганкатвацци [История агван Моисея Каганкатвацци: 193]. Нам неизвестны артефакты, происходящие из Крыма, которые могли бы проиллюстрировать это сообщение, но доказательством существования этого обычая даже в хазарское время является сцена с ритуальной пляской обнаженных мужчин с оружием из Маяцкого городища [23: рис. 41]. В традиционном быту своеобразное музыкальное сопровождение, скорее всего, обеспечивали небольшие колокольчики, нашивавшиеся на одежду и издававшие при ходьбе мелодичное звучание. Такие колокольчики были обнаружены В. П. Бабенчиковым в могильнике на холме Тепсень [5: рис. 44]. Интенсивные хазаро-византийские контакты в VII–IX вв. привели к инфильтрации византийской музыкальной культуры в среду хазарской знати. Косвенным свидетельством бытования хордофонов у хазар служит известный рассказ в «Хронографии» византийского автора Феофана об императоре Юстиниане II, свергнутом с престола в 695 г. Он был сослан в Херсон, но бежал к хазарскому кагану, женился на его сестре. Узнав от жены о замышлявшемся против него убийстве и о конкретных его исполнителях, он пригласил их к себе и задушил струной (*κόρδα ταυτόν ἀπῆγγξέν*) [Chronographia: 372.26–374.8]. Вряд ли Юстиниан возил с собой хордофон в таких обстоятельствах. Значит, струну легко можно было найти во дворце кагана. Взяв инструмент, не вызывающий подозрений, опальный император использовал его для убийства.

К сожалению, мы ничего не можем сказать о музыкальной культуре печенегов, половцев и других кочевников северопричерноморских степей. Музыка крымских татар, по мнению известного композитора и музыковеда А. Рефатова, испытала на себе большое влияние старо-

греческой музыки. Он связывает это с тем, что в Крыму законсервировались элементы позднеантичной музыкальной системы. Музыка Востока – мамлюкского Египта, Ирана, Турции – также оказала сильное культурное воздействие на нее. Некоторые виды фольклора у степных татар (музыкальные состязания девушек и юношей) сходны с аналогичными киргизскими и казахскими. Старинные музыкальные инструменты крымских татар – зурна, барабан, саз, кеманча и другие – общие для многих народов Крыма [12: 3, 4, 23–32].

Итак, для Крыма средневекового периода был характерен синкретический характер музыкальной культуры, впитавшей в себя традиции многих народов. Преобладающими в VI–XII вв. были традиции более развитой византийской музыкальной культуры. XIII–XV вв. – время, когда происходит ориентализация культуры, в том числе музыкальной.

### Литература

1. Адаксина С. Б. Сюжет на блюде из Алустона // Эрмитажные чтения 1986–1994 годов памяти В. Г. Луконина (21.I.1932–10.IX.1984). СПб., 1995.
2. Айбабин А. И. Этническая история ранневизантийского Крыма. Симферополь, 1999.
3. Алексеева А. М. Лира из Керчи // Известия археологической комиссии. СПб., 1915. Вып. 58.
4. Атаян Р. А. Армянская музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1.
5. Баранов И. А. Таврика в эпоху раннего средневековья (салтово-маяцкая культура). Киев, 1990.
6. Белов Г. Д., Якобсон А. Л. Квартал XVII (раскопки 1940 г.) // Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л., 1953. № 34.
7. Бобринский А. А. Перещепинский клад // Материалы по археологии России. Пг., 1914. № 34.
8. Вдовиченко И. И., Хлебко Н. Н. О роли музыки в жизни варваров и греков, обитавших в древности на территории Северного Причерноморья // Культура народов Северного Причерноморья. Симферополь, 2003. № 42.
9. Даркевич В. П. Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. М., 1975.
10. Залесская В. Н., Львова З. А., Маршак Б. И., Соколова И. В., Фоякова Н. А. Сокровища хана Кубрата. Перещепинское сокровище. СПб., 1997.
11. Засецкая И. П. Материалы Боспорского некрополя второй половины IV – первой половины V вв. н. э. // Материалы по археологии, истории и этнографии. Симферополь, 1993. Вып. 3.
12. Изидинова С. Р. О национальной музыке крымских татар. Севастополь, 1995.
13. Искусство Византии. М., 1977. Т. 1.
14. Колесникова Л. Г. Раннехристианская скульптура Херсонеса // Херсонес Таврический. Ремесло и культура. Киев, 1974.

15. *Корхмазян Э. М.* Армянская миниатюра Крыма (XIV–XVII вв.). Ереван, 1978.
16. *Крамаровский М. Г.* Византийская и сельджукская керамика сграффито с темой вина и веселья конца XII – первой половины XIV вв. (по материалам Крыма и Черноморского побережья Болгарии) // *Античная древность и Средние века.* Екатеринбург, 2000. Вып. 31.
17. *Крамаровский М. Г.* Поясной набор со сценой «спора о вере» из собрания Эрмитажа (XIV – первая половина XV в.) // *Античная древность и Средние века.* Екатеринбург, 1999. Вып. 30.
18. *Крамаровский М. Г.* Серебро Леванта и художественный металл Северного Причерноморья XIII–XV веков (по материалам Крыма и Кавказа) // *Художественные памятники и проблемы культуры Востока.* Л., 1985.
19. *Крамаровский М. Г.* Золото Чингизидов: Культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001.
20. *Луконин В. Г.* Искусство древнего Ирана. М., 1977.
21. *Махновець Л.* Коментарій // «Слово о плъку Игоревъ» та його поетичні переклади. Київ, 1967.
22. *Орбели И. А., Тревер К. В.* Сасанидский металл. Л, 1935.
23. *Плетнева С. А.* Очерки хазарской археологии. М., 2000.
24. *Романов Л. Н.* О генезисе и становлении музыкально-эстетических воззрений раннего и византийского христианства // *Искусство и религия.* Л., 1979.
25. *Симоненко О. В.* Сарматське поховання з тамгами на території Ольвійської держави // *Археологія.* 1999. № 1.
26. *Тиханова-Клименко М.* Резная костяная пластинка из Судака // *Сообщения Государственной академии истории материальной культуры.* Л., 1931. № 3 (март).
27. *Тревер К. В., Луконин В. Г.* Сасанидское серебро: Собрание государственного Эрмитажа // *Художественная культура Ирана III–VIII вв.* М., 1987. № 25.
28. *Труфанов А. А.* Символ в раннехристианском изобразительном искусстве // *Православные древности Таврики.* Киев, 2002.
29. *Удальцова З. В.* Византийская культура. М., 1978.
30. *Цхурбаева К. Г.* О напевах осетинских нартовских сказаний // *Сказания о нартах – эпос народов Кавказа.* М., 1969.
31. *Якобсон А. Л.* Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. Л., 1979.
32. *Якобсон А. Л.* Средневековый Херсонес (XII–XIV вв.) // *Материалы и исследования по археологии СССР.* М.; Л., 1950. № 17.
33. *Яшаева Т., Денисова Е., Гинькут Н., Залеская В., Журавлев Д.* Наследие византийского Херсона. Севастополь; Остин, 2011.
34. *Werner J.* Der Grabfund von Malaja Pereščepina und Kuvrat, Kagan der Bulgaren // *Abhandlungen der Bayerische Akademie der Wissenschaften. N. F. Philosophisch-historische Klasse.* München, 1984. N. 91.

## Источники

1. Слово о полку Игореве / АН СССР / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950 (Литературные памятники).
2. История агван Моисея Каганкатваца, писателя X в. / Пер. с армянского К. Пагканьяна. СПб., 1861.
3. Chronographia // *Чичуров И. С.* Византийские исторические сочинения: «Хронография» Феофана, «Бревиарий» Никифора: Тексты, перевод, комментарий. М., 1980 (Древнейшие источники по истории народов СССР).
4. Getica // *Иордан.* О происхождении и деяниях гетов. Getica / Вступ. ст., пер., комм. Е. Ч. Скржинской. М., 1960.

## ПРОБЛЕМЫ ЭТНООРГАНОЛОГИИ

Александр Ромодин  
(Санкт-Петербург)

### Магия народных музыкантов: Практика, образы, способы воздействия

Для традиционной культуры характерно присутствие многих видов магии. В целом как тип сознания и человеческого существования магия берет свое начало в глубоком прошлом. Еще Е. В. Аничков отмечал, что на первобытной стадии человеку «природа не всегда благоприятствует, она иногда враждебна. Чтобы побороть эту враждебность, человек и прибегает к магии, и эта последняя систематизируется в обрядовом сознании»<sup>1</sup>. Как и любую традиционную реалию, магию можно мыслить и частным элементом, и общей частью культуры. Как культурное целое магия пронизывает собой всю традицию, оказываясь феноменом, действующим чуть ли не на каждом уровне народного сознания и существования. Этот феномен – всеобъемлющий, затрагивает всех без исключения. В его основе – активность творчества, присущего всем – создателям, воспринимающим. Собственно говоря, магическое начало объединяет участников творческого акта в интенсивности его осуществления. Музыканты обладают особыми качествами, свойствами, относящимися к магии. Эти свойства предопределены, например, участием музыкантов в свадебном обряде, в котором они выполняют ведущие роли распорядителей, организаторов, знатоков. Инструментальные мелодии перерастают значение только лишь форм музицирования, наполняясь ритуальной символикой, приобретают важнейший всеохватывающий сакральный смысл. Музыкант становится настоящим магом, причем не только собственно в звуке, но и далеко за его пределами – в обряде, игре. Но и формы музыки преобразуются. Благодаря исполнительским импульсам, инициативам, они становятся символическими составляющими феномена бесконечности. Свадебные ритуальные композиции могут иметь значительные временные масштабы. Повторность

<sup>1</sup> Аничков Е. В. Народная поэзия и древние верования славян // История русской литературы. М., 1908. Т. 1. С. 48–80.

внутренних элементов формы создает внушительную длительность внешних ее очертаний. Весь описываемый комплекс – живой, спонтанный, эластичный – получает развитие и становление за счет именно того, что можно назвать магией народных музыкантов.

Магические склонности обнаруживаются в разнообразных практических действиях. Многие из них существуют в реальности, отчетливы, заметны. К ним относятся, например, гротескное поведение музыкантов на свадьбе, острые шутки, берущие свое начало в магии плодородия, ритуальном эротизме. Главенствует стихия игры: *«Раньше музыканты сами говорили, приходилось шутить всякие прибаутки. Я сам говорил раньше, гнул только так – прочищал! Не все музыканты это могут, но раньше дяды говорили – умели»* (О. И. Шлыков; Витебская обл., Витебский р-н, д. Пудоть\*); *«Какая ж это свадьба – втихую? Музыканты и пошутят, и поговорят!»* (М. С. Булохова; Псковская обл., Куньинский р-н, д. Дубровка). Чрезвычайно важна социальная составляющая магических практик музыкантов: *«Я походил по свадьбам – поженил усё свое поколение»* (В. А. Григорьев; Витебская обл., Городокский р-н, д. Полешино). Другие элементы магии можно отнести к менее очевидным: звук, тембр инструментов. Однако собственно музыкальный обрядовый элемент отчетливо осознается и исполнителями, и слушателями: *«Скрипка, цимбалы – душевнее, жалостливее. На скрипке, если кто добре играть, так кажется, что человек слово говорить»* (К. Ф. Малько; Витебская обл., Глубокский р-н, д. Псуя); *«Невесте косу расплетают, венки снимают; музыкант играет нежно, хочется плакать»* (А. Н. Косенкова; Витебская обл., Городокский р-н, д. Пруд).

Магическая практика музыкантов предполагает существование коррелирующих содержательных планов: явного – неочевидного; сознательного – бессознательного; объективного – субъективного; внешнего – внутреннего. Магия реализуема в практике или – в «делании». В этот феномен делания входит не только осуществление музыки как таковой, но и вообще делание в различных его проявлениях: кинетических, ритуальных, коллективных, индивидуальных, биографических, событийных. Несмотря на то, что музыкант всецело принадлежит традиции, он выступает одновременно как человек особенный, непохожий на других. Подобная всеохватность делания связана, с одной стороны, с представлениями о музыкантах как об обладателях высшей силы (например, шествующие по дальней дороге, из потустороннего мира, во-

---

\* Тексты белорусских народных музыкантов даны в русской транскрипции, поскольку в статье изучается содержание культуры, но не собственно лингвистика (грамматика, структура языка).

лечебники), с другой стороны, с осознанием магической власти обрядового инструментального творчества, его способности воздействовать на окружающих, ритуальными способами преобразуя действительность. Музыканты и сами подчас остро ощущали собственные небывалые возможности. Творческая магия органично включалась в жизнь, становясь неотъемлемой частью биографии, атрибутом художественного пути, свойством человеческого облика инструменталиста: *«Ну, а у гроб, конечно, кали придется ужо, дак я им казал, хоть Лиды говору: хоть мне тады губную положь тую, или что-нибудь от гармонии от моей, клавиши якей али кусочек чаго-нибудь. Потому что гармонь – очень хорошая вещь. Так что, ежели помру, дак хочь кусочек ремня мне у гроб надо уложить, потому что гармонь – это есть гармонь. Это – усё вяселле»* (И. И. Ивлев; Витебская обл., Городокский р-н, д. Бычиха).

Магическая практика неразрывно связана с образами, эмоциями. Собственно говоря, там, где проступает подлинное искусство, непременно обнаруживается и магия. Образность традиционных музыкантов – прежде всего, скрытая, неочевидная. Во многих случаях, однако, исполнители делятся своими соображениями, связанными, в первую очередь, с ассоциациями. Музыканты внутренне представляют себе давно (или недавно) произошедшие события, сопутствующие им впечатления, чувства. Ассоциативное мышление подразумевает контрастную творческую реализацию – в медитативных или экстатических формах. Некоторые музыканты декларируют необходимость во время исполнения использовать хранимые в памяти впечатления, применять прямые ассоциации: *«Это ж – усё в голове! Ежели не будешь в голове держать – не сыграешь!»* (И. И. Ивлев). Импульсивность, побуждение главенствуют в творчестве музыкантов: *«Лихость нужна – вяло не будешь играть!»* (И. И. Ивлев); *«Удары гармониста пяткой – это под задор!»* (И. Ф. Добринский; Тверская обл., Андреапольский р-н, д. Бологово). Помимо наиболее активных, экспрессивных свойств, у музыкантов имеются противоположные качества: медитативные, созерцательные, выраженные в феномене исполнительского отстранения. Исполнитель, погружаясь «в себя», находится во внутренне-эмоциональном отдалении от среды. Присутствует особенная, зарождаемая уже в пору ранних опытов музицирования скрытность самопроявлений и чувств. Во многих случаях первенство отдается интуитивным средствам исполнительского поиска: *«Можно механически заучиться пальцами, но ничего не будет! Наоборот, когда учишься, надо прятаться ото всех, чтобы не указывали, чтоб не видно было»* (И. Л. Якушевич; Витебская обл., Городокский р-н, д. Зайково). Подразумевается особенная концентра-

ция, достигаемая при отдалении от внешнего мира, подчеркивается интимность личностного высказывания и переживания: *«Если хочется сказать что-нибудь себе, то я себе только играю»* (В. М. Терешев; Витебская обл., Городокский р-н, д. Вировля). Музыканты используют магические техники экстаза и медитации, побуждения и отстранения. При этом применяются методы поиска исполнительских состояний и соответствующих им ситуаций.

Главная цель музыкантов – магическое воздействие. Начиная с ранних случаев скрытного обучения, самоизоляции, народные певцы и музыканты ведут непрерывный поиск интуитивных творческих методов. Преобладает живое, непосредственное излияние чувств, скрытое за строгостью формы (композиции) и отрешенностью исполнительского поведения и самоощущения. В подобной сдержанности обозначается условность, рельефность образа, подразумевается его символичность, ритуальность. Исполнитель становится медиатором, способным не только покорять, но и завораживать, гипнотизировать слушателя. Интуитивные творческие средства, поддерживаемые остротой звучания, определяют применение музыкантами методов магического воздействия на присутствующих. Творческая сила, основанная на преподнесении личного, сокровенного взгляда на мир, преобразуется исполнительским умением – не вполне обычным, чуть ли не колдовским. Отсюда – изрядная способность музыкантов к внушению, непреложность их участия, выполнения важнейшей сакральной роли в обрядах.

Образуется своего рода система, в которой ведущая роль принадлежит contagiозной магии – магии заражения. От эмоционального взрыва, через условную символичность образа – к умению «шамански», «колдовски» воздействовать на окружающих: *«Он с ума меня сводит своей гармошкой! Когда заиграет, не могу – сразу пою!»* (Е. А. Буйницкая; Тверская обл., Андреапольский р-н, д. Бологово). Фантазийная форма основана на исполнительской воле, предполагающей свободную (нетемперированную) жесткость, терпкость звукового выражения, поощряемую традиционным сознанием. Музыканты применяют методику своеобразного «тренинга», основанного на овладении магическими способами звукового воздействия. Еще недавно имела широкое хождение стимуляция музыкантами обрядовых свадебных плачей, иногда – их имитация: *«Батька заголосить на скрипке – тады и невеста заголосить!»* (М. В. Иванова; Витебская обл., Городокский р-н, д. Слободка). Ритуальное инструментальное звучание, призванное вызвать соответствующую эмоциональную реакцию у плакальщиц, содержит остро выраженный суггестивный смысл. Подобная «заражающая» магия способствует чрезвычайному воздействию традиционного музицирования на слушателей.



**Виктор Шостак**  
(Ужгород, Украина)

## **Народные музыкальные инструменты румын Закарпатья: Морфология культуры**

Традиционная музыкальная культура румын Закарпатья отличается красочным спектром использования в инструментальной музыке различных звуковых приспособлений (в т. ч. и природного происхождения), музыкальных инструментов, создающих в сознании сложную стилевую систему своеобразной этнической инструментальной музыки, которая характеризует эмоциональный мир, его духовное и материальное бытие. Поэтому, естественно, чрезвычайно важным является выявление и фиксация традиционных музыкальных инструментов, которые влияли на формирование звукового идеала румын, систему традиционных жанров и символик в фольклоре, развившихся на почве определенных исторических условий, контактов и взаимовлияний с другими народами и сформировавших цельную традиционную этнокультуру.

В основе исследования лежит исторический принцип функционирования музыкального инструментария, учитывающий разновременность его возникновения, эволюцию бытования, локализацию и ассимиляцию вследствие влияния определенных социально-экономических факторов.

Методология описания инструментов построена на классификации и индексации, разработанной Э. Хорнбостелем и К. Заксом [2], поскольку именно она охватывает весь спектр музыкальных инструментов, который функционировал или сейчас функционирует в традиционной культуре румын Закарпатья.

### **Идиофоны**

#### **Ударная доска (ТОАСА, ТОСОНЕЛЕЛЕ), (4 111.211.12).**

Изготавливали инструмент, имевший преимущественно культовое назначение, из прямоугольной буковой доски 2-метровой длины, до 50 см ширины и 7–10 см толщины. Доску подвешивали за один конец под крышей церкви, а двумя деревянными молотками ударяли в разные места по ней, заставляя ее звучать. Респонденты подчеркивали особое значение этого звукового приспособления, указывая, в первую очередь, на его сигнальные функции. Последовательностью ударов, изменением ритмики и тембра сообщалось о возвращении стада с пастбища, о возникновении пожара в деревне или в лесу, о созыве общины к церкви или о других чрезвычайных событиях. Этот инструмент применялся и в ансамблевом исполнении – в частности, детьми во время Пасхального

поста, на Страстную Пятницу и в Пасхальное Воскресенье. Ударяя по доске возле церкви, создавали традиционную мелодию, в которой воспевалось окончание поста. Хотя опрошенные подчеркивали архаичность такого «музицирования» на ударной доске, ее особую сакральность, подобную доску применяли также для сопровождения танцевальных мелодий. В этом случае обычная 2–3-х метровая доска укладывалась горизонтально на возвышение, а с обеих сторон садились по трое-четверо парней, которые стучали по ней заранее подготовленными палочками. Ритмическая палитра при таком исполнении характеризовалась мощной энергетикой, темпераментным звукоизвлечением, где каждый исполнитель проводил свою ритмическую партию, а в ансамблевом исполнении музыка приобретала единое цельное звучание.

Нам довелось присутствовать на своеобразных вечеринках: молодые ребята в доме, где девушки лущили кукурузу и фасоль, «выигрывали» на доске, подпевали себе, подплясывали, подбадривали участников действия отдельными выкриками, подтрунивали над девушками и веселились, что создавало атмосферу приподнятости, ощущение праздника.

Таким образом самый примитивный архаичный инструмент хоть и потерял сегодня практическое применение, однако остался важной и значимой достопримечательностью, сыгравшей важную роль в формировании традиционной ритмики в музыкальной культуре румын.

С 25 декабря по 6 января в рождественские и новогодние дни в селах происходят большие празднования, когда дети, молодежь колядуют, ходят с «плугушором» (PLUGUȘOVULUI) – стилизованным плугом-сохой, который украшен бумажными цветами и разноцветными лентами, символизирующими богатый урожай, «сорковой» (SORKOVA), быком (BUNAȚUL), – желая всем благополучия, достатка в новом году [6: 36].

Особенно выразительными и экзотическими являются румынские колядки. Старинные поэтические произведения народного эпоса на легендарные темы только у немногих народов сохранились в стихотворной форме, а запевы преимущественно напоминают танцевальные инструментальные мелодии.

На групповом колядовании румынами используется юмористический персонаж «коза» (PLAĂCI DE LOVIT). Для этого подбирался юноша, имевший артистические способности, ловкий и способный к импровизации. «Козу» изготавливали из двух досок. Верхняя напоминала голову козы или оленя. Эта часть приукрашивалась кожей, рогами, рисованными глазами и наглухо крепилась на палку, которую вертикально держал парень, спрятанный под простыней. Другая дощечка выполняла функцию нижней челюсти, которая была прикреплена штырем к голове

таким образом, чтобы от своего веса постоянно свисала, имитируя открытый рот. На конце «челюсти» была привязана веревка, за которую дергал скрытый юноша, отчего она громко щелкала в ритм танца или пения, подчеркивая сильную долю.

**Соркова (SORKOVA) (112.1).**

Соркова – это «звнящая палица», в верхней части которой прикреплены бронзовые колокольчики (CLOPOTE), шаровидные бубенчики различной величины (ZURGĂLĂI) и которая украшена бумажными цветами и разноцветными бумажными полосками. Использовалась «соркова» колядниками, которые трясли ее во время пения и танца, отбивая сильную долю. Колядники прикасались инструментом к хозяину, хозяйке, их детям, к животным, что символизировало благополучие, здоровье и счастье в новом году.

**Троскотало (DURUITOAREA) (112.24).** Сейчас это редчайший инструмент, он был связан с рождественскими и пасхальными праздниками румын, с деятельностью пастухов, охотников, земледельцев, а также выполнял роль оберега. Основой инструмента является ребристый валик с ручкой и скользящей по ней пластинкой в середине рамки. Часто мастера ставили две, а то и три пружинистые пластинки, отчего во время прокрутки слышался сильный треск.

**Дрымба (DRIMBA, DRIMBOAIE) (121.221) [варган].** Изготавливали инструменты преимущественно кузнецы-цыгане и торговали ими на ярмарках (тиргурь), выменивая на них продукты питания или алкогольные напитки.

На этом инструменте охотно играли как дети, так и взрослые. Особенно любили играть на вечеринках женщины, объединяясь в ансамбли по 5–7 человек, из которых двое-трое играли основной тон (бурдонировали), а другие исполняли традиционную мелодию. Две солистки, словно соревнуясь между собой, активно воспроизводили мелодичную палитру, глубоко вдыхая и выдыхая воздух, артикулируя, меняя форму резонатора (ротовой полости и языка), экспрессивно вибрируя и глиссандируя опорные звуки дойны или танца, что придавало мелодии неповторимость, особое очарование и архаичный колорит. Возможно, поэтому лучших исполнительниц несколько опасались, считая их гадалками, ведьмами, и верили, что благодаря их игре на дрымбе можно «сглазить», приворожить парня, выполнив своеобразный инструментальный магический обряд. Известно, что румынские женщины часто гадали с помощью этого инструмента.

Процесс изготовления дрымб тот же, что и у гуцулов или бойков, но румыны выделяют несколько их видов: это обычная (солирующая)

дрымба, имеющая 4–5 см длины; аккомпанирующая, соответственно – 5–7 см, и басовая («большая»), которая достигает 8–10 см. Сейчас практически все виды дрымба встречаются очень редко и почти не функционируют в инструментальной музыке румын [ср.: 1: 40–44].

**Дрымба двойная (DRIMBOAIE) (121.222).** Двойная дрымба, как и одинарная, состоит из «подковы», т. е. основания с удлиненными концами-«ребрами», и припаянных или заклепанных параллельно двух стальных пластинок-язычков, причем одна пластинка шире, толще и звучит ниже, а вторая уже, тоньше и звучит на тон, полтора или два выше первой. Между стальными пластинками еще припаявали металлическую полоску, которая предотвращала соприкосновение пластинок, колеблющихся во время игры. Отдельные мастера достигали такого уровня, что изготавливали двойные дрымбы, в которых металлическая полоска отсутствовала. Двойную дрымбу можно было приобрести в 40-х годах XX в. на ярмарках метрополии.

Изготавливали двойные дрымбы преимущественно на заказ, предварительно согласовав с заказчиком, какой интервал будет разделять одну пластинку от другой, подстраивая их изменением угла сгибания. Размеры двойных дрымба были свободные, но инструмент с полоской был больше, тяжелее и достигал 8 см, тогда как без полоски он был легче, меньше и не превышал 6 см.

При музицировании на двойной дрымбе исполнитель мог переходить из одной тональности в другую, поочередно играя на пластинках.

**Колокольчики (CLOPOTE) (111.242.122).**

Отливали колокольчики из бронзы или меди кузнецы-цыгане и торговали ими на ярмарках. Преимущественно их использовали, привязывая на шею животным при выгоне на пастбища. Ими украшали «соркову», свадебный флаг («курагов»), использовали при колядовании.

Наряду с колокольчиками применяли шарообразные, с прорезями «пижовы», или «колокирцы» (ZURGĂLĂI), (112.13), которые румыны считали инструментами-оберегами. Сохранилось воспоминание, что инструменты использовали и в танцах, прикрепляя их к ногам танцующих. Особое значение в жизни румын имели церковные колокола, которые считали оберегом села, наделяя их волшебной силой и лечебными свойствами [4: 346].

### **Мембранофоны**

**Дуба (DUBA, гуцул. – БУБЕНЕЦ (БУБЕНЧИК) (211, 212.1).**

Это маленький барабан, диаметр которого составляет 24 см, а ширина обечайки – 10–12 см. С двух сторон туго натягивалась влажная кожа-мембрана, крепившаяся узкими обручами по телу обечайки. Пос-

ле высыхания мембрана натягивалась и становилась звонкой. Мембрану изготавливали только из кожи козы или собаки, предварительно выдержав ее в гашеной извести, чтобы освободить от шерсти и жира. Сбоку обечайки высверливалось небольшое отверстие («голосник»), который устранял сопротивление воздуха на колеблющейся мембране при ударе по нему. Играли на дубе руками или небольшими палочками, предварительно подвесив инструмент на шею. Инструмент сопровождал ритмически пение старинных колядок. Как утверждали респонденты, инструмент «дуба» использовался и на свадьбах старостой, который сообщал непрерывными дробью и ударами различной продолжительности о начале свадьбы, о походе в церковь на венчание, о других событиях, которые сопровождали свадебный обряд. Впоследствии этот инструмент был вытеснен свадебным флагом («курагов») и забыт.

**Барабан с медной тарелкой (ТОВА MARE) (211.212.1 +111.142).**

Считается, что барабан с медной тарелкой вошел в инструментальную традицию румын Закарпатья в начале XX в. и сейчас является полноправным инструментом коллективного музицирования.

Размеры барабанов с медной тарелкой произвольные, но мастера (они же и исполнители) изготавливали их из деревянного или металлического обруча (основы) шириной 30–40 см и диаметром до 80–100 см. Мембрану на барабан изготавливали из кожи козы или собаки, предварительно освободив ее от шерсти гашеной известью, а затем натягивали на отверстия обруча и механическими винтами крепили и подтягивали ее со всех сторон. Считалось, что мембрана из собаки является лучшей, поскольку она более упруга, звонче и прочнее. Далее сверху на обруч крепилась латунная круглая тарелка и высверливались 2–3 «голосника».

При движении исполнителей барабан подвешивался на ремне через плечо. Одной рукой музыкант деревянной палкой отбивал основные доли такта, синкопы и другие удары различной продолжительности, а второй – с помощью изогнутого дротика ударял по тарелке таким образом, что на один удар палкой по мембране приходилось два удара по тарелке. Кроме того, играющий моделировал различные ритмические сочетания, создавал иллюзию глассандо, нагнетал темпы, динамику, создавал различные звуковые эффекты.

Следует отметить, что профессиональные свадебные музыканты имели дома по несколько различных по размерам барабанов, так как считали, что играть в статическом положении лучше на большом барабане, поскольку он имеет более низкий звук, а в движении достаточно использовать меньший, ведь он и легче, и имеет более высокое звучание. Во время игры искусные музыканты могли регулировать высоту

тона ударом по соответствующей точке мембраны: при ударе по середине мембраны возникал более низкий звук, а при ударе по ее краям звук был выше. Также применяли прижатие ладонью мембраны с другой стороны барабана в разных местах, что тоже меняло звучание.

**Бугай** (BUHAJUL) (232.11-92).

Этот инструмент встречается во многих странах Европы. Например, у чехов он известен под названием *bukál* или *bukač*, у румын – *boř buhai*, *rovu*, северным немцам, датчанам или голландцам известный как *rummelpott*, а сицилийцам – под названием *chinchin* [3: 414], у гуцулов – как дербениця (бербениця).

Инструмент имеет срезанную цилиндрическую форму, дно и бока изготовлены из ели и скреплены деревянными обручами. На его верх натягивается овечья кожа со вшитым пучком конского волоса 40–50 см длины и закрепляется обручем.

Звукообразование осуществляется благодаря трению, которое возникает, когда исполнитель увлажненными пальцами, зажав волос, дергает сверху вниз. Перебирая обеими руками, можно добиться непрерывного звучания (как бурдон), извлекая четкое глиссандо, а также короткие половинные, четвертные, восьмые звуки в различных сочетаниях. Благодаря этому глиссандирующему «контрабасу» исполнители в сочетании с другими инструментами колядовали, пели дойны, хоры и исполняли инструментальные произведения.

### Хордофоны

**Цимбал** (TAMBALUL, TITER) (314.122).

Игра на нем одна из самых популярных забав среди румынских детей Закарпатья.

Чтобы изготовить цимбал, брали коробку из-под спичек, туго обматывали ее стальной тонкой проволокой 5–7 раз, вставляя по обе стороны две спички, которые исполняли роль порошка для струн. Медиатром из гусяного пера можно было добывать достаточно отчетливые бречащие звуки. Чтобы превзойти своих сверстников, маленькие «конструкторы музидементов» находили разные по размерам деревянные или металлические посудины и изготовляли свои цимбалы, играя не только для себя, но и для взрослых.

Музицирование детей, которые, собираясь вместе, играли на своих струнных приспособлениях, стучали в пустотелые предметы, пели или подсвистывали, порождало в их воображении первые слуховые впечатления, вдохновляло к прекрасному, к знаниям, формировало и развивало в их сознании поиск индивидуального мышления. За незначительный

отрезок жизни ребенок как бы охватывал основные формы становления этнической культуры, которые человечество накопило от палеолита до современности.

На протяжении многолетнего исследования традиционной культуры румын Закарпатья мы не получили сведений о функционировании в инструментальной сфере так называемых цитр, которые были распространены в отдельных районах метрополии. Однако респондентам известен этот инструмент под названием TITERA. Они считают, что этот инструмент, который функционировал в XIX–XX веках, был привнесён венграми, семьями селившимися в отдельных деревнях, но имел только локальное значение [ср.: 1: 56–57].

**Цимбалы (TAMBALUL) (314.122-4, 5).**

В прошлом цимбалы активно функционировали в сельских ансамблях (TARAF), создавая ритмогармоническую основу звучания. Со временем они были вытеснены другими, менее прихотливыми в пользовании инструментами, что обусловило постепенное исчезновение и традиционных исполнителей и игры на этих инструментах.

Цимбалы, как вспоминают респонденты, имели трапециевидную форму, состояли из 10–12 бунтов по 2–3 струны в каждом. Кроме того, на них дополнительно были введены 2 струны басов. (Приводим строй указанных цимбал: с, d / g, a, h, c<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, e<sub>1</sub>, fis<sub>1</sub>, g<sub>1</sub>, a<sub>1</sub>, h<sub>1</sub>, cis<sub>2</sub>, d<sub>2</sub>, e<sub>2</sub>). Играли на этих инструментах палочками, концы которых для смягчения звучания были обернуты ватой.

**Цимбалы венгерские (шундовские) (TAMBALUL Schunda) (314.122-4).**

Это цимбалы, усовершенствованные В. Шундой во второй половине XIX в., имеют 35 бунтов, хроматический звукоряд от до большой октавы до ми третьей октавы. Шундовские цимбалы оснащены четырьмя опорными ножками и двумя демпферами. Сейчас этот инструмент является редким и постепенно исчезает.

**Джонгора (чонгура, зонгура) (ZONGORA, CHITARA) (321.322).**

Этот инструмент подобен современной гитаре и имеет 3, иногда 4 струны, которые настроены по квартам. В прошлом нижнюю дека и боковину выдалбливали из цельной древесины, а плоскую верхнюю дека с «голосником» клеили к боковине. Позади плоской головки вставлялись колки. Подгрифника инструмент не имел, поэтому струны крепились на штырь, который фиксировался на деке снизу. Струны поддерживала плоская массивная подставка, а грифом служила шейка, без ладов. Величина инструмента достигала трехчетвертной виолончели. Сейчас изготовление джонгор считается нерентабельным, а вместо них

используют современные гитары, из которых снимают лишние струны и заменяют подставку под оставшиеся струны.

При игре джонгоры держат левой рукой головкой вверх, прижимая к груди, а правой ударяют плектром по струнам, причем струны пальцем не прижимают. Таким образом музыкант создает на протяжении всего произведения ритмичное сопровождение, построенное на одном аккорде. Иногда более опытные исполнители применяют скордатуру (перестройку инструмента) или прижимают указательным пальцем все струны (прием барре), получая параллельные аккорды.

В инструментальных румынских народных ансамблях джонгора сочетается со скрипкой и барабаном с медной тарелкой или с двумя скрипками.

#### **Скрипка (VIOARA) (321.322-71).**

Скрипка вошла в традиционную культуру румын как один из самых почитаемых инструментов. Она испытала различные изменения и модификации за много веков и сейчас является не переменным и ведущим инструментом малых и крупных сельских инструментальных ансамблей. Создавая в инструментальных произведениях мелодическую линию или сопровождая пению, скрипачи (лаутары) демонстрируют глубокие знания обрядовых действий и ритуалов того или иного села, района, которые в целом характеризуются общностью и однотипностью традиционной культуры. Скрипачи (они, как правило, руководители коллектива) исполняют основную солирующую партию, осуществляют выбор жанра произведения, стиля, музыкальной формы, определяют характер и содержание музыкального произведения. Ведущий скрипач договаривается с заказчиками о гонораре, количестве музыкантов, подбирает других участников в ансамбль, проводит с ними расчеты, следит за действиями и этапами обряда. Его авторитет безупречен, а многолетняя деятельность вызывает уважение общества. Поэтому не удивительно, что о них еще при жизни слагают песни, сказки, легенды и поверья.

В конце 80–90-х годов XX в. отдельными исполнителями-скрипачами делалась попытка ввести в инструментальное музицирование так называемую скрипку Штроха. Это обычная скрипка, к которой присоединен металлический рупор (иногда его изготавливали из пергамента), крепившийся или к обечайке инструмента, либо к нижней деке или к головке. Благодаря этому звучание солирующей скрипки становилось усиленным и целенаправленным.

Однако экзотический на вид инструмент не получил право на существование то ли из-за дороговизны, то ли был выкуплен коллекционером-



ми. Сейчас скрипку Штроха можно наблюдать у отдельных исполнителей в центральной Румынии.

### **Аэрофоны**

#### **Чешуя или пленка (SOLZUL DE PEȘTE) (412.14).**

На рыбьей чешуе играют практически все музыканты. Особенно любят играть на ней скрипачи-профессионалы, но они чаще используют кружочек, вырезанный из кинопленки, потому что чешуйки со временем высыхают и крошатся.

Чтобы получить звук, исполнитель вставляет между нижней губой и зубами чешую или кружочек кинопленки диаметром 2–2,5 см, прижимает к зубам напряженной губой, а верхней прикрывает ее, оставляя щель. Если направлять узкий поток воздуха наверх, чешуя начинает колебаться (вибрирует), издавая сильный звук. Изменяя силу воздуха и артикулируя, исполнитель легко воспроизводит глиссандирующие звуки в пределах октавы. Благодаря такому музицированию образуется эффект игры еще и на кларнете in C, причем скрипач в это время основную мелодию украшает мелизматикой.

Респонденты утверждают, что игру на чешуе музыканты других регионов переняли от закарпатских румын.

#### **Тилинка (TILINCA, FLUIERUL) (421.111.11).**

Закарпатские румыны знают два вида тилинок: без свисткового устройства (обычная трубка из коры) и со свистковым устройством (из дерева с высверленной сердцевинкой, позже – металлическая трубка).

Тилинку без свисткового устройства изготавливали весной, когда кора набиралась влаги и ее легко можно было скручивать. Такой инструмент достигал 60 см длины, а звукоизвлечение происходило дутьем потока воздуха на край цевья под определенным углом. Указательным пальцем исполнитель прикрывал или открывал нижнее отверстие, усиливая или уменьшая силу дувания, от чего образовывались звуки обертонового звукоряда. Переливающиеся мелодии инструмента часто дополнялись горловым бурдонированием, что усиливало архаизм традиционной мелодики. Сейчас этот инструмент сохранился только в памяти респондентов.

В инструментальной традиции румын более известна тилинка со свистковым устройством (421.111.21), которая существенно облегчает звукоизвлечение. Такой инструмент изготавливали преимущественно из орешника, высверливая сердцевину и вырезая звукообразующий свисток с доньшком, длина его достигала 80 см. Звукообразование происходит так же, как и на вышеупомянутой тилинке без свисткового устройства.

Применяли тилинку в песенных и танцевальных наигрышах, а также в обряде у тела покойного, когда исполнитель во время игры как бы общался с душой умершего.

**Свирель** (флуер) (FLUIERUL) (421.221.12).

Свирель румыны знают как флуер, независимо от вида. Отдельные исследователи подсчитали, что на территории Румынии известно почти 15 разновидностей флуера, различающихся как по форме, строению, так и по использованию в инструментальной музыке. Поэтому остановимся только на тех разновидностях, которые сейчас известны или были известны инструментальной культуре румын Закарпатья.

В сельской среде флуер пользуется большим уважением и популярностью. Считалось, что флуер имеет божественное происхождение, а звучание его действует магически. На этом инструменте разрешалось играть и во время поста, и возле покойника на похоронах, и при колдовании, на свадьбах, во время выпаса стада. Флуеру приписывают и чудодейственные качества, его звуки лечат душу и тело [б: 46–51].

Флуер делали из твердых пород дерева, преимущественно орешника, тополя, груши, сливы, можжевельника, ивы, бузины.

Длинный, или большой, флуер, имевший более 50 см длины, назывался пастуший флуер. Такой инструмент имел свистковое устройство и 6 грифных отверстий. Звукоряд этого инструмента диагонической, однако при перекрытии грифных отверстий с помощью вилочной аппликатуры извлекается хроматическая гамма.

Отдельные респонденты длинный флуер называют еще *кавалом*. Они говорили, что такой инструмент использовался среди пастухов-румын, имел 7 (иногда называли только 5) грифных отверстий сверху и одно снизу, а также свистковое устройство. Длина этого инструмента достигала от 60 до 80 см, но в начале XX в. он вышел из употребления.

Короткий флуер (длиной до 25 см) снабжен свистковым устройством и шестью грифными отверстиями. Применялся этот тип свирелей в ансамблевом инструментальном и вокально-инструментальном музицировании как для индивидуальной игры, так и для сопровождения песен и танцев.

**Трембита** (бучум, тутьник) (BUCIUMUL, TULNIC) (423.121.12).

Одним из наиболее почитаемых инструментов, которыми пользовались румынские пастухи во время выпаса овец в долинах, являются длинные деревянные трубы-«бучумы». В Украине они известны под названием «трембиты».

В западной части Трансильвании бучум имеет еще одно название – *тутьник*. Отличается он от бучума своими размерами (длина 2,5–3 м),

изготовлением, а еще тем, что на этом инструменте играли преимущественно девушки или молодые женщины [б: 39].

Бучум, напоминающий металлический горн, имел более 2 м длины и применялся во время рождественских и новогодних праздников колядниками. Изготавливался этот инструмент из дерева, позже из жести.

Другая разновидность бучума – прямая коническая труба из коры, она достигала двухметровой длины, имела широкий раструб, диаметр которого достигал 15 см, а на конце был загнут вверх. Применялся этот инструмент для подачи сигналов во время выпаса стад, в селах им сигнализировали о важных и чрезвычайных событиях.

Эти инструменты изготавливали сами пастухи, плотно наматывая длинные и широкие полосы липовой коры на подготовленную деревянную форму. Кору наматывали таким образом, чтобы следующий край накладывался на предыдущий. После завершения этой работы кору смазывали клеем из сосновой смолы и высушивали. Чтобы кора легко снималась из формы, предварительно форму смазывали овечьим жиром или мылом. Такие инструменты были легкие, однако со временем они портились и ломались.

Другой тип бучума отличается своей изысканностью и утонченностью. Изготавливали такой инструмент известные мастера для уважаемых чабанов, заготавливая соответствующую древесину, проводя ряд поэтапных обработок. Для этого подыскивали подходящую пихту, несколько лет высушивали, а затем изготавливали из нее заготовку 2–2,5 м длиной и 4–5 см шириной. Только в полуметре от конца готовили постепенное расширение, доводя раструб до 7 см в диаметре. Сделанную заготовку распиливали или раскалывали по длине и выдалбливали круглыми стамесками сердцевину. Толщина обеих половинок не должна была превышать 3–5 мм. Далее их соединяли еловой корой, смазывая клеем по всей длине и обматывая корой из липы или орешника. В дальнейшем готовый инструмент пропитывали изнутри несколько раз овечьим жиром, чтобы уберечь от атмосферных воздействий.

Тульник румыны изготавливали так же, как бучум, но он был длиннее (от 3 до 3,5 м), шире (6–9 см) с достаточно широким (10–15 см) раструбом в диаметре. Скрепляли этот инструмент обручами из лозы, которую изготавливали из корней ели.

Завершая описание выявленных и функционирующих ныне музыкальных инструментов, следует заметить, что изучение и практическое освоение инструментария только начинается. На сегодня еще ждут научной обработки те из них, которые влияли на становление культуры румын, пронесли через поколения типичные признаки элементов архаи-

ки, консерватизма, следов различных исторических эпох. Ведь именно эти факторы повлияли на формирование характерных черт самобытного искусства румын.

### Литература

1. *Мацієвський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
2. *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.
3. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 2012.
4. *Шостак В.* Народні музичні інструменти Закарпаття. Традиції і форми їх побутування // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. Ужгород, 2010. Вип. 9/10. С. 342–355.
5. *Шостак В.* Музичні інструменти пастушої традиції на Закарпатті: магія та демонологія // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. Ужгород, 2011. Вип. 11. С. 208–216.
6. *Alexandru T.* Instrumentele muzicale ale poporului român: Lucrare aparuta sub ingrijirea Institutului de folclor. București, 1956.

**Ирина Зинкив**  
(Львов, Украина)

### **Хордофоны-гибриды эпохи барокко и проблема бандурных приструнков**

Изучение европейских хордофонов-гибридов<sup>1</sup> эпохи барокко имеет исключительное значение для выяснения вопроса о происхождении коротких мелодических струн (приструнков) на традиционной украинской бандуре; вопрос этот до сих пор не находит однозначного ответа. В данной статье впервые поставлен вопрос о степени и вероятности влияния европейских барочных хордофонов-гибридов на морфологию бандуры – цитровидного хордофона в форме лютни с неукорачиваемыми струнами.

В эпоху барокко в Западной Европе средневековая лютня, которая обозначалась в рукописных источниках латинским термином *bandora* (*bandoura*), претерпевает коренные конструктивные изменения, обусловленные новыми звукоидеалами, поисками новых способов расширения диапазона инструмента путем объединения отдельных конструктивных элементов (двойных грифов, колковых коробок и т. п.) как однотипных, так и различных типов хордофонов (арф, лютен, теорб, гитар, цитр). Это было обусловлено необходимостью улучшения ее звуковых и тембракустических показателей.

В 1610 г. выдающийся итальянский мастер-лютнист Виндерлин Тиффенбруккер (г. Падуа) сконструировал теорбу-лютню (*Theorba-laute*), мелодические струны которой крепились на дополнительном грифе, более коротком, чем основной, с резко отогнутой назад головкой [11: 68; 10: 62; 1: 60]. Несколько ранее мастер создал арфу-цистру (1590), конструкция которой объединила отдельные элементы арфы, большой цистры (средневековой гитары) и цитры-псалтиря.

По мнению Ю. Шлёссера, арфолютня В. Тиффенбруккера является уникальным и, возможно, единственным в своем роде инструментом [10: 62], изготовленным для английской королевы Елизаветы I Тюдор

---

<sup>1</sup> Хордофоны-гибриды – струнные инструменты, сочетающие признаки двух (реже трех) типов инструментов класса хордофонов (цитры, лютни, реже арфы). Хордофоны-гибриды известны с позднеантичных и средневековых источников древнеиранского мира, у народов Закавказья и восточнославянского мира (бактрийско-термезский инструмент V в., древнеиранский мугни VIII–XIV вв., армянский пандирн X–XII вв., славянский песневец XII–XVI вв.). К украинским хордофонам-гибридам принадлежат кобза с приструнками и бандура.

(1533–1603), который не имел аналогов среди существующего инструментария того времени и, следовательно, не мог быть широко распространен в Англии.

Другая разновидность арфлютни иного конструктивного типа представлена в «Syntagma musicum» М. Преториуса [7: 63]. Ее струны имеют разную длину, поэтому планка-струнодержатель для закрепления нижних концов струн расположена на деке не поперек нижней части корпуса, а наискось. Верхние концы струн закреплены на отогнутой под прямым углом (параллельно планке-струнодержателю) головке. Струны, расположенные под небольшим углом, проходят наискось (а не вдоль) грифа и, следовательно, не укорачиваются (не прижимаются). Этот инструмент (как и предыдущие) не имел широкого применения. В конце XVIII в. в Англии была известна еще одна разновидность гибридного хордофона, похожего на басовую гитару (Baßgitarre) [9: № 182 б], которая была изготовлена мастерами немецкой школы.

История развития западноевропейского лютневого инструментария эпохи раннего барокко знает еще несколько инструментов, часть мелодических струн которых была расположена не на грифе, а на корпусе рядом с грифом. Кроме теорбо-лютни, попытки расширения его диапазона привели к возникновению *китароне* и *полифанта* (полифона) [2: 401]. Полифант имел большой корпус с фестонобразными изгибами и двумя грифами разной длины, соединенными кривой планкой-струнодержателем, на которой расположено 10 колков. Другие колки (5) расположены на более коротком грифе, и еще четыре (аналогично бандурным пристрункам) – на верхнем конце корпуса рядом с коротким грифом инструмента. Полифант был сконструирован английским мастером Даниелем Фаррантом. Его изобретение явилось одной из попыток создания в Англии хордофона-гибрида с мелодическими струнами, не укорачиваемыми во время игры. Современники считали, что в морфологии инструмента соединены конструктивные черты арфы, лютни и теорбы. Подобно «пандоре Дж. Розе», полифант не получил распространения на своей исторической родине [5: 365].

Иным, не менее интересным, является итальянский инструмент-гибрид эпохи барокко – *цитара-сальтерио* (chitarra-salterio), который представляет собой синтез гитары (цитары) и псалтыря (сальтерио). Он хранится в Музее Миланской консерватории (№ 267 по каталогу) [4: 100–101]. На асимметрично расположенном грифе с плоской колковой коробкой находятся 12 колков, на которых натянуты шесть пар струн. Остальные 29 пар струн верхними концами (отдельно каждая) закреплены на колках, расположенных на специальной планке двумя

параллельными рядами вдоль верхнего (широкого) края корпуса рядом с грифом. Как свидетельствуют приведенные выше конструктивные эксперименты, приструнки на барочных инструментах являлись скорее исключением, чем правилом. Подобные инструменты не прижились в музыкально-инструментальной практике Западной Европы. В Восточной Европе конструирование инструментов-гибридов не приобрело такого размаха, за исключением польского и украинского торбана (XVIII в.), известного в Украине под названием «панская бандура» [6: 44, фото № 4].

Среди лютневидного инструментария восточноевропейского ареала приструнки встречаются только на лютнях-кобзах, изображенных на украинских народных картинах «Казак Мамай», наиболее ранние из которых датируются первой половиной XVIII в. При этом приструнки на кобзах изображались закрепленными параллельно как по одну сторону от грифных струн (собственно приструнки), так и по обе стороны от них; последний тип крепления встречается значительно реже и может указывать на рудименты древней восточнославянской лютнево-псалтыревой традиции. Инструменты с двухсторонними приструнками изображены на народных картинах и предметах быта (сундуках) североукраинского происхождения (современные Черниговская, Сумская обл.), т. е. на тех территориях, где могла сохраниться и законсервироваться древняя псалтыревая (гусельная) традиция.

А. Фаминцын ошибочно считал, что в современной ему Западной Европе приструнков, закрепленных на деке, на лютневых инструментах не существовало [3: 421–430, 469], и поэтому рассматривал приструнки бандуры как «исключительно украинское изобретение». Это свидетельствует о том, что **бандура не могла заимствовать идею приструнков от лютневидных инструментов-гибридов известных мастеров Западной Европы.**

Прототипы коротких мелодических струн были известны в более ранние эпохи и проникли в украинский струнно-щипковый инструментарий из иных, более древних этнокультурных традиций. Это позднеэллинистический бактрийско-термезский хордофон-гибрид (Центральная Азия, V в.), средневековый армянский *пандирн* (X–XII вв.) – инструменты, которые повлияли на появление средневекового восточнославянского *песневица*, сформировавшегося под влиянием историко-культурных контактов восточнославянского мира с древнеиранским, в частности, сармато-аланским лютневидным инструментарием.

В связи с украинской бандурой К. Закс упомянул средневековый иранский инструмент *мугни* (как сочетание лютни и двух цитр – рубаба, кануна и нузги), высказав предположение об их взаимосвязи [8: 278].

Этим предположением он, независимо от А. Фаминцына, отметил вероятное гибридное происхождение украинской бандуры, указав, что в Западной Европе инструменты, которые соединяли бы черты лютен и цитр, не известны.

Итак, принцип крепления коротких мелодических струн на корпусе лютневидных хордофонов сформировался у народов ираноязычного мира по крайней мере с V в. Через их посредничество эти хордофоны-гибриды в эпоху Средневековья проникли на Закавказье и в восточнославянский мир (песневец, XII в.). Их адаптацию на древнеукраинских землях, вероятнее всего, следует связывать с кочевым миром (племена сармато-аланского круга), являющимся посредническим фактором между Центральной Азией, Закавказьем, Кавказом и Украиной. Влияние ираноязычных кочевников на культуру украинцев общеизвестно. Хордофоны-гибриды на территории древней Украины существовали с эпохи Средневековья: цитровидный песневец мог заимствовать способ крепления коротких мелодических струн на корпусе только с инструментов-гибридов ираноязычного мира. Эта сохраненная с древних времен традиция расположения приструнков впоследствии была перенесена на кобзу и бандуру.

## Литература

1. *Горняткевич А.* Кобза чи бандура? До історії питання // Пам'ятки України. 1995. № 1. С. 58–61.
2. *Зінків І.* Бандура як історичний феномен // Записки Наукового товариства імені Шевченка: Праці Музикознавчої комісії / [Ред. О. Купчинський]. Львів, 2004. Т. ССXLVII. С. 392–401.
3. *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) // Скоморохи на Руси. СПб., 1995. С. 315–535 (серия «Славянские древности»).
4. *Guarineri E.* Gli strumenti Musicali nel Museo del Conservatorio di Milano. Milano, 1908.
5. *Harwood J.* Polifant // The New Groves Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadi. London, 1980. Vol. 15. P. 42.
6. *Instrumenty muzyczne: Monografia zbiorowa / Pod red. M. Glinkiego.* Warszawa, 1935.
7. *Praetorius M.* Syntagma musicum. II. Teil von den Instrumenten. Leipzig, 1894.
8. *Sachs C.* Historia instrumentów muzycznych. Warszawa, 1975.
9. *Sachs C.* Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913.
10. *Schlosser J.* Die Sammlung der Musikinstrumente: Beschreibender Verzeichnis. Wien, 1920.
11. *Wintermütz E.* Musical instruments of the Western World [1<sup>st</sup> US ed.]. New-York, 1966.



Надежда Гануделёва  
(Борисполь, Украина)

### Отражение функции музыкального инструмента в народной терминологии (на примере карпатской трембиты)

Важной составляющей комплексного исследования традиционного музыкального инструментария является фиксация и картографирование названий, обозначающих музыкальные инструменты и их части. Этот подход актуален и при компаративных исследованиях традиционной музыкально-инструментальной культуры Карпатского региона.

Анализ названий карпатских традиционных музыкальных инструментов представлен в статье З. Булька [2: 115–117]. Морфологические особенности народных флейтовых аэрофонов, а также связанная с ними музыкальная терминология описаны в статье Б. Яремко [11: 38–40]. Богатый материал о традиционной музыкально-инструментальной культуре гуцулов содержится в монографии И. Мациевского [4]. В «Общекарпатском диалектологическом атласе» есть ряд карт, а также некартографированных материалов, посвященных названиям музыкальных инструментов и их частей. Эти материалы были также обобщены и представлены в этноинструментоведческом аспекте в нашей статье [2: 201–210].

Целью данной работы является исследование взаимосвязи между народной музыкальной терминологией и функцией музыкального инструмента в конкретной этнокультуре. В качестве примера мы выбрали наиболее характерный музыкальный инструмент Карпатского региона – трембиту.

Трембита (лок. гуц. «тримбіта»; лок. бойк. «тру́мбета», «трумбѣта», лок. лемк. «трумбѣта», слов. «fujara trombita», «bačovská trúba», «trombita», чеш. «salašovka»; венг. «trombita»; рум. «buccium», также «tulnicum») – амбушюрный аэрофон в форме конусообразной трубы, который используется в пастушеской традиции Карпатского региона.

Уже на первый взгляд очевидным является фонетическое сходство лексем, номинирующих это понятие в разных языках. В лексеме «трембита» и ее фонетических вариантах отражается сам процесс звукостановления на этом музыкальном инструменте: сочетание согласных – глухого взрывного «т» и сонорного «р» – возникает при атаке звука (*initium*, по Асафьеву), а сонорного «м» и губного «б» – в середине звукообразования (*motus*); слог «та» является замыкающим звеном

(terminus). На типичность фонетических сочетаний t- b- l, m/b; r/l в лексемах, номинирующих традиционные пастушеские аэрофоны и мембранофоны, указывает А. Шнайдер, связывая это с романским происхождением лексем [7: 261–275]. Эта же мысль высказана и лингвистом М. Фасмером [8]. На наш взгляд, имитация процесса звукообразования на этом музыкальном инструменте могла послужить импульсом к именно такой номинации в романских языках.

В словацком языке представлен фонетический вариант лексемы «трембита», а также словосочетание «пастушеская труба» («**bačovská trúba**»). По сути, в этих номинациях также присутствует «формула звукоизвлечения на трембите».

В чешском языке номинация этого инструмента отражает его функциональную роль, т. е. то, что это пастушеский музыкальный инструмент. Лексема «**sala**» обозначает «огражденное пространство для овец и пастуха, в котором было также временное жилище – колыба». Соответственно, название «**salašovka**» обозначает предмет, используемый в салаше. Словообразовательный аффикс -ovk- свидетельствует о том, что это имя существительное женского рода, и в тоже время суффикс является носителем аббревиации, заменяя словосочетание «**salašná trúba**» (пастушеская труба). Таким образом, эквивалентом лексемы «**salašovka**» в словацком языке является словосочетание «**bačovská trúba**».

Румынская лексема «**буччум**» этимологически связана с лат. *buccina*, *bucca* – надутая щека, т. е. название этого инструмента в румынском языке возникло на основе метонимического переноса. Можно провести параллели и с древнеримским пастушьим музыкальным инструментом – букциной, так как раструб буччума имел несколько изогнутую форму.

Другое название этого музыкального инструмента – «тульник». Этимология лексемы, на наш взгляд, связана с унгаризмом *túk*, pl. *túlek* – хвоя. Таким образом, название инструмента указывает на материал изготовления. В отличие от буччума, тульник не имел изогнутого раструба. Играли на тульнике, как правило, женщины [10].

Интересна также терминология частей трембиты: приспособления, в которое вдувают воздух (мундштук), и воронкообразного расширения (раструб).

На Гуцульщине мундштук трембиты называют «**пыщык**», «**пыщок**». В словаре Б. Гринченко значение лексемы «**пыщок**» таково: это часть чубука (курительной трубки), которую берут в рот [3: 1743]. Ин-

тегральной семой этой лексемы является то, что «пыщок» – составляющая часть целого, связан с потоком воздуха и его держат во рту.

Раструб трембиты называют «голосныця». Эта лексема используется также в значении «вертикальная балка в куполе гуцульской церкви» [3: 461]. Полисемантизм этой лексемы, на наш взгляд, не случаен, а является свидетельством особенного статуса трембиты в гуцульской традиционной культуре. Только у гуцулов трембита звучит во время колядования, а также похорон, свадьбы и, кроме того, в повседневном пастушеском быту. Трембиту считали инструментом, данным Богом «флюору і трембіту вігадав Бог, а скрипку – чорт!» [5: 11–12]. Основной тон трембиты совпадал со строем колоколов местной церкви [5: 11–12], т. е. трембиты использовались как в обрядовой, так и в прикладной музыке.

В культуре **карпатских бойков** номинация входящего отверстия трембиты идентична гуцульской. Раструб трембиты называли «*боркало*». Происхождение этой лексемы может быть связано с укр. «бориг» – рога, укр. «борикатыся» – бороться [3: 159]. Иными словами, звуками трембиты отпугивали хищников, защищая скот.

Исследования этимологии лексемы «боркало» позволяет выявить «зерно первосмысла». Здесь нелишним будет вспомнить глагол «борыкаты» – рыть рогами; второе значение – мычать (безусловно, звук трембиты может ассоциироваться с мычанием, рыком животного). Как видим, в представленных лексемах «бориг», «борыкаты» интегральной семой является «рог».

Именно эта сема является ключом к разгадке. Как известно, бойки – это потомки славянизированных кельтов. В мифологии кельтов символ быка занимал очень важное место. У бойков доминирующим типом хозяйственной деятельности является горное скотоводство; соответственно, в традиционной культуре сохранены обряды и верования, связанные с этой сферой деятельности. Рудиментом можно считать и то, что на закарпатской Бойковщине на раструб большой трембиты (длина более 3,5 м) надевали кожу убитого животного с рогами. Эта трембита имела особый статус – она постоянно находилась в пределах села и только при чрезвычайных ситуациях (нападение врагов, эпидемии и т. д.) выносилась на место нового проживания людей. Только с появлением церковных колоколов в предгорной и горной местности (XVII–XVIII столетия) функциональное значение трембиты утрачивается [9: 169]. На современном этапе источником, подтверждающим существование в бойковской культуре описанного реликта кельтской культуры, является зооморфизм в народной номинации раструба трембиты.

На закарпатском бойковско-лемковском пограничье нам удалось зафиксировать лексему «*гавро*» в значении «раструб трембиты». Эта лексема происходит от укр. «гавра» – пасть; «гавраты» – сильно кричат [3: 517]. Очевидно, что термин «*гавро*» возник на основе метафорического переноса по внешнему сходству и ассоциативной связи выходящего отверстия трембиты с открытой пастью животного. Характерно, что зооморфизация части музыкального инструмента (в данном случае трембиты) наблюдается как в бойковской, так и в лемковской культурах, но отсутствует в гуцульской.

На примере номинации такого архаического музыкального инструмента, как трембита, мы раскрыли отдельные моменты, касающиеся этимологии названий самого инструмента и его частей, а также отражение функции музыкального инструмента в народной терминологии.

### Литература

1. Булик З. Назви народних музичних інструментів та їх деталей в мові населення Українських Карпат // Матеріали респ. конф., присв. 50-річчю утворення СРСР: тези доп. та повідомл / [редкол.: І. М. Гранчак (відп. ред.) та ін.]. Ужгород, 1972. С. 115–117.
2. Ганудельова Н. Назви традиційних духових інструментів Закарпаття на картах Загальнокарпатського діалектологічного атласу: Етномузикознавчий аспект // *Ukrainistika v slovanskom kontexte na začiatku noveho tisícročia / Filozofická fakulta Prešovskej univerzity*. Prešov, 2009. S. 201–210.
3. Грінченко Б. Словар української мови. Київ, 1907–1909. Т. I–IV. URL: <http://r2u.org.ua/>
4. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
5. Мацієвський І. Християнське та етнохристиянське в інструментальній музичній культурі народів Карпат: Взаємозв'язки та антиномії // Традиційна музика Карпат Християнські звичаї та обряди: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується). Івано-Франківськ, 2000.
6. Общекарпатский диалектологический атлас: В 7 вып. Львов, 1993. Вып. 4.
7. Schneider A. Hirtenkultur als forschungsproblem der Ethnologie und Musikethnologie / Albrecht Schneider // *Interetnicke vzťahy vo folkore Karpatskej oblasti*. Bratislava, 1980. S. 261–275.
8. Фасмер М. Этимологический словарь: В 4 т. М., 1987. URL: <http://poliglos.info/dict.php?who=fasmer&rus>
9. Шостак В. Архаїчні форми інструментального музикування на Закарпатті // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. Ужгород, 1996. Вип. 2. С. 167–175.
10. Шостак В. А. Музичні інструменти румунів (рукопис).
11. Яремко Б. Народна термінологія в карпатському традиційному музично-інструментальному виконавстві: Матеріали до словника // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Зб. ст. і матеріалів. Львів, 1996. С. 38–40.

**Владимир Берберов**  
(Минск, Беларусь)

### **Маццянка – малоизученный вид белорусской дуды**

Зафиксированные варианты этого названия – «Муццянка» [1], «Маццянка» и «Мыццянка» [2]. С филологической точки зрения, это, бесспорно, фонетические варианты одного и того же слова, тем более что в белорусском языке «а» в предударном слоге естественно имеет некоторый оттенок «ы».

Прежде чем приступить к рассмотрению вопроса о том, что же такое маццянка, необходимо осознать, что существовало несколько компоновочных типов белорусских дуд, различавшихся прежде всего формой меха и размещением на нем бурдонных трубок. Причем различная компоновка всегда связана с различным числом бурдонных трубок, что позволяет использовать их число как наиважнейший классификационный признак. Исходя из этого, мы можем разделить белорусские дуды на безбурдонные и однобурдонные; также фиксируется наличие двух разных типов многобурдонных дуд. Оба этих типа соответствуют описаниям маццянки, взятым из различных источников. Н. Анимелле [1] приводит слово «муццянка» как название дуды, имеющей «вместо рагавни три сапля», т. е. три бурдонных трубки без роговней вместо одной с роговнем. Таким образом, автор называет этим словом трехбурдонную дуду. Таковую же, по-видимому, дуду описывает Е. Р. Романов и приводит ее фотоснимок [3]. Маццянкой, правда, он ее не называет, однако ее описание как дуды, имеющей вместо «гука» (бурдона) три, но меньшей длины и без роговня, вполне соответствует описанию Н. Анимелле. То же самое можно сказать и о фотоснимке. От однобурдонного типа, как видим, ее отличает наличие вместо единственного бурдона специальной розетки на три бурдона и полное отсутствие роговней. Кстати, это единственный зафиксированный вид белорусской дуды, их не имеющий. Нижний бурдон данной дуды, согласно описанию Романова, строился, как и у однобурдонной (в тонику), а каждый последующий – на квинту выше предыдущего. Последнее представляется опиской, поскольку настройка в две квинты явно неблагозвучна. Вероятнее всего, бурдоны строились в тоническую квинту с октавным удвоением основного тона вверху – классический кварто-квинтовый строй бурдонов. Аналогичный инструмент с севера Беларуси имеется в фондах Литовского национального этнографического музея. Отличается он, как видим, лишь расположением бурдонов под углом.

Описание (правда, весьма приблизительное) совершенно непохожего на эти инструменты под названиями «Маццянка» и «Мыццянка»

приводит Никифоровский. По его сведениям, так называется «наиболее совершенная дуда с 3–6 гуками (бурдонами) по обе стороны» [2: 9–10].

Нечто подобное мне описали в 1998 году (данные информатора и точное место пытаюсь разыскать). В 1955 году в Полоцком районе готовилась свадьба. В то время считалось престижным участие в свадьбе дударя. Дударя нашли километров за 50, ближе не было. Играл он исключительно ритуальные свадебные наигрыши, в исполнении танцев остальными музыкантами не участвовал. По описанию очевидца, которому было тогда 5 лет, дуда была очень большая (показал на поросенка, соответствующего размеру меха), сзади имелось три бурдона, «как ноги и хвост», все три с роговнями. «Хвост» был самым длинным, «не короче этого» – показал на бурдон длиной 90 см. «Ноги» были заметно короче. Остальные бурдоны располагались на меху ниже и «чем дальше вперед, тем короче», причем все без роговней. Всего бурдонов было 7–9, причем 1 или 2 из них, самые высокие, – очень короткие, «столбики» – располагались сверху, между соской (трубка для вдувания воздуха) и игровой трубкой. Дети даже просили дударя присесть, чтобы послушать «комариный» писк «столбика». Описание, как видим, не очень подробное, но все же детальнее, чем у Никифоровского. Очень похоже, что это описание аналогичного упомянутому Никифоровским инструменту, хотя и называли его просто «дуда», слово «мащянка» не употреблялось. Интересное предположение насчет компоновки этого инструмента сделал мастер по дудам Виктор Кульпин. Будучи кандидатом философских наук, он подходит к конструкции инструментов с позиций на грани философии и мифологии. Поскольку в данном ремесле причудливо переплетаются рациональное и иррациональное, законы физики и суеверия, Кульпин, выслушав описание, сказал, что это символ. Да, символ быка, как нетрудно заметить.

Таким образом, слово «мащянка» в разных вариантах звучания мы встречаем у двух авторов. Обозначают они этим словом два разных типа дуд, но с одной общей чертой: бурдонов больше, чем два. Поэтому во избежание путаницы предстоит со временем нормировать терминологию. А пока надо попытаться собрать все сведения о «большой», многобурдонной мащянке ввиду ее малой изученности и отсутствия известных сохранившихся образцов, а также изображений и фиксаций строя.

## Литература

1. *Анимелле Н.* Быт белорусских крестьян // Этнографический сборник. СПб., 1854. Вып. 2. С. 245–246.
2. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. Ч. 2: «Дударь и музыка». М., 1892. С. 9–10.
3. *Романов Е. Р.* Вымирающий инструмент // Виленский календарь на 1910. Вильна, 1909. С. 126.

**Тимофей Полунин**  
(Минск, Беларусь)

## **К проблеме изготовления белорусской традиционной долблённой скрипки**

Народная долблённая скрипка в культуре Беларуси – явление на сегодняшний день малоисследованное. Из-за недостатка научных работ и необходимого количества сохранившихся артефактов возник ряд вопросов о конструкции, семантике данного традиционного инструмента и его акустических характеристиках. Отсутствие ответов породило несколько концепций существования инструмента в рамках традиционной музыкальной культуры Беларуси XIX–XX веков [2: 84]: как самобытного, архаического инструмента, постепенно принявшего форму современной скрипки, и как маргинальной интерпретации классического инструмента итальянской школы. Попытка прояснить, а возможно и поставить новые вопросы о конструкции и звуковой составляющей данного музыкального и культурного феномена, и является целью нашего эмпирического исследования.

Так что же представляет собой наш объект исследования? Долблённая скрипка – это традиционный музыкальный смычковый инструмент, отличающийся от скрипки итальянской школы конструкцией корпуса и грифа [4]. Принципы и технологии изготовления долблённой скрипки присутствовали в разных музыкальных культурах. В качестве примера можно привести такой инструмент, как гудок – долблённый смычковый инструмент, найденный при раскопках древнего Новгорода, представляющий собой корпус наподобие лодочки, объединенный с головкой грифа, из цельного куска древесины в виде корытца [3]. Гриф у этого инструмента, скорее всего, отсутствовал, а укорочение струны происходило путем пережатия последней на весу подушечкой пальца или ногтем. В конструкции ребёка – средневекового западноевропейского аналога гудка – уже присутствовал гриф [5].

Смычковый долблённый из цельного куска породы инструмента присутствовал и на территории Беларуси под названием «долблённая скрипка». Ч. Петкевич упоминает в своей книге «Речицкое Полесье» о народном мастере по изготовлению клееных скрипок Дмитрие Худенко, у которого имелась скрипка, изготовленная его дедом из одного куска дерева. По словам деда Дмитрия, «кусочек клена на длину инструмента вместе с шейкой и головкой грифа был обработан по существующим образцам с помощью топора и скобли, а внутренность выдолблена до-

лотом. Стенки и дно оставлялись как можно тоньше. На данную основу наклеивалась сосновая, тонко обструганная досточка с круглым либо овальным отверстием вместо покатой верхней деки и эф» [1: 502]. И. Назина в своей книге «Белорусские народные музыкальные инструменты» также упоминает о «долбленной скрипке из Полесья», однако информация дублирует Ч. Петкевича вплоть до изображений [2: 84].

Недостаток сведений по данному вопросу инспирировал создание экспериментальной модели инструмента и изучение на его базе процессов изготовления долбленной скрипки.

Первой стадией эксперимента был поиск формы и размера будущей скрипки. Из беседы с Александром Лосём, изучавшим изготовление и игру на инструменте у традиционных скрипачей, мы выяснили, что долбленные скрипки делали либо на манер классических, используя имеющиеся образцы и копируя их внешний вид и традиционную эстетику, либо по представлению о данных инструментах. Отталкиваясь от этого, мы разработали эскизы модели, из которых был выбран один, соответствующий, по нашему мнению, возможному представлению народного мастера о классической скрипке, которая стилизована под более простые формы. Головка также была упрощена по образцу гудка и аналогичных ему инструментов. Размер и пропорции инструмента мы заложили в соответствии с традиционным способом его держания – не у подбородка, а у плеча. На данной стадии проведения эксперимента мы разработали технологию изготовления:

1. Создание лекала общего вида инструмента, отдельно грифа и верхней деки.
2. Изготовление долбленного корпуса скрипки.
3. Придание покатой формы деке на внутренней стороне.
4. Склейка корпуса и деки.
5. Придание покатой формы деке снаружи.
6. Изготовление накладки грифа и склейка его с готовым корпусом.
7. Выведение грифа и подгонка.
8. Изготовление струнодержателя, подставки и колков.
9. Шлифовка, тонировка и сборка инструмента.
10. Натяжка струн.

При выборе материала для эксперимента мы исходили из имеющегося в наличии: это сосновая доска толщиной 50 мм, еловая доска – 8 мм, кленовые бруски для колков – 20 мм и индийское розовое дерево на накладку для грифа и струнодержатель – 50 мм.

Следующим этапом было изготовление лекала и перенос его на материал. Последнее осуществлялось с помощью накальвания узловых



точек. После того как лекало было перенесено, мы начали процесс изготовления долбленной скрипки.

Изготовление корпуса скрипки производилось пошагово. Первым делом стояла задача выбрать «корытце» и создать толщину нижней деки и обечаек. Отступая от линий лекала на доске 5–6 мм на толщину обечайки и на припуск, мы высверливали цилиндрические углубления при помощи фрезы на 20 мм по всему периметру обрабатываемой поверхности примерно на 30–32 мм в глубину. После этого при помощи полукруглых прямых и изогнутых стамесок глубина доводилась до 40–45 мм в середине нижней деки вдоль оси симметрии, что придало изнутри нижней деке легкую покатость. Затем при помощи бора в форме усеченного конуса были выровнены углы между обечайками и нижней декой и тем же бором доведена до 4 мм толщина обечайки по всему периметру. Следующим этапом была шлифовка задней деки. Мы придавали ей покатость, соответствующую внутренней, доводя толщину самой деки примерно до 4–5 мм. Сложность этого процесса состоит в возможности измерения толщины деки из-за того, что она выполнена заодно с обечайками и грифом, поэтому точность измерения приблизительная. После этого заготовка была выпилена по контуру лекала с припуском на обработку в 1–2 мм с каждой стороны. Следующим этапом был процесс выведения базы под склейку с верхней декой, выравнивание верхней плоскости заготовки на ровной поверхности, обклеенной наждачной бумагой. В то же время мы вывели базу для заготовки верхней деки и грифа.

Верхней деке, как и нижней, мы решили придать легкую покатость, выбирая для этого внутреннюю часть верхней деки по форме и изгибу на глубину 4 мм при помощи стамесок. Затем мы разметили эфы и выпилили их лобзиком. После получения необходимого результата происходила склейка деки и корпуса между собой при помощи струбцин и синтетического клея. Для полной склейки необходима 12-часовая выдержка в струбцинах. После полного высыхания клея можно было приступить к обработке верхней деки снаружи, создавая необходимую покатость. Торцы корпуса после склейки мы довели до необходимого размера шлифовальным кругом, ровняя между собой корпус и деку. Перед склейкой накладки для грифа с основанием грифа необходима полная шлифовка верхней деки, а после этого – циклевка.

Подготовив корпус, мы приступили к изготовлению накладки для грифа. Первым делом мы выбрали порожек под деку и приклеили заготовку к основанию грифа выровненными базами друг к другу, сжимая струбцинами до полного высыхания. После высыхания клея мы создали

подъем грифа под таким же углом к плоскости деки, как у классической скрипки, используя ножовочную пилу, наждачную бумагу и наждак. Для выведения покатости грифа был проведен процесс циклевки. Затем мы вывели форму грифа и головки грифа при помощи резака и отшлифовали наждачной бумагой. Далее мы провели полную шлифовку всего корпуса скрипки с грифом без верхней деки.

Следующий этап – изготовление колков, струнодержателя, подставки под струны и шпильки. Выпиленному по контуру струнодержателю стамесками и наждаком мы придали покатую форму, высверлив после этого отверстия под струны и фиксирующую жилу. Для изготовления колков мы использовали токарный станок, проточив основную конусную форму с головкой колка и обработав ее шлифовальным кругом и на деревянном барабане с наждачной бумагой. Для изготовления шпильки также использовался токарный станок. Подставка под струны в виде коников была выпилена лобзиком, причем, исходя из конструктивных особенностей инструмента и имеющихся фотографий подобных скрипок, мы объединили подставку под струны с душкой. Позже выпиленную заготовку обработали шлифовальным кругом, придав ей необходимую форму.

Следующие этапы – тонировка, лакировка и сборка. Перед этим мы развернули посадку под колки при помощи конусных разверток и высверлили отверстие в верхней деке под душку. На данном этапе техническая часть изготовления инструмента подошла к концу. Тонировка инструмента осуществлялась в несколько слоев с использованием морилки. После покрытия первым слоем мы зачистили корпус скрипки вместе с грифом мелкой шкуркой по выступающим формам и торцам, придав тем самым эффект старины. После покрытия вторым слоем обработка аналогична. Лакировка скрипки осуществлялась в 3 слоя шеллачным лаком. После полного высыхания лака мы отполировали лаковый слой, а затем осуществили сборку инструмента и настройку в соответствии с классической скрипкой.

Готовый инструмент проверил и обыграл А. Лось. Исходя из опыта игры на классической скрипке, зная конструкцию данного инструмента, он внес некоторые предложения по конструкции и акустике экспериментальной скрипки при способе держания ее у плеча. А. Лось предложил: а) увеличить длину грифа, что приведет к увеличению мензуры по образцу классической скрипки и поможет музыканту быстрее приспособиться к инструменту; б) уменьшить высоту струн у порожка практически до нуля; в) уменьшить толщину верхней деки по периметру до 1,5–2 мм, так как данная область отвечает за нижний регистр ин-

струмента. Однако последнее изменение, по нашему мнению, повлечет за собой использование пружины для укрепления деки и, следовательно, приведет к более сильному конструктивному, а как следствие тембровому сближению долбленной скрипки с классической.

В итоге мы получили инструмент, сносно звучащий, с ярким звуком на струнах «ми» и «ля» и глухим на струнах «ре» и «соль». Оригинальные записи звука долбленной скрипки (для сравнения с созданным образцом) не были найдены, однако в книге Ч. Петкевича [1: 503] имеется описание тембра данного инструмента: «Голос этой скрипки для теперешних ушей не годится: как будто из коробки». Исходя из эксперимента, мы можем сделать предположение о родстве данной скрипки по конструкции, способу изготовления и акустическому тембру с такими архаическими инструментами, как гудок, ребек и т. д., однако стилизованного под музыкальную культуру XIX века [2: 84].

Несмотря на это, вопрос о самобытности долбленной скрипки как традиционного инструмента либо маргинальной, стилизованной интерпретации классической скрипки остается открытым для дальнейших исследований.

## Литература

1. *Петкевич Ч.* Рэчыцкае Палессе / Уклад., прадм. У. Васілевіча; пер. с пол. Л. Салавей і У. Васілевіча. Минск, 2004.
2. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Минск, 1982.
3. Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса) [Электронный ресурс] / Методика реставрации URL: <http://soros.novgorod.ru/projects/Toolkit/mrest/g8.htm>. Дата доступа: 14.10.2013.
4. Lib.ru: Журнал «Самиздат» [Электронный ресурс] / Трактат Об изготовлении скрипки. URL: [http://samlib.ru/m/muratow\\_s\\_w/marchi.shtml](http://samlib.ru/m/muratow_s_w/marchi.shtml). Дата доступа: 09.12.2013.
5. Litmir.net – Электронная библиотека [Электронный ресурс] / Большая Советская Энциклопедия URL: <http://www.litmir.net/br/?b=106244&p=20>. Дата доступа: 12.10.2013.

Маргарита Тимофеева  
(Великий Новгород)

### Об инструментализме и скоморошьих мотивах в песнях из сборников М. А. Балакирева

В ряду достоинств первого сборника (40 русских народных песен) М. А. Балакирева [1: 9–101] Е. В. Гиппиус отмечает «открытие русского национального фортепианного стиля, выведенного непосредственно из слуховых наблюдений над живым звучанием песни» [1: 204]. Задачу фортепианного сопровождения мелодий Балакирев решает, воссоздавая ритмы жизни бурлаков: характерный приставной шаг, мерное раскачивание вереницы, грузный мужской пляс. Дополняя двигательные эффекты имитацией инструментальной игры и пения, композитор разрабатывает приемы организации фактуры в традициях народного многоголосия и инструментального музицирования. Вопросы влияния произносимого текста, исполнительской манеры пения и инструментального музицирования на формирование «национального фортепианного стиля» у Балакирева составляют проблематику нашей работы.

Балакирев был поражен своеобразием народного инструментализма и более всего балалаечным сопровождением так называемых перегудочных песен. По свидетельству Н. Ф. Щербины, *перегудочными* в народе называли хороводные и плясовые песни с сопровождением музыкального инструмента [1: 204]. Очевидна связь этого слова с известным у скоморохов термином «перегудка», указующим на инструмент гудок и факт переименования. В этом значении оно вполне оправдывает себя и в отношении исполнительства бурлаков. Не иначе как переигрыванием с переосмыслением было использование ими песен разных жанров (плясовых, хороводных, протяжных, величальных, корильных) в качестве «лямочных», или сольных песен отдыха. А сопровождающие инструменты в большинстве своем действительно были «гудящими»: кроме балалайки Балакиреву довелось слышать украинскую колесную лиру, мордовские «прямые»<sup>1</sup> флейты, марийскую и чувашскую волынку, русский гудок.

И термин «перегудочные», и «преобразующее» исполнительство бурлаков не могут не вызывать у нас ассоциаций со скоморошеством, особенно когда речь идет о скорых игровых и плясовых песнях шуточного или сатирического содержания в сопровождении таких «скоморошьих» инструментов, как волынка и гудок. Балакирев чутко реагирует на «перегудочную» практику бурлаков, используя для создания

любимых ими скоморошских образов и настроений богатый набор приемов имитации инструментов. В свою очередь Гиппиус, анализируя тексты сборника, реагирует на «скомороший характер» песен социального протеста (№ 15), зимних игрищных (№ 20), пародирование бурлаками традиционных текстов «по типу скоморошин» (№ 12), а в фортепианном решении ряда песен отмечает приемы воплощения народного инструментализма. Наблюдения Гиппиуса наводят нас на мысль о сложившемся у Балакирева представлении о художественной необходимости имитировать средствами фортепиано звучание народных инструментов при воплощении скоморошских образов. Анализ отражения народных инструментальных традиций в фортепианном сопровождении песен из сборников Балакирева является задачей данной работы.

В девяти песнях первого сборника обнаруживается скоморошья тематика. В сюжетах № 22, 23, 35 скоморохи, как полагается, скачут-пляшут, играют на волынке, изготавливают гудочки. Лексика соответствует скоморошья тематике: *Там шли-прошли скоморошки, выняли по ножочку, вырезали по пруточку, сделали по гудочку. Вы, гудочки, не гудите* (№ 22). *По улице трьинки-волынки, Молодые скоморохи. Они скакали-плясали...Заиграй, моя волынка* (№ 23). *Разыгрались ребята, распотешились...И гудочек под полой со серебряной струной. Заиграю во струну серебряную* (№ 35)<sup>2</sup>. В жанровом отношении эти песни (*скорые, частые, скакульные*) соответствуют характеру сюжетов и типичны для скоморошьяго репертуара.

В фортепианной партии каждой из этих песен обнаруживаются приемы имитации инструментальной игры и специфические признаки бурлацкого исполнительства. В легкой женской хороводной «Утушке» ощущим «вес мужского сапога»: размер 2/2 выявляет в басу мелодический оборот – увесистый трихорд в кварте. Бас контрапунктирует с мелодией на остигатном фигурационном фоне в виде трелеобразной фигуры, которая имитирует струнное гудение и одновременно создает эффект угрожающего завывания. В целом музыкальный образ «тяжеловесно топающей утки» – не иначе как реакция композитора на жанровую метаморфозу. В № 23 «Заиграй, моя волынка» мелодический подголосок спрятан внутри равномерно пульсирующего кварто-квинтового бурдонного комплекса, который соответствует балалаечному строю и напоминает бряцание. На словах «Любо дочке» хроматически скользящий бас звучит на фоне остальной диатоники хитро, лукаво, усиливая ироничный подтекст. Аналогично в № 35 «У ворот, ворот батюшкиных»: бурдонный фон в виде бряцающих кварто-квинтовых созвучий оттенен в припеве «хитрым» хроматическим басом. Во втором куплете фактура

то «синкопирует», имитируя пляс, то разливается переборами струн. В фактуре второго варианта этой песни имитируется прием *pizzicato* двойными нотами.

Образ «удалого молодца» со скрипкой (синоним скомороха) находим и в № 10 «Как из улицы в конец». В сюжете достаточно признаков его скоморошьей принадлежности (*Идет по улице, свищет соловьем, приходит на пир, играет для распотехи, выбирает девушку, возвращается к друзьям-товарищам*). Ее жанр обозначен автором как «круговая игровая (хороводная), у волжских бурлаков перегудочная с сопровождением, в данном случае, балалайки» [1: 37]. В фортепианной партии дуэт баса и вокальной мелодии звучит на фоне октав, мерно раскачивающихся на расстоянии кварты. А в припеве (*Ой, Дунай*) четырехголосная тема в плотной аккордовой фактуре со штрихом стаккато напоминает бряцание на щипковом инструменте под пляс.

В № 12 контаминация текстов лирической «Полоса ль моя, полоسونька» на тему неравного брака и шуточной плясовой (героиню «*Матушка плясавиши родила, а батюшка со гудочного двора, а крестили во царевом кабаке, а купали во зеленом вине*») оборачивается тем, что страдающая женщина превращается в счастливую скоморохову дочь, свободно выбирающую себе в женихи бурлака. По этому поводу Гиппиус пишет о пародии в «стиле скоморошины» [1: 305]. Здесь на фоне синкопированного, словно приплясывающего квинтового бурдона (явно инструментальной природы) звучит синхронное трехголосие вокального и двух фортепианных голосов.

В сюжетах еще трех перегудочных песен (№ 15, 16, 20) скоморохи не упоминаются, но описаны игровые и пародийные ситуации. В песне на антиклерикальную тему «Не спасибо те, игумену, тебе» девушка с лучиной пародирует монахиню со свечой; песня «На Иванушке чапан» (корильная дружке) своими «антиобразами» напоминает церковные осудительные тексты из скоморошьей истории (*чапан черт по месяцу таскал, штаны после деда сатаны, шляпёнка после малого чертёнка*); а особо любимая бурлаками частая плясовая «Катенька весёлая» с озорным сюжетом (обман родителей, ряжение) – соответствует развлекательному назначению репертуара «веселых». В этих песнях игровое начало реализовано не только в содержании текстов, но и в языке (анафора, игра ударений), и в мелодике напева (ладовая переменность, ритмическое варьирование). И здесь главная функция фортепиано – фоническая с имитацией инструментальных звучаний.

Интерес Балакирева к инструментальным имитациям проявился и во втором сборнике [1: 102–190]<sup>3</sup>, но там инструментализм не связан с бурлацким переименованием и имеет совсем иной характер<sup>4</sup>. В фортепианном сопровождении к «Василию Окулевичу» композитор выставляет ремарку «гусли», но реализует не этнографическое, а общелитературное представление о сказывании под гусли, ориентируясь на романтический стиль «Руслана» Глинки, поскольку живого звучания гуслей ему слышать не довелось<sup>5</sup>. Рожечные наигрыши воплощены с учетом живых впечатлений (одноголосное вступление<sup>6</sup> в старине «Братья разбойники» и мелодия «рожка» в песне «По морю, морю», образующая с напевом вокально-инструментальной дуэт). Но они не иллюстрируют сюжет и не связаны с олонечкой исполнительской традицией. Очевидно, что эта музыкальная идея продиктована желанием передать представление об эпико-лирическом характере северного фольклора. Такого рода прием инструментализации фактуры можно назвать «обобщением через жанр».

Несомненно, в комплексе выразительных средств, формирующих балакиревский «национальный фортепианный стиль», значительный пласт составляют инструментальные фактурные формы и приемы изложения, среди которых особенно показательны звукоимитирующие бурдоны. Приверженность им сложилась у композитора под впечатлением звучания колесной лиры, гудка, балалайки, волынки. В контексте нашей темы важно, что в истории бытования этих инструментов в Поволжье продолжительный период был связан со скоморохами. Традиции скomorошье инструментализма воплощены Балакиревым опосредованно, интуитивно, в стремлении отразить впечатления от музицирования бурлаков, которых со скоморохами роднит практика интродукции фольклора путем переименования и приспособления «под себя», особая любовь к игровым жанрам, шуточным и пародийным текстам и главное – мастерство инструментального сопровождения, породившее уникальный жанр и термин «перегудочная». Эти приметы исторической жизни песен зафиксировали слух и память композитора-интерпретатора.

## Литература

1. *Балакирев М. А.* Русские народные песни для голоса с сопровождением фортепиано / Ред., исслед. и примеч. Е. В. Гиппиуса. М., 1957.

## Примечания

<sup>1</sup> Гиппиус упоминает «квинтовые бурдоны мордовских прямых флейт» – возможно, зычную «нюди» из двух тростниковых трубок.

<sup>2</sup> Гиппиус предполагает бытование этой песни в скomorошьей среде и ее скomorошье происхождение [1: 343].

<sup>3</sup> Песни записаны Ф. М. Истоминым и Г. О. Дютшем в Заонежье и на беломорском побережье.

<sup>4</sup> Лишь вечерочная (игрищная) песня Архангельской губернии № 53 «Я во сад пошла» (вариант волжской «Заиграй, моя волынка») соответствует «веселому» репертуару. Центральный сатирический эпизод – «*Что свалился твой свёкор с новых сеней*». В фортепианной партии находим решение, сходное с волжской «Утушкой»: мелодический бас на фоне остинатной трелеобразной фигурации с эффектом жужжания ассоциируется со звучанием ансамбля духовых инструментов.

<sup>5</sup> Об этом пишет Гиппиус [1: 223].

<sup>6</sup> Об этой мелодии Гиппиус пишет: «...Кажется, будто вступление это – запись народного инструменталиста» [1: 223].



Ульрих Моргенштерн  
(Вена, Австрия)

**«Официальная народность»  
в историческом инструментоведении  
советского периода**

*Предварительные замечания:  
Официальная народность и фольклор*

Концептуальные предпосылки советского инструментоведения, и в частности этноинструментоведения, до сих пор мало изучены. Тем не менее, нетрудно заметить, что в той или иной мере нередко прослеживаются ее идейные корни в интеллектуальной жизни XVIII и XIX вв. Особенно важным мне представляется идеология *официальной народности*, опирающаяся на национальный романтизм, с идеализацией единой нации, а также во многом на романтизм социальный, со свойственной ему идеализацией крестьянства.

Несколько лет тому назад я писал о национальных ориентирах в этноорганологии, ведущих порой к искажениям в историческом изучении народных инструментальных культур [8]. В настоящей статье мне бы хотелось ближе посмотреть как на национальные, так и на социальные стороны идеологии народности и их значение для советского инструментоведения.

Со второй половины XIX века в России, как и во многих странах Европы, наблюдается обостренный интерес интеллектуальной элиты к разным проявлениям крестьянской культуры, в первую очередь к народной песенности. Причины тому были эстетические (желание выйти за рамки аристократической и придворной культуры), а также научные (прежде всего филология и история). Известна склонность представителей высших слоев, в том числе царского двора, к крестьянским песням и танцам. Научный взгляд на народную песню нашел свое отражение, в частности, в публикации сборника Львова и Прача. Именно в этот период А. Н. Пыпин отмечает «желание разыскать народную старину, как исторически-поучительный остаток древних времен» [11: 26].

Лишь с подъемом национального мышления в XIX в. интеллектуальные представления о народе приобрели более политизированный характер. Они привели к идеологии так называемой официальной народности. П. А. Вульфius обратил внимание на этот процесс политизации: «Корни официальной народности восходят еще к фольклоризму

Екатерины II, но со всей силой как идеологическое течение она обнаружилась в царствование Николая I» [3: 25]. Новая идеология значительно влияла на политическое мышление, на литературные дискурсы и на формирующуюся фольклористику. Ориентация на народ не как на социальную среду, а как на политическую единицу заметна и у фольклористов-славянофилов: «Простой народ для них ни в коем случае не являлся и не мог явиться носителем идеи народности. Это положение Ив. Киреевского является характерным для всего поколения любомудров; позже эту идею упорно проводил один из типичнейших любомудров – Вл. Одоевский» [1: 234]. Не случайно интерес славянофилов к фольклору был сосредоточен, прежде всего, на поэтических текстах тех вокальных жанров, которые в большей степени могли идти навстречу их идеологическим установкам: духовные стихи (православная вера), былины и исторические песни (патриотизм), свадебные песни (патриархальность). Инструментальная же музыка, при известных трудностях фиксации и документации, здесь мало дала бы идеологической пользы.

*Идейные предпосылки этноорганологии XIX в.*

В царствование Екатерины II были опубликованы довольно подробные описания и русских народных инструментов, и нотации инструментальных наигрышей в этнографических трудах И. Штелина, И. Г. Георги, М. Гасри<sup>1</sup>. В XIX в., однако, научная мысль об отношении к народному инструментализму заметно охладела. Достаточно вспомнить тот факт, что лишь к самому концу столетия были опубликованы нотации всего трех наигрышей Н. Е. Пальчиковым [10: № 128], Ю. Н. Мельгуновым [7: № 15] и А. С. Фаминцыным [13: 71]. В это же время появились известные работы этнографического характера (в основном без учета этнографии) М. О. Петухова и того же А. С. Фаминцына.

Замедленное развитие этноорганологии может оказаться странным, учитывая интерес, проявленный В. Ф. Одоевским по отношению к музыкальным инструментам, «употребляемым русскими до XVIII века» [9: 99]. Одоевский довольно уверенно делит инструменты на «исконно народные (дуда, рожок, сопилка, гудок)» и «заимствованные (гусли, цимбалы или кимбалы, балалайка, кобза, бандура, торбан и проч.)» [9: 99]. Такое деление, а также кроющаяся за ним оценочная система, могут вызвать ряд критических вопросов. Здесь мы остановимся лишь

---

<sup>1</sup> С. Селден [23] объясняет греческую концепцию происхождения русских народных инструментов у Гасри «грекоманией» царского двора и геополитическими интересами России в этот период.

на том, что суждения Одоевского могли серьезно тормозить изучение таких распространенных народных инструментов, как, например, балалайка.

Вопрос о социальной истории крестьянских музыкальных инструментов, судя по всему, в этноорганологии XIX в. не ставился. Скорее всего, их «народный» характер принимался как данность. Этническая же атрибуция тех или иных музыкальных инструментов живо обсуждалась и могла иметь определенный политический подтекст. Так, Фаминцын предпринимал немало усилий приписать балалайке или крыловидным гуслим «чисто русское» или восточнославянское родословие. Несмотря на несостоятельность его выводов, они явно шли навстречу славянофильским настроениям и, в частности, способствовали престижу балалайки в кругах русской национальной интеллигенции. Проект В. В. Андреева («соединить фрак с балалайкой»), несмотря на риторику «вернуть народу...», распространенную во всей Европе, был направлен больше всего именно на эмансипацию инструмента от его крестьянских корней, превращая, тем самым, балалайку из народного в национальный инструмент.

#### *Советский период*

В советское время, в рамках идеологии, названной Б. Фрагнером *Soviet nationalism* [18], этнические интерпретации народных музыкальных инструментов стали частью официальной культурной политики. Для многих республик были определены свои как бы титульные «национальные инструменты». В этом духе велись напряженные дискуссии, является ли, например, скрипка в Беларуси «народным инструментом». Науке, таким образом, была отведена чуждая задача – раздавать почетные титулы. Она не могла оказаться полностью без влияния как официального этнонационализма, так и глубоко укоренившегося социального романтизма. Как пишет М. Рыцарев: «Catherine's ideal cultural image of a "singing peasant" (more correctly, a "happy singing peasant") turned into a "happy singing kolkhoznik-tractorist" in Stalin's ideology» [21: 20]. Горькая ирония заключается в том, что сусальный образ русского мужика, столь противоположный большевистской пропаганде, возродился именно тогда, когда само крестьянство вследствие массовых репрессий и коллективизации было, по сути, уничтожено.

Таким образом, официальная народность в советском этноинструментоведении, как и в литературных дискурсах XIX века, ориентирована на народ и на этническую и социальную категорию. Она удивительным образом верна тем романтическим установкам, по которым

«национально самобытное» ценится выше межэтнического обмена, «народное творчество» – выше, чем заимствования из культуры социальных элит, архаичность – выше, чем современность. Очевидно, что такая «святая троица» национального романтизма (этничность, народность, архаичность) весьма часто ведет к крайне селективному восприятию музыкального прошлого, как и к тенденциозным выводам.

Разумеется, таких ведущих этноорганистов СССР, как К. В. Квитка, а также Е. В. Гиппиус, подобные вопросы идеологического порядка мало интересовали. Последний даже вступил в откровенное противоречие с «официальной народностью», когда вместе с З. В. Эвальд в знаменитом сборнике «Белорусские народные песни» упоминал «чисто инструментальные песни (скорее всего: пьесы. – У. М.), репертуар которых (а отчасти и интонационный стиль) смыкается с народной инструментальной музыкой еврейских скрипачей. В белорусской и еврейской народной инструментальной музыке разнообразно переломились интонации и ритмы западноевропейской и русской городской танцевальной музыки» [14: 121].

Налицо тройное нарушение «святой троицы»: вместо национального – русские, евреи, Запад, вместо народной архаики – городские танцы. Весьма показательно, что мощное обобщение Гиппиуса и Эвальд, столь важное для исторического понимания народной инструментальной культуры Беларуси, в литературе не нашло какого-либо заметного отклика в течение 70 лет.

Также в некотором противоречии с установками «официальной народности» оказался В. М. Беляев. Как бы остроумно ни потешался Т. Левин полвека спустя над «феодальной базой нейтральных терций» [19: 192], вряд ли великий исследователь музыки Средней Азии по своей воле объявил музыку бухарского шашмакома (персидские тексты которого в основном исполняли еврейские придворные певцы) жанром «узбекской народной музыки». В то же время его компромиссный термин «народные профессиональные музыканты» был немаловажным шагом в советской этномузыкологии для признания профессионализма в музыке устной традиции (на что, правда, ранее обратил внимание К. В. Квитка).

Есть еще один проблематичный концепт народности, полученный нами в наследство от романтической фольклористики. Он заключается в представлении о некоей культурной гомогенности общества в прошлом. Истоки этого концепта опять приводят нас в XIX век. Обращение интеллектуалов к народу предполагало порой весьма остро ощущаемый социальный контраст. В России известен тип «кающегося дворянина», страдающего от отчуждения от народа. Социальное неравенство со-

временности интеллектуалы нередко компенсировали строительством «светлого прошлого», где будто бы общество в меньшей степени было разделено. Основоположник австрийской музыкальной этнографии (Volksmusikforschung) Иосеф Поммер воображал, что во времена Вальтера вон дер Фогельвейде «воспитание, воззрения, все мышление, чувства, желание почти всех фольксгеноссен были одинаковы»<sup>2</sup>.

И в этноорганологии есть некая тенденция приписать музыкальные инструменты Средневековья безоговорочно к «народным». Сюда входит и романтический образ скомороха (или шпильмана вообще) как «народного музыканта». По крайней мере, малоубедительно по отношению к Древнему Новгороду предполагать «общность <...> основных форм музыкального быта, музыкального инструментария» или даже говорить о «единой жанровой системе, едином репертуаре в средневековом искусстве одной этнической группы» [6: 92]. О репертуаре тех времен мы, к сожалению, еще мало знаем. А о принадлежности найденных музыкальных инструментов к широким слоям населения пока данных нет. Наоборот, так называемые неревские гусли были найдены в доме знатного лица.

#### *«Народные истоки скрипки»*

Парадигма народности особенно ярко сказывается в некоторых советских работах по истории смычковых. Методика следующая: если в народной и в академической музыке наблюдаются сходные музыкальные инструменты, историческая первичность отдается народной культуре. Однако приведенные Б. А. Струве свидетельства о народных скрипачах в Западной Европе XVII в. вряд ли способны доказать «народные корни скрипки» [12: 98]. Подобным образом И. М. Ямпольский, желая раскрыть «народные истоки игры на скрипке в России» [15: 30–52], опирается почти исключительно на белорусские и украинские этнографические источники XIX в. Даже А. А. Банин, склонный порой к крайне умозрительным конструкциям в пользу «народных истоков» русской академической музыки<sup>3</sup>, вынужден признать, что «[э]тнографи-

<sup>2</sup> «Zur Zeit Walthers von der Vogelweide und früher [...], da war Bildung, Anschauungsweise, das ganze Denken, Fühlen und Wollen fast aller Volksgenossen gleich» [19: 115]. Идеологема «фольксгеноссе» (= товарищ по народу) в свое время был распространен у националсоциалистов и их предшественников.

<sup>3</sup> «Действительно, из кого же могли составляться первые актерские труппы, первые оркестры музыкантов письменной традиции (наряду с приезжими музыкантами и актерами), как не из скоморохов?» [2: 11] Ответ на этот риторический вопрос такой эрудированный исследователь, как А. А. Банин, мог бы легко

ческие данные о применении русскими крестьянами скрипки не восходят ранее первой половины XIX в.». Миф о народных истоках русского скрипичного и даже виолончельного искусства продолжает Л. С. Гинзбург. Однако постоянное подчеркивание общности русских смычковых «с традициями других славянских народов» [4: 5] ничего не доказывает, поскольку речь идет об общераспространенных в средневековой Европе инструментах.

Если продолжить тему виолончели, то Гинзбург вполне отдает себе отчет в том, что «ее наиболее древние [sic!] известные нам изображения в России относятся к первой половине XVIII столетия» [4: 8] – и тут же, без приведения каких-либо источников, оговаривается, что «как и скрипка, виолончель под разными названиями существовала в России уже задолго до этого времени» [4: 8, 9]. Причем тут «издавна существовавшие связи с музыкантами соседних, в частности славянских стран, где виолончель широко применялась в качестве баса к скрипке», не очень понятно. Ведь подобная ансамблевая практика в XVIII в. была прежде всего прерогативой академического и церковного музицирования. Нельзя забывать, что начало народным смычковым ансамблям в центральной и восточной Европе во многом положили цыгане, игравшие в оркестрах Будапешта, а после концерта малым составом – по ресторанам [22]. Также здесь уместно вспомнить роль «церковного трио» (две скрипки и бас) времен барокко для развития народной инструментальной музыки в Австрии. Достаточно хорошо изучена история крестьянских скрипичных ансамблей в Польше в работах У. Нолла, доказавшего аристократическое происхождение и ансамблевой культуры, и ее терминологии<sup>4</sup>. Тем не менее, В. Ю. Григорьев в изданной совместно с Л. С. Гинзбургом любительской книге «История скрипичного искусства» вполне серьезно объясняет стилистику подобных ансамблей в Польше и на Украине (троиста музыка) тем, что фактура их «в чем-то родственна трехголосию славянских народных песнях» [5: 210].

Подобным образом В. Ю. Григорьев и Л. С. Гинзбург в разных странах Европы ищут истоки скрипки «в истоках народного искусства» [5: 7]. Однако такие почти уже ритуальные фразы никакими историче-

---

найти во множестве источников: из крепостных музыкантов, а также взятых на музыкальное обучение одаренных крестьянских детей. А таких в России, к удивлению иностранных музыкантов, было великое множество. Неужели итальянскому или немецкому капельмейстеру легче было бы возиться с состоявшимися уже гудошниками и волынщиками?

<sup>4</sup> См. об этом: [17].

скими фактами не подтверждаются. Наивность подобной концепции тем более поражает после того, что В. Бахманн в своей фундаментальной и широко известной монографии [16] убедительно доказал аристократический характер ранних смычковых в Европе. Даже работающий в самый мрачный период сталинизма Б. А. Струве здесь проявил большую независимость от идеологического нажима, выявляя социальную историю ребека от инструмента элитного (менестрельского, а также церковного) музицирования в Средневековье к народному инструменту в период ренессанса [12: 119–121]. Такова судьба и других музыкальных инструментов европейского Средневековья, превратившихся лишь в более позднее время в народные, как, например, фидель, колесная лира, а нередко и волынка.

#### *Вместо заключения*

Идеология официальной народности, в ее советской версии, во многом определяла концептуальные основы фольклористики и исторической органологии. Она обязана своим происхождением национальному романтизму XIX века, но на нее влиял и социальный романтизм, свойственный коммунизму. Как всякая идеология, она сужает человеческое познание, приводя к заранее готовым ответам. Изучение же музыкальных культур Европы в исторической перспективе требует в каждом отдельном случае заново ставить вопрос о роли тех или иных социальных формаций и о степени их взаимопроникновения.

Откуда столь сильное желание у некоторых представителей советского инструментоведения доказывать «народные» истоки европейской академической музыки, объяснить трудно. Ведь в Советском Союзе у этих традиций всегда был высокий престиж. Играющий скрипичные сонаты Моцарта никогда не нуждался в оправданиях, чтобы сослаться на их «народный характер», – в то время как на Западе в «прогрессивных кругах» 1960-х годов такое «буржуазное» занятие нередко осуждалось. Видимо, народное искусство способно вдохновлять не только творческие замыслы музыкантов, но порой и исторические фантазии своих исследователей.

### **Литература**

1. *Азадовский М. К.* Фольклоризм Лермонтова // М. Ю. Лермонтов / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М., 1941. Кн. 1. С. 227–262 (Лит. наследство; Т. 43/44).
2. *Банин А. А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.

3. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Сост. П. А. Вульфус. М., 1979. С. 98–100.
4. Гинзбург Л. С. Русский народный смычковый инструмент гудок // *Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки.* М., 1971. С. 5–48.
5. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. М., 1990. Вып. 1.
6. Лобкова Г. В. Гусельная игра Древней Руси // *Русская народная песня: Стиль, жанр, традиция* / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1985. С. 90–101.
7. Мельгунов Ю. Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями. М., 1885. Вып. 2.
8. Моргенитерн У. Об этноорганологии и некоторых национальных концептах // *Вопросы инструментоведения.* СПб., 2010. Вып. 7. С. 124–129.
9. Одоевский В. Ф. Вопросы, предложенные к обсуждению на съезде. II. Вопросы частные // *Труды Первого археологического съезда в Москве 1869 г.* М., 1871. Т. 1. Цит. по: Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Сост. П. А. Вульфус. М., 1979. С. 98–100.
10. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888.
11. Пытин А. Н. История русской этнографии. СПб., 1890. Т. 1.
12. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.
13. Фаминцын А. С. Гусли: русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890.
14. Эвальд З. В. Белорусские народные песни / Под ред. Е. В. Гиппиуса; Комм.: Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд, К. В. Квитки, В. М. Беляева. М.; Л., 1941.
15. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. М., 1951.
16. Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1966.
17. Bielawski L. Polish Instrumental Folk Ensembles // *Studia instrumentorum musicae popularis* / Erich Stockmann. Stockholm, 1992. Vol. 10. С. 50–55.
18. Fragner B. «Soviet nationalism»: An Ideological Legacy to the Independent Republics of Central Asia // *Identity Politics in Central Asia and the Muslim World.* / W. van Schendel, E. J. Zürcher. London, 2000. P. 13–33. (Library of International Relations; 13).
19. Levin T. Making Marxist-Leninist Music in Uzbekistan // *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics* / R. Burckhardt Qureshi. New York, 2001. P. 190–203.
20. Pommer J. Was ist das Volkslied? Ein Wort der Entgegnung und Abwehr von Dr. Josef Pommer // *Das deutsche Volkslied: Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege.* Wien, 1905. Bd. 7. S. 115–118.
21. Ritzarev M. «A Singing Peasant»: An Historical Look at National Identity in Russian Music. URL: [http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/07-08/Ritzarev-A\\_Singing.pdf](http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/07-08/Ritzarev-A_Singing.pdf)
22. Sarosi B. Instrumentalensembles in Ungarn // *Studia instrumentorum musicae popularis.* Stockholm, 1972. Vol. 2. С. 116–136.
23. Selden M. S. A Pioneer Work in Russian Ethnomusicology // *Ethnomusicology.* 1963. Vol. 7, № 1. С. 40–42.



**Мария Парфенова**  
(Санкт-Петербург)

### **Ударные идиофоны пастухов Вологодской области: Функционирование, классификация, органологическое описание**

Одной из малоизученных сторон инструментальной музыки Русского Севера являются пастушеские ударные музыкальные инструменты. Исследований о них чрезвычайно мало. В первую очередь здесь нужно назвать работу Б. И. Рабиновича [7], посвященную пастушескому барабану, а также работу о пастушеской колотушке О. В. Гордиенко [2]. Экспедиционные материалы из Вологодской области, собранные в последние десятилетия, позволяют нам существенно дополнить и обобщить представление о пастушеских ударных инструментах. Материалом для настоящей статьи послужили полевые записи из архива Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова, а также данные Вологодского областного научно-методического центра народной традиционной культуры (ВОНМЦ) и Череповецкого центра народной традиционной культуры (ЧЦНТК), записи из личных коллекций Е. В. Самойловой и Т. Б. Щепанской, любезно предоставленные автору, и опубликованные источники.

В фольклорных традициях Вологодской области группа ударных инструментов представлена весьма разнообразно. Как показало исследование, в фольклорной традиции XX в. доминирующее положение в пастушеском инструментарии занял барабан. На сегодняшний день этот инструмент представлен во множестве разновидностей практически на всей территории исследуемого региона (отсутствуют материалы по Харовскому, Никольскому, Велико-Устюгскому и Вологодскому районам).

Ударные инструменты активно применялись для организации деятельности пастуха в течение всего периода выпаса. Основные ситуации их использования связаны с подачей звуковых сигналов. Играя на музыкальных инструментах, пастух подавал сигналы хозяйкам и устанавливал контакт с животными.

Основные вехи суточного цикла, к которым было приурочено звучание музыкальных инструментов: утро, день и вечер, реже – ночь.

Утренняя игра была адресована хозяйкам и передавала информацию о начале выгона на пастьбу. В Шекснинском и Сямженском районах пастух играл утром дважды, сообщая сначала о дойке коров, а затем – о вы-

гоне. *«Пастух помню, по деревне-то будил когда – в часа в три. Потом, когда разбудит – тогда коров подоят, потом уже гнать надо. Опять пройдет [пастух. – М. П.], разбудит их. Хозяева подоят. И опять. Через полчаса там, через час, не больше – опять пробарабанит»* [Сямженский р-н, Коробицинский с/с, д. Арганово, ОАФ ВОИМЦ 119-21]<sup>1</sup>.

Основной задачей дневных сигналов было отпугивание хищных зверей либо оповещение хозяек о начале дойки: *«Надо как коров доить, там корыта стояли (у нас не было близко воды-то, корыто стояло). Ак он как в этот барабан вдарит – все коровы придут. Напоит, всё, коровы опять пошли в лес»* [Тарн., Заборский с/с, д. Сверчковская, 6509-06]. Подача дневного сигнала могла быть связана также с информированием хозяек о присутствии пастуха в лесной поскотине: *«Подале от лесу, дак штоб веселее скотине ходить. Человек-от знает, што колотитце, дак пастух, пастух-то есть»* [Кирилловский р-н, Коротецкий с/с, д. Бараково, 5613-(01-04)].

В вечернее время пастух играл, чтобы собрать стадо вместе и пригнать его в деревню. В тех случаях, когда скот находился недалеко от деревни (в зоне слышимости), на него могли также ориентироваться и хозяйки: *«И вечером гонишь, дак брякаешь, штоб слышали хозяйки, шли»* [Кирилловский р-н, Сиземский с/с, д. Телибаново, 6411-(40-51)].

Встречаются сведения, что пастух играл и в ночное время. Выпас скота по ночам был обусловлен летней жарой. К минусам ночного выпаса можно отнести большую уязвимость скотины от хищников. *«На ночь, если, мой вот тесть брал [барабан]. Волки бегают. Всё говорят – барабанишь, дак оне стука-то бояться, волки-то. Не смеют подойти... И там барабанишь. Ночь-то тёмна – надо»* [Вашкинский р-н, Островский с/с, д. Мосеево, 6762-17]. В течение ночи пастух мог подавать сигналы на сгон стада.

Как показало исследование, пастушеские ударные инструменты – это не только орудия практической, но и ритуально-магической деятельности пастуха. Известно, что при обходе стада, совершаемого в день первого выгона скота (Егорьев день, 6 мая/23 апреля по ст. ст.), при пастухе должен обязательно находиться барабан: *«У ево [пастуха] в решете и икона и каравай, яйца пять штук раскладено. Всё. Барабан на себе. Он это обходит»* [Белозерский р-н, Городищенский с/с, пос. Мегринский, 6739-07].

Сакрализация музыкального инструмента пастуха была связана с практикой брать на него «обход»<sup>2</sup>. Примечателен тот факт, что умение пасти «с обходом» являлось одним из основных критериев при найме пастуха на работу. Так, например, если «обход» был взят на барабан –

прикосновение к нему было строго табуировано. Играть на нем запрещалось даже подпаскам, которые находились с ним целый день. В том случае, когда «обход» был взят на барабанные палочки, пастух носил их при себе, никому не давая к ним прикасаться: *«Без барабана даже в туалет не уйдешь. Всё время у себя за плечах был»* [Бабаевский р-н, Тимошинский с/с, д. Подберезка, 3242-44].

**Хробус (112.24)**<sup>3</sup>. Пастушеский инструмент типа трещоток – *хробус*. Судя по описанию, он представлял собой зубчатую трещотку: *«Из доски такой, с ручкой, дак крутят ево, крутят, дак: “Ой!” Оно хробостит!»* [Тарногский р-н, Нижне-Спасский с/с, д. Ваневская, 6513-(01-03)]. Упоминание об этом инструменте встретилось единожды в Тарногском районе. Жительница д. Ваневская вспоминает, как местный пастух пас с ним коров и лошадей<sup>4</sup>. «Хробус» (по другим источникам: «хробыс», «верещага») издавал достаточно громкие щелкающие звуки. В верхней части ручки нарезались зубцы, которые при вращении соприкасались с доской, издавая щелканье<sup>5</sup>.

**Колокол (111.242.122)**. Среди этой группы ударных инструментов в Вологодской области было зафиксировано две разновидности колоколов.

*Висячий одиночный колокол* (в народной терминологии: *колокол, колокольчик*) получил распространение в Шекснинском и Кирилловском районах. Колокол имел прямоугольную форму; к нему прикреплялся железный язычок, называемый «ботало». С помощью веревки, вдетой в проушину, колокол закреплялся на шее домашних животных. При выпасе он выполнял две функции: отпугивал хищных зверей и оповещал пастуха о местонахождении коров: *«Дак на вожака вёшаешь колокольчика позвончая, шибоб ага, всё, знаешь которая за копёршица, [которая] куда прёт, куда которая побежала, кои взаде»* [Шекснинский р-н, Сиземский с/с, д. Телибаново, 6411-(40-51)]. Яркому, праздничному звучанию колокола способствовал материал изготовления – медь. Одновременное звучание нескольких колокольчиков создавало своеобразное «звуковое поле» пастьбы: *«Домой гонишь, дак какая веселья-та. Штук тридцать нависшишь ли сорок. Много было у меня их»* [Шекснинский р-н, Сиземский с/с, д. Телибаново, 6411-(40-51)].

Второй вид колокола – *погромок, погромочек* – был зафиксирован в Череповецком районе. Он заместил исчезнувшие к тому времени из пастушеской практики данной местности барабан и рожок. Инструмент использовался утром для подачи сигнала на выгон скота: *«А потом уж рожков не стало, дак погромочки. Вот пройдем по деревне в погромочек»*

*уж побрякаем – надо значит скот выгонять»* [Череповецкий р-н, Сурковский с/с, д. Горка, ЦФ ФЭМ: кол. ЧЦНТК 053-(19-20)].

**Барабан (111.2).** Экспедиционные записи, фиксирующие игру на этом инструменте<sup>6</sup>, позволяют нам говорить о том, что он и по сей день сохраняет свою актуальность в музыкальном обиходе.

В народной терминологии встречается множество различных наименований инструмента. Такие наименования пастушеского барабана, как *стукотальня, колотильница, колотильня*, бытуют в Кирилловском районе; жители Бабушкинского района называют аналогичный инструмент *пастухальницей*, функционирует также термин *барабанка*. Однако наиболее традиционным наименованием можно считать *барабан*.

Конструкция пастушеского барабана включает несколько частей: доска из дерева, имеющая, в основном, такое же название, как и сам инструмент, – барабан; и палочки.

Конфигурации барабанов и их размеры были достаточно разнообразны. В среднем длина доски колебалась от 50 до 150 см, ширина – от 20 до 40 см. Форма барабана была прямоугольной или трапециевидной (рис. 1 и 2). Доска прямоугольной формы имела срезанные верхние углы или выемки (рис. 3 и 4). Верхний край доски мог иметь форму дуги (рис. 5). В Вашкинском районе бытовали инструменты в форме полукруга (рис. 6).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

При изготовлении инструмента был важен выбор древесины, от которой зависела акустика инструмента, его громкость и тембр. Предпочтение отдавалось ели, сосне и осине. Как объясняют носители традиции, барабан из сосны звучал более звонко: «[Доску] с ели делали, а с сосны-то – лучше, громче. Звук-то больше» [Белозерский р-н, Артюшинский с/с, п. Карл Либкнехт, 6743-04]. В некоторых местностях для улучшения звуковых качеств доску пропитывали смолой [Нюксенский р-н, Городищенский с/с, д. Климшино, 2323-(06-09)].

На звуковые особенности барабана влияла толщина доски, поскольку ее неравномерность обеспечивала возможность извлекать звуки разной высоты. Утолщения в доске делали по центру либо по одному из краев. Как показывает наблюдения, более глухие и низкие звуки получаются в результате ударов по более массивной части доски, более громкие и звонкие – по тонкому краю: «Специально, дощечка тоненька и широкая, и потом звонишь звонко-звонко. Слышно далёко!» [Бабаевский р-н, Пяозерский с/с, д. Алексеевская, 3265-26].

По центру доски просверливали небольшие отверстия, которые, по словам информантов, позволяли увеличить громкость звучания инструментов. Число и расположение дырочек были различными: в ряд (рис. 7), в виде круга (рис. 8) или креста (рис. 9). «Построгаешь ее [доску] и наvertишь дырок. Она ешо звонче. Играет – во! Звонкие были. [...] Сколько позволит доска – пять-шесть [дырок], больше не надо» [Сок., д. Воробьево, № 036-04]. Последнее подтверждается пастухами из Бабаевского и Белозерского районов, например: «Барабан – доска такая, крест на доске выколот. [...] А крест – там дырочки высверлены, крестом сделаны. [...] И он видно лучше звончит личё ли там» [Бабаевский р-н, Шольское с/с, пос. Ивановский, 6720-(27-32)].



Рис. 7

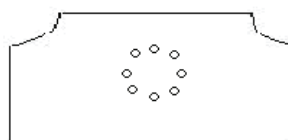


Рис. 8

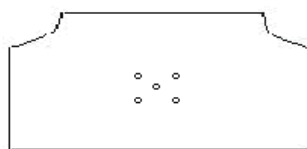


Рис. 9

Изображения в виде креста также могли вырезаться или рисоваться (рис. 10). «Я видал у пастухов. А потом значит так. Ну, там ножиком вырезано. Вот три таких [снежинки]. Кружок сразу обведёт, а потом – прорезь так, прорезь так. А там ножичком такие канавки вырыты. И бывает еще накрасят идут краской» [Вашкинский р-н, Пиксимовский с/с, д. Коркуч, ОВФ 608-(01-10)].

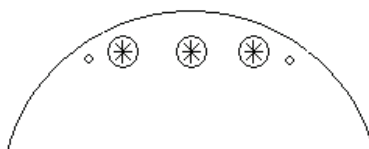


Рис. 10

За игровыми палочками были закреплены следующие диалектные названия: *бодожки* (в Белозерском районе), *стукоташки*, *стукоталки* (в Шекснинском), *колотушки* (в Бабаевском, Белозерском и Бабушкинском районах). Материалом для их изготовления служили береза, черемуха, ель или верес. Колотушки из этих пород дерева выходили более крепкими.

Формы барабанных палочек были многообразны. Существовали варианты по форме и длине палочек: они могли быть равными по протяженности (рис. 11) и различными (рис. 12). Толщина палочек влияла на акустические характеристики инструмента. Возможно, что различия палочек по длине объяснялись дифференциацией их функций при игре.

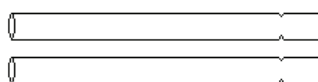


Рис. 11

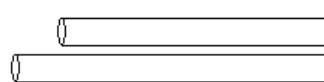


Рис. 12

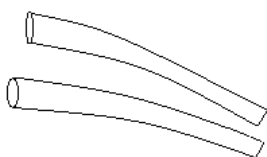


Рис. 13

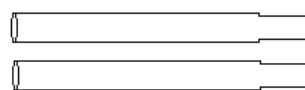


Рис. 14

В Бабаевском районе встретилось описание палочек, имевших форму дуги (рис. 13): «Вот она, вот палочка. Там в этой, выбираешь, на-

*пример, вот в лесу выбираешь. Моленько призагнуто так* [Бабаевский р-н, Куйский с/с, д. Носково, 3264-36]. На одном из концов колотушки мог прорезаться неглубокий канал, который позволял крепить палочки к веревке (рис. 14). С этой же целью в д. Воробьево Сокольского р-на на конце палочек вырезали небольшую головку (рис. 15). В д. Устье Белозерского района палочки вырезали таким образом, чтобы один конец был толще другого (рис. 16). При игре удар по барабану осуществлялся утолщенной частью палочки [ОВФ ОНМЦК 062-03].

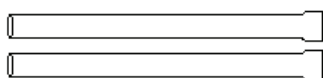


Рис. 15

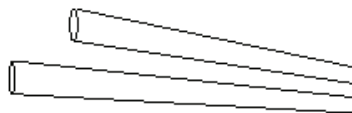


Рис. 16

Все акустические особенности пастушеского барабана имели главную цель – добиться наиболее яркого звучания, характерного для этого инструмента суховатого и резкого тембра: *«Хлётко получалось, ак по лесу толька палки щелкали»* [Бабаевский р-н, Комоневский с/с, д. Сутино, 3252-50]. Не случайны и специальные народные термины, касающиеся характеристики способов исполнения: *стукоталить, колотить, барабанить, брякать* и др.

В некоторых случаях палочки были привязаны к доске при помощи веревки или ремня. Для этого в одном конце палочки просверливали отверстие, в которое продевали закрепленную на барабане веревку. Ниже представлено схематическое изображение данного крепления по видеозаписи игры Станислава Семеновича Устинова из Нюксенского района\* (рис. 17 и 18).

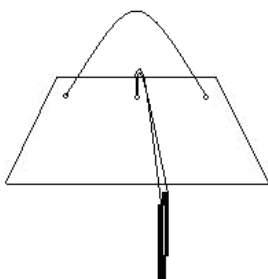


Рис. 17

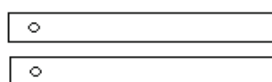


Рис. 18

\* Записи из личной коллекции Е. В. Самойловой Авторы записи: Т. Б. Щепанская, Е. В. Самойлова.

Существовал и второй вариант крепления. К каждому отверстию по краям доски привязывали две веревки: одна из них фиксировала барабан при игре, вторая использовалась для крепления игровых палочек (рис. 19). Таким образом были прикреплены «стукоталки» к барабану Н. Я. Громова из д. Ивановская Вашкинского района\*.

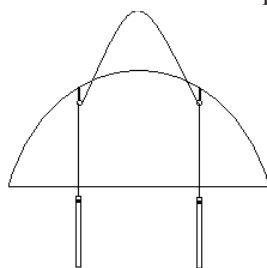


Рис. 19

Чаще палочки были свободны от крепежа. При передвижении пастух держал барабан сбоку, придерживая рукой, или убирал за спину, а палочки клал в карман верхней одежды или в сапог, закреплял на плече, стянув веревкой.

При игре барабан подвешивался на шею пастуха за ремень или веревку, вдетые в верхние боковые отверстия доски. Исполнители могли держать инструмент достаточно высоко (на уровне груди), в средней позиции (на уровне линии пояса–живота) или низкой (на бедрах). Инструменталист мог плотно прижимать барабан к телу, либо наискосок – так, чтобы один край доски прилегал к боковой части корпуса исполнителя, а другой находился в свободном положении. При игре барабан мог удерживаться кистями рук, растягивающими крепежные веревки или ремни.

Разновидностью пастушеского барабана можно считать инструмент с аналогичным названием и схожей конструкцией. Сведений об этом инструменте крайне мало. Он представлял собой деревянную доску, достигающую в длину примерно 1–1,5 метра, на которой играли одной или двумя палочками. Доска подвешивалась за веревку к перекладине, положенной между двумя кольями, воткнутыми в землю, или укрепленной на дереве. Предположительно, в связи с размером и характером положения в пространстве способы игры и приемы звукоизвлечения на этом инструменте были иные: *«Там [на астюще. – П. М.] висит тоже доска. Придешь, пастукаешь. [...] Придешь, а она у серёдки, она там стучает. Уже пылко отдается уже звук-от. Чтобы и зверь-то [ис-*

\* Материалы ФЭЦ СПБГК ОВФ: 064-3.



пугался]. *Стукарь, там кто-то есть уже. Вот эдь все-таки пугается, тоже боится»* [Бабаевский р-н, Подболотный с/с, д. Кокшарка, 2915-53].

Завершая характеристику пастушеских ударных музыкальных инструментов, отметим, что их изучение позволило выявить разнообразие видов и определить устойчивые признаки конструкции, раскрыть особенности технологии изготовления. Все эти инструменты не только не были вытеснены на периферию музыкального быта, но в полной мере сохранили свои функции как орудия практической и ритуально-магической деятельности человека.

### Литература

1. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.
2. Гордиенко О. В. Пастушеская колотушка // Живая старина. 2002. № 3 (35). С. 43–45.
3. Левкиевская Е. Е. Славянский оберег: Семантика и структура. М., 2002.
4. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
5. Михайлов Е. П. Традиционные музыкальные инструменты Онежско-Белозерского межозерья // Кижский вестник. Петрозаводск, 2009. Вып. 12. С. 91–115.
6. Мороз А. Б. Севернорусские пастушеские отпуски и магия первого выгона скота у славян // Восточнославянский этнолингвистический сборник: Исследования и материалы. М., 2001. С. 232–258.
7. Рабинович Б. И. Пастуший барабан – недавно открытый русский народный инструмент // Музыкальная фольклористика / Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1986. Вып. 3. С. 177–243.
8. Финченко А. Е., Бобров А. Г. Рукописный отпуск в пастушеской обрядности Русского Севера (конца XVIII – начала XX в.) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 135–164.
9. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.

### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее для атрибутирования фондовых номеров будут использоваться следующие аббревиатуры: ОАФ ВОИМЦ (Основной аудиофонд Вологодского областного научно-методического центра народной традиционной культуры), ОВФ ЧЦНТК (Основной видео фонд Череповецкого центра народной традиционной культуры), ОАФ СПбГК (Основной ансамблевый фонд Санкт-Петербургской государственной консерватории).

<sup>2</sup> По представлениям деревенских жителей, «обход» – некая сила, полученная пастухом, либо от другого знающего – «колдуна/колдуньи», «знахаря/знахар-

ки», либо от более опытного пастуха, либо от нечистой силы – лесового. «Обходом» мог также называться и заговорный текст, благодаря которому пастух успешно пас скотину в течение всего сезона. Еще одно значение этого слова – комплекс ритуальных действий, приуроченных ко дню первого выгона скота, в частности, собственно движение вокруг стада: *«Дак и видно там не только, што вот пасёт пастух, значит он как обойдёт по которому месту, уж оне дальше не идут – скотины»* [Кир., Ферапонтовский с/с, д. Глебовское, 5618-(13-17)]. См. подробнее в работе А. Е. Финченко [8].

<sup>3</sup> При характеристике пастушеских музыкальных инструментов мы опирались на классификацию по системе Э. Хорнбостеля – К. Закса.

<sup>4</sup> Описание похожего инструмента находим в работе Е. П. Михайлова [5]. На территории Онежского-Белозерского межозерья исследователем были зафиксированы детские музыкальные инструменты, в том числе разновидности трещоток: а) трещотка, состоящая из деревянной квадратной рамки и ручки; б) зубчатая трещотка, корпус которой состоит из деревянной дощечки и круглой ручки.

<sup>5</sup> Примечательно, что термин «хробостеть», который был употреблен для характеристики тембра описываемого инструмента, обозначает, по В. И. Далю: «стучать, греметь, грохотать, трещать, громко хрустеть». Последний факт, по всей вероятности, и обусловил своеобразное наименование инструмента (Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. СПб., М., 1882).

<sup>6</sup> Одна из последних записей игры на пастушеском барабане была осуществлена в 2011 году в Бабаевском районе.

Айшат Гаджиева  
(Санкт-Петербург)

## К проблеме атрибуции хроматических труб из собрания Российского этнографического музея

Цель работы – ввести в научный обиход собрание традиционных амбушюрных инструментов с грифными отверстиями<sup>1</sup>, скомплектованное на протяжении первой трети XX века в Этнографическом отделе Императорского Русского музея (ЭО)<sup>2</sup> и Румянцевском музее (РМ, московский период)<sup>3</sup>. В 30-е – 60-е годы коллекция была разрознена и рассредоточена<sup>4</sup>, что привело к утрате и обезличиванию многих предметов. В настоящее время удалось идентифицировать большую часть памятников. Выявлены 40 образцов: 31 инструмент – русский, по 2 финских и литовских, по одному ижорскому и карельскому<sup>5</sup>.



Ил. 1. Рожок. Орловская губ., Севский у.  
Рог. Брянская губ., Бежецкий у.

Исследование проводится в двух направлениях: 1) классификация и типология; 2) восстановление легенды экспоната, истории комплектования, изучения, презентации коллекций и отдельных предметов.

Определение типа аэрофона затруднено: так, верхний край инструмента ровно срезан, мундштучная чашка не оформлена, отсутствуют следы использования вставного мундштука или трости (РЭМ, Инв. № 2012-343; 8761-3400\* ил. 1)<sup>6</sup>. В таких случаях возмож-

<sup>1</sup> 423.21. по индексам Хорнбостеля – Закса.

<sup>2</sup> Ныне – Российский этнографический музей (РЭМ).

<sup>3</sup> В 1924 г. преобразован в Центральный музей народоведения (ЦМН), в 1934 г. – в Музей народов СССР (МН СССР). Коллекция музеев волилась в состав собрания РЭМ (в то время – Государственный музей этнографии народов СССР) в 1948 г.

<sup>4</sup> В 1932 г. половина коллекции Н. И. Привалова, включая 14 хроматических труб (11 из них – ансамблевые рожки), была передана из ЭО в нынешний Музей музыкальных инструментов (ММИ), в то время – сектор Музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа. В 1933 г. часть коллекций ЦМН, включая 4(?) образца рассматриваемого типа, передана музею-усадьбе «Останкино». В 1 половине 1960-х по несколько образцов переданы в Эрмитаж и ММИ.

<sup>5</sup> Этническая принадлежность трех экспонатов – спорная.

<sup>6</sup> Здесь и далее знаком \* отмечена атрибуция автора.

на атрибуция по аналогии, однако не всегда исследователь располагает достаточным числом типологически сопоставимых образцов. Так, Н. И. Привалов идентифицировал тростевой «четырёх-дырошный рожок» из Повенецкого уезда (РЭМ, Инв. № 89-8\*) как мундштучный аэрофон [2: 154 № 92] на основании внешнего сходства с трубой из своей коллекции из того же уезда (РЭМ, Инв. № 5581-13, [2: 154]), приняв навязную сосновую трость за берестяную крышечку, закрывающую вдвое отверстие от пыли. Исследователь до такой степени был убежден в тождестве инструментов, что даже не стал рисовать второй экземпляр.

Иногда сложно понять назначение бокового отверстия. Например, две бутылкообразные трубы из д. Мянъдусельга – русская («одно-дырошный рожок», РЭМ, Инв. № 89-7\*)<sup>7</sup> и карельская (РЭМ, Инв. № 8761-15246\*) – снабжены отверстием посередине раструба. Вероятно, отверстие выполняло роль грифного – проверке его эффективности препятствует сохранность памятников. Можно ли однозначно отнести такие аэрофоны к хроматическим? Как сосчитать число грифных отверстий того или иного образца, если часть из них – не рабочая? Какова причина неэффективности боковых отверстий – изменение сохранности памятника, необходимость применения особых исполнительских приемов или ошибка изготовителя? Обычно объектом исследования становятся образцы, «вид которых свидетельствует о длительном игровом использовании, а пробная игра не оставляет сомнений в сохранности игровых качеств» [4: 111], при этом оценка степени сохранности одного и того же предмета разными специалистами может различаться кардинально. Так, К. А. Вертков определил состояние памятников, полученных им в 1932 г. из ЭО, как нерабочее (отметка о сохранности в акте передачи), что не помешало Ф. В. Равдоникасу 50 лет спустя успешно исследовать их звучание [4].

Классификация памятника не может ограничиться определением его типа по систематике Хорнбостеля – Закса – выявление *общего* не освобождает от необходимости исследовать *особенное*. Некоторые аспекты классификации рассмотрены в работе Ф. В. Равдоникаса, посвященной одной из разновидностей инструмента – русскому ансамблевому рожку [4]: конфигурация корпуса и резонатора, мензурационный принцип, перехват; форма, конструкция и свойства мундштука/мундштучной чашки; расположение и параметры грифных отверстий; шкала. Автор доказывает соответствие русского ансамблевого рожка европей-

---

<sup>7</sup> См.: [2: 182 № 112] – прорисовка и описание инструмента (возможно, из-за смещения берестяной ленты Привалов не заметил грифное отверстие).

ской профессиональной традиции, а именно представителям семейства Cornett/Zink эпохи Ренессанса, выявляет несколько канонов/разновидностей и высказывает гипотезу о генезисе типа: привнесение профессионального инструмента в фольклорную практику. Но если в одной и той же местности бытовали инструменты ансамблевые и сольные, то, может быть, следует говорить о полигенезе аэрофона и исследовать обе разновидности, хотя бы в случаях использования одним исполнителем? Из 4-х образцов, приобретенных у Н. В. Кондратьева, 3 рожка – сольные; каждый из них имеет свои отклонения от ансамблевых канонов. За пределами ареала бытования ансамблевой трубки конструкция инструмента варьируется в широком диапазоне (см. таблицы 1–2).

Встречаются образцы с каналом квадратного сечения (например, рожок из Олонецкой губ., РЭМ, Инв. № 5581-13\*); грифные отверстия могут быть вырезаны на стыке двух половин (рожок из Стародубского уезда Гомельской губ., РЭМ, Инв. № 8761-4774\*, ил. 2). Даже рожок, близкий ансамблевому конфигурацией резонатора и расположением отверстий, имеет ряд особенностей: иные пропорции, выемки вокруг грифных отверстий (РЭМ, Инв. № 8761-2617; 2618; 2626, ил. 3) и др.



Ил. 2. Рожок. Гомельская губ., Стародубский у.

Второе направление атрибуции (восстановление легенды экспона-

та) связано с первым (классификацией и типологией), что хорошо иллюстрирует история обезличивания владимирского рожка из д. Суслово (РЭМ, Инв. № 383-204\*). Памятник был зарегистрирован самим собирателем Д. Т. Яновичем; описание краткое, но внятное. Со временем был утрачен инвентарный номер, после чего экспонат ошибочно исключен. В середине 1950-х памятник опознан в качестве «дудки» из Слуцкого уезда Минской губ. (РЭМ, Инв. № 910-121), органологическое описание которой близко нулю. Так рожку был присвоен чужой



Ил. 3. Рожки. Рязанская губ.

номер вкупе с чужой легендой. В процессе приема на материально-ответственное хранение музыкальной кладовой РЭМ было замечено несоответствие памятника региональной традиции. Однако для восстановления подлинной легенды экспоната потребовалось изучение архивных документов и вещевых коллекций, включая материалы, переданные в другие музеи.

Владимирский рожок в качестве полесской дудки – пример броский, труднее выявить внутрирегиональные перестановки. Д. Т. Яновичем в 1905/6 г. в Тверской губ. было собрано 5 амбушюрных рожков и 14 тростевых инструментов. Регистраторам коллекции не удалось адекватно соотнести полевые списки собирателя с конкретными экспонатами: чаще всего дается полный реестр обследованных уездов и деревень, иногда информация конкретизирована, но не всегда правильно (РЭМ, Инв. № 1395-3-6; 1557-59, ил. 4). Получается своего рода замкнутый круг:



Ил. 4. Рожок. Два рожка. Тверская губ. и уезд

обезличенные предметы не поддаются локализации; отсутствие ареалогических исследований препятствует точной паспортизации памятников начала XX века.

Драматична судьба коллекции Н. И. Привалова [1]. Часть собрания, приобретенная в 1911 г.

Этнографическим отделом, включила 20 образцов рассматриваемого типа; в 1912 г. собиратель передал в музей каталог своей коллекции [3]. Данный документ имеет серьезные недостатки: краткость или отсутствие органологических описаний в сочетании с характеристикой «тоже оттуда же» – усугубляется многочисленными исправлениями номеров. Неудивительно, что коллекция своевременно не зарегистрирована. В 1932 г. была идентифицирована, причем с ошибками, только часть собрания (уже после передачи 14 образцов в Эрмитаж). Так, рожок из Санкт-Петербургской губ. (РЭМ, Инв. № 5581-14\*, ил. 5) превратился в инструмент Никиты Корзинова; 2 реконструированных в Санкт-Петербурге баса хора Корзино-



Ил. 5. Рожок. С.-Петербургская губ., Ямбургский у. (?)

ва стали традиционным ансамблем Тверской губ. (визгунок + бас, РЭМ, Инв. № 5581-25/а,в\*), а бас рожечника И. П. Колобкова (двоюродного брата Н. Корзинова) из Тверской губ. (РЭМ, Инв. № 5581-12\*) «трансформировался» в пастушеский рог Олонецкой губ. Формулировка «изготовлено тем же пастухом» вызывает сомнения, когда речь идет об инструментах разных типов и, соответственно, помещенных в разные отделы систематического каталога. Так, от крестьянина Псковской губ. Порховского уезда д. Корьхово П. М. Бойцова, в д. Баньково Лужского у. Санкт-Петербургской губ. (куда он нанимался пастухом), был приобретен комплекс пастушеских инструментов: прямая натуральная труба, рожок с грифными отверстиями (5+1, ММИ, Инв. № И-1682), 10 жалеек, трещотка. При первом упоминании Привалов сообщает полную информацию о мастере, но в сокращенных версиях легенды называет то Псковскую, то Петербургскую губ. Привалов также «путает» Гдовский и Ямбургский уезды. Из Гдовского уезда рожок (рожки?) доставил «бывший пастух» О. У. Смоленский, а из Ямбургского – таинственный «тот же самый пастух», но один и тот же рожок в публикации [2: 183 № 115] приписан к Ямбургскому, а в каталоге – к Гдовскому уезду. В случаях с исправленными номерами нельзя быть уверенными, что речь действительно идет об одной и той же персоне, но следует выяснить, куда именно нанимался пастухом О. У. Смоленский.

Таким образом, на первом этапе атрибуции, выполненном хранителем коллекции, восстановлены легенды экспонатов и осуществлена предварительная систематизация материала. Результаты представлены в четырех таблицах (см. с. 126–129). Однако для решения многих органо-логических вопросов необходимо проведение комплексных междисциплинарных исследований, которые объединили бы ученых-теоретиков, музыкантов-практиков и мастеров музыкальных инструментов.

### Литература

1. *Гаджиева А. А., Кошелев В. В.* По следам коллекции Н. И. Привалова (опыт реконструкции уникального собрания): Очерк 1-й // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга). СПб., 1998. С. 25–29; Очерк 2-й // Музыка Кунсткамеры: Материалы Первой инструментоведческой науч.-практ. конф. СПб., 2002 г. С. 115–118.
2. *Привалов Н. И.* Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран // Зап. отд. русской и славянской археологии Имп. Рус. арх. Об-ва. СПб., 1907. Т. 7. Вып. 2.
3. *Привалов Н. И.* Описание Народных Русских музыкальных инструментов коллекции имени Н. И. Привалова, собранных им и переданных на вечное хранение в Этнографический Отдел Русского Музея Имени Императора Александра III. Рукопись // Секц. муз. инструментов Музея музыки. СПб., б/н.
4. *Равдоникас Ф. В.* Ансамблевый рожок русских пастухов // Музыка Кунсткамеры: Мат. I инструментоведческой науч.-практич. конф. СПб., 2002. С. 96–114.

Таблица 1. РОГА С ГРИФНЫМИ ОТВЕРСТИЯМИ НА ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЕ

Дата пост.	Собиратель	Место		Народ	Название	Краткое описание/ число грифных отверстий	№ инв. / прим.
1908	Н. П. Красников	Орловская губ., Брянский у.	вол. Дятьковская и Фошнянская		Рог	Рог коровий/ 2	1347-1
1902	Н. М. Могиланский	Орловская губ., Севский у.	с. Бобрин	Русские	Рожок	Рог коровий/ 4	153-179
1925	Н. И. Лебедева // ЦМН	Брянская губ., Бежецкий у.	д. Алешенка		Рог	Рог козий/ 4	8761-3400*
1910			д. Раукоп		Рагас	Рог бараний, мундштук – из волчьего рога/ 3	2127-81*
1912	Э. А. Вольтер	Ковенская губ., Поневежский у.	Вобольниковский приход и волость д. Свицлы	Литовцы – жмудь	Озіо-тагас	Рог козий/ 5	2236-26*
1911	У. Т. Сирелиус	Финляндия, Тавастгус- ская губ.	приход Корпилахти, Йуокслахти	Финны: хяме	Раімен- тогві	Рог бараний/ 4	3055-49
1914	Й. В. Котикоски		Муураме			Рог козий/ 5	3029-105
1911	Н. И. Привалов/ А. К. Васильев	Олонетцкая губ., Повенецкий у.		Карелы	Рог	Рог деревянный, обвитый берестой/ 4	5581-13*



Таблица 2. ТРУБЫ С ГРИФНЫМИ ОТВЕРСТИЯМИ НА ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЕ

Дата пост.	Собиратель	Место		Народ	Название	Краткое описание/ число грифных отверстий	№ инв. / прим
1902	Д. Т. Янович	Олонцкая губ. Повенецкий у. Мяндусельская вол.	д. Мяндусельга	Русские «ваганьы»	Одно- дырошный рожок	Труба бутылеобразная, обвитая берестой/ 1 в раструбе	89-7*
1941	Г. С. Маслова // МН СССР	Карело- Финская ССР, Олонцкий р-н	д. м. Сельга	Карелы	Труба		8761- 15246*
1909	Д. О. Святский	Орловская губ., Севский у.	с. Сетное	Русские		Труба прямая / 3	2012-343
1926	Н. И. Лебедева // ЦМН	Гомельская губ. Стародубский у.	с. Случевек	Русские (?)			8761- 4774*
1911	Н. И. Привалов / О. У. Смоленский	Санкт- Петербургская губ.	Гдовский у. (?) Ямбургский (?)	Обрусевшие ижоры	Рожок	Труба прямая, обвитая берестой/ 3	5581-28*
1905/6	Д. Т. Янович	Тверская губ., Новоторжский у.	д. Жетиня			Труба прямая, обвитая берестой/ 4	1395-4*
1911	Н. И. Привалов / В. Г. Дружинин	Вологодская губ.	?		Рог	Труба преимущественно прямая с роговым раструбом/ 4	6957-28*
1905/6	Д. Т. Янович	Тверская губ., Тверской у.	д. Резаново с. Василь- евское	Русские	Рожок	Труба прямая, обвитая берестой/ 5 Труба прямая, обвитая берестой; «дуло» свинцовое/ 5	1395-3* 1395-5* 1395-6*

Таблица 3. ТРУБЫ С ГРИФНЫМИ ОТВЕРСТИЯМИ НА ЛИЦЕВОЙ И ТЫЛЬНОЙ СТОРОНАХ

Дата пост.	Собиратель	Место	Народ	Название	Краткое описание/ число грифных отверстий	№ инв. / прим.
1904	А. В. Худорожева	Вологодская губ. ?	Русские	Рожок	Труба прямая, обвитая берестой/ 4+1	688-43
	А. П. Черный	Ростовская вол., д. Игнатовская				510-13*
1916	П. Г. Богатырев // РМ	Архангельская губ., Шенкурский у.			Труба преимущественно прямая, обвитая берестой/ 4+1	8761-2621*
1911	Н. И. Привалов	Санкт-Петербургская губ.	Русские(?) Ижоры(?)		Труба преимущественно прямая, обвитая берестой/ 5+1	5581-14*
1926	Д. А. Золотарев	Ленинградская губ., Кингисеппский у.	Ижоры	Пайминен труба		4460-9
1905/6	Д. Т. Янович	Тверская губ., Тверской у.		Рожок		1557-59*
1903	Д. Т. Янович / Н. В. Кондратьев	Владимирская губ., Ковровский у.	Русские	Рожок – народный МИ	Труба прямая, обвитая берестой/ 5+1	383-205
						383-206
						383-207 поиск
1923	ГлавВыстКом ВСХВ // РМ	Рязанская губ. ?		Рожок	Труба прямая, обвитая ивовый корой/ 5+1	8761-2618 8761-2617 8761-2626

Таблица 4. РУССКИЕ АНСАМБЛЕВЫЕ РОЖКИ (5+1)

Дата пост.	Собиратель	Место		Название	Краткое описание	№ инв. / прим.
1903	Д. Т. Янович	Владимирская губ., Владимирский у.	д. Суслово	«Рожок пастучечий»	Труба прямая, обвитая берестой	[383-204]*
			с. Кляжаны	Бас – народный МИ		383-209
1911	Д. Т. Янович / Н. В. Кондратьев	Ковровский у.	д. Мишнево	Бас	Труба прямая, обвитая берестой	383-208
			д. Сенино	Бас		5581-12*
1930	В. А. Ершов	Иваново-Вознесенская обл., Юрьев-Польский окр., Гаврилово-Посадский р-н	с. Небылое	«Старинный бас колотый»	Чурка Болванка Рожок без гр. отв.	5103-5
				Разные стадии изготовления		5103-1
				точеного рожка		5103-2
				Рожок		5103-3
1911	Н. И. Привалов	Санкт-Петербург	2 баса хора Никиты Корзинова	Труба точеная	5581-25/1,2*	

**Валерий Яковлев**  
(Казань, Республика Татарстан)

**Роль музейного этноинструментоведения  
в изучении культуры народов России  
(на материале Национального музея  
Республики Татарстан)**

В процессе возрождения, сохранения и дальнейшего развития традиционного народного музыкального инструментария особая роль принадлежит музеям. Как показывает современная музейная практика, почти ни один из российских музеев не обходится без хранения (в некоторых случаях – без коллекционирования) музыкальных инструментов. Следует отметить, что собирание, коллекционирование музыкальных инструментов в России известно с древнейших времен. Период наиболее активного распространения коллекционирования музыкальных инструментов относится к середине XIX века – 30-м годам XX века.

В России богатейшими коллекциями музыкальных инструментов располагают Музей музыки Шереметевского дворца, Российский этнографический музей, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Государственная коллекция уникальных инструментов, Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Коллекция музыкальных инструментов имеется также и в Национальном музее Республики Татарстан.

Как свидетельствуют наши материалы, несмотря на наличие музыкальных инструментов, Национальный музей Республики Татарстан, как и все другие музеи России, недостаточно использует свои возможности, «внутренние» ресурсы для глубокого и всестороннего их изучения как важного элемента материальной и духовной культуры.

Цель статьи заключается в том, чтобы, с одной стороны, привлечь внимание музееведов к разработке данной проблематики, с другой – на материале Национального музея Республики Татарстан кратко охарактеризовать музейное этноинструментоведение как одно из перспективных направлений в изучении традиционных музыкальных инструментов.

Музейное этноинструментоведение интегрирует результаты и подходы целого ряда научных направлений. Это междисциплинарная отрасль знания, находящаяся на стыке музееведения, этноинструментоведения, этнографии, этнологии, истории, археологии, фольклористики,

музыказнания, материаловедения и целого ряда других научных дисциплин.

В качестве примера использования музейно-этноинструментоведческого направления в изучении традиционных музыкальных инструментов кратко охарактеризуем исследовательский проект «Музыка музея» Национального музея Республики Татарстан, осуществляемого в рамках грантового конкурса музейных проектов «Меняющийся музей в меняющемся мире» благотворительного фонда В. Потанина.

Коллекция музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан – одна из первых государственных коллекций в России. Начало ее формирования относится к концу 80-х – началу 90-х годов XIX века, т. е. к периоду подготовки к экспонированию предметов традиционного быта крестьян Казанской губернии на Казанской научно-промышленной выставке (1890). По окончании работы выставки, после передачи инструментов, как и многих других выставочных раритетов, в Казанскую городскую думу, а затем в Казанский городской музей, в течение более 100 лет коллекция пополнялась новыми музыкальными инструментами разных народов и разных стран.

Более века уникальная коллекция музыкальных инструментов Национального музея РТ находилась в закрытых для доступа посетителей фондах музея. И только в 90-е годы XX века были предприняты первые попытки ее изучения. Музыкальные инструменты Национального музея РТ привлекли внимание ученых-музеевдов, этнографов, этноинструментоведов. С этого периода коллекция музыкальных инструментов становится объектом планомерного музееведческого исследования и экспонирования на специализированных тематических выставках. Так, в 1998–1999 годах в Национальном музее Республики Татарстан экспонировалась первая Казанская выставка музыкальных инструментов под названием «Все струны сокровенные сердец...» С 2002 года по 2005 год в музее Габдуллы Тукая (филиал Национального музея Республики Татарстан) экспонировалась вторая Казанская выставка-триптих музыкальных инструментов «Тукай в музыке», состоящая из трех самостоятельных выставок: «Мелодии Кырлая», «Саз мой нежный и печальный...», «В ритмах Тукая».

В настоящее время коллекция музыкальных инструментов Национального музея РТ насчитывает более 300 различных музыкальных раритетов. Здесь собраны уникальные традиционные музыкальные инструменты разных народов Татарстана, Поволжья, России, а также музыкальные инструменты, получившие статус академических. Эти инструменты являются ценным музейно-историческим источником для

изучения истории культуры, ее прошлого, служат незаменимым подспорьем в решении сложных практических задач сохранения, возрождения и развития традиционных музыкальных инструментов. Причем все они в связи с современными модернизационными процессами, как никогда ранее, нуждаются в профессиональном этноинструментоведческом изучении.

Первостепенными, наиболее актуальными и значимыми, по нашему мнению, проблемами, на решение которых был направлен исследовательский проект «Музыка музея», являются следующие:

- научная каталогизация, атрибуция и описание музыкальных инструментов, подготовка к публикации «Каталога музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан»;

- создание в Национальном музее выставки, отражающей особенности функционирования музыкальных инструментов в традиционнo-бытовой культуре тюркских, финно-угорских, славянских и других народов Татарстана, Волго-Уралья, России;

- подготовка и реализация музейно-образовательных программ, состоящих из цикла экскурсий-концертов, способствующих знакомству посетителей музея с традиционными музыкальными инструментами, их конструктивно-морфологическими, ладово-акустическими особенностями, историей происхождения, развития и функционирования в фольклорной, самодеятельной и профессиональной исполнительской практике.

Особую значимость в процессе подготовки и реализации музейно-этноинструментоведческого проекта имеет его название. Выбор названия настоящего проекта – «Музыка музея» – не случаен. Оно наиболее четко и ясно отражает стремление авторов проекта приблизить исследуемые музыкальные инструменты к другим музейным раритетам и рассмотреть традиционные инструменты как неотъемлемые компоненты культурного пространства Национального музея Республики Татарстан.

Как известно, во многих российских музеях широкое распространение получил проект «Музыка в музее». Он, как правило, предполагает проведение музыкальных концертов и фестивалей. Мировую известность и широкий общественный резонанс получили музыкальные «Декабрьские вечера» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, «Музыка в Третьяковке» и др. В Национальном музее Республики Татарстан, его филиалах также систематически проводятся подобные мероприятия (например, в музеях композиторов Назиба Жиганова, Салиха Сайдашева, литературном музее Габдуллы Тукая, в литературно-мемориальном музее М. Горького и др.).

Однако, в отличие от ныне функционирующих моделей, проект «Музыка музея» акцентирует внимание на целесообразности более активного использования музыкальных инструментов, инструментальной музыки в целях формирования более глубокого восприятия и понимания не только самих музыкальных инструментов и инструментальной музыки, но и немusикальных раритетов, находящихся в экспозициях Национального музея.

Таким образом, с привлечением внимания к музейному этноинструментоведению в России возникают возможности для реализации различных исследовательских программ, связанных с изучением, реставрацией и реконструкцией целого комплекса традиционных музыкальных инструментов. Это означает, что для новых поколений будут сохранены уникальные пласты этнических культур, что, несомненно, окажет позитивное влияние на дальнейшее этнокультурное развитие народов России.

Динара Булатова  
(Санкт-Петербург)

### Особенности исполнительства на смычковых инструментах типа кобуза

Традиция игры на смычковом *кобузе*, сложившаяся в первом тысячелетии н. э. у древнетюркских племен, получила свое развитие в культурах большого числа современных народов Евразии. Безгрифная шейковая лютня с двумя волосяными струнами и ковшеобразным корпусом распространена на обширной территории Евразии – Ближнем, Среднем и Дальнем Востоке, в Центральной и Восточной Азии, – у казахов (*кыл-кобыз*<sup>1</sup>), киргизов (*кыл-кыяк*), узбеков и каракалпаков (*кыл-кобуз*), ногайцев, башкир и татар (*кыл-кубыз*), балкарцев и карачаевцев (*кыыл-къобуз*), алтайцев (*икили*), тувинцев (*игил*) и многих других народов. Общность морфологии, исполнительской стилистики и звукоидеала данных инструментальных традиций позволяют считать их «наследницами» древнетюркской смычковой культуры.

Инструменты типа *кобуза*, сохранившие древний способ изготовления, выдалбливаются из цельного куска дерева (сосны, березы, можжевельника, абрикосового, орехового дерева). Корпус напоминает по форме ковш, обтянутый в нижней части кожаной мембраной. Две струны из некрученого конского волоса натягиваются на некотором расстоянии от шейки, характеризующейся отсутствием грифа. Волос на лукообразном смычке натянут слабо, его натяжение регулируется при игре правой рукой.

Не исключено, что способ изготовления *кобуза* путем выдалбливания из куска дерева мог быть отражен в его этимологии. Термин «кобуз» имеет некоторое сходство с тюркскими словами «кобы» – пустой, «кобук» – древесная кора, «ковук» – пустой, пустота, дупло [13: 1052].

К сожалению, многие смычковые традиции стали достоянием истории<sup>2</sup>, сведения о них сохранились лишь в исторических источниках и в народной памяти, поэтому судить о специфике исполнительства на них представляется затруднительным. Однако учитывая, что в большинстве

---

<sup>1</sup> Кыл – в переводе с тюркских языков – имеет два значения: 1) конский волос; 2) струна. Вероятно, понятие «волос» в связи с тем, что на струнных инструментах в качестве струн в старину преимущественно использовался конский волос, впоследствии было перенесено и на струну.

<sup>2</sup> Например, традиция игры на азербайджанском гыл гопузе, упоминания о котором встречаются в тюркских письменных источниках – в трактатах Ал-Мараги, а позже – в текстах турецких и среднеазиатских авторов [6: 3].



смычковых культур основы исполнительской техники едины, что связано с типологической и, возможно, с генетической общностью тюркского смычкового музицирования, представляется возможным делать выводы об исполнительстве на тюркском *кобузе* на основе традиций, которые существуют и поныне.

Способ изготовления инструмента из цельного курса дерева – самый простой и один из самых ранних в истории культуры. По древним верованиям многих народов, только в цельном куске сохраняется живая «поющая» душа дерева, которая, по мнению мастеров-изготовителей, будет сказываться на звуковых качествах инструмента. Струны кобуза, навиваемые на инструмент из пучка 30–60 некрученых конских волос, дают очень густой, богатый обертонами тембр. Дугообразный смычок изготавливается из горного растения табылгы (спирея).

Большое сходство обнаруживают между собой казахский *кыл-кобыз*, каракалпакский *кыл-кобуз* и киргизский *кыл-кыяк*. Эти инструменты имеют ковшеобразный корпус, выдолбленный из цельного куска дерева, в нижней части прикрытый кожей верблюда, короткую, дугообразно изогнутую шейку, большую плоскую головку и подставку в основании корпуса. Общность в морфологии и эргологии этих инструментов, способов держания, звуковой эстетики позволяют говорить, что некоторые различия в этих традициях возникли лишь в последние столетия.

Развитая традиция скрипичного музицирования астраханских татар и ногайцев, башкир и всех этнографических групп татар свидетельствует о том, что древний *кобуз* был широко распространен и у этих народов, но у них произошла постепенная замена древнего смычкового инструмента на современную скрипку.

Известно, что до настоящего времени разновидности *кыл-кубыза* изредка фиксировались у башкир – в дер. Сабанаково Мечетлинского района, гайнинских башкир Пермской области [15: 74; 2: 98]. В стремлении возродить практически ушедшую традицию, в 1994 году в Уфимском училище искусств был открыт класс игры на этом древнем инструменте.

Особую близость по морфологическим и игровым признакам обнаруживает целый корпус инструментов народов Центральной и Восточной Азии – монгольский *моринхур* (*моринхуур*, *хур*), тувинский *игил*, алтайская *икили*, бурятский *хур*, хакасский *ыых*. Эти двухструнные инструменты роднит с *кобузом* наличие двух волосяных струн. Корпус *игила*, *икили*, *ыыха* и *моринхура*, подобно казахскому и киргизскому инструментам, выдолблен из цельного куска древесины (сосны, лиственницы или кедра). Корпус традиционного *игила* слегка заострен в нижней

части. *Бых* – инструмент с массивным, неправильной округлой формы корпусом. Как правило, инструменты обтягиваются козлиной (яманьей) или оленьей кожей. Как отмечает В. Сузукей, у тувинцев иногда фиксируются инструменты с трапециевидной формой корпуса [19]. Такой же формой обладает современный *моринхур*, корпус которого состоит из клееных деревянных частей; он заменил традиционный инструмент с долбленным корпусом [21: 79].

По сравнению с казахским *кобызом* и киргизским *кыяком* перечисленные инструменты зачастую отличаются большей длиной шейки (хотя встречаются инструменты и меньшего размера). Общая длина инструментов от основания до колковой коробки варьируется от 80 до 110 см. Как отмечает С. Утегалиева, на *моринхуре* «большая мензура хордофона увеличивает игровую часть струн, а их натянутость снижает появление случайных призвуков» [21: 80]. Кроме того, струны, как правило, расположены на большем расстоянии друг от друга, чем у казахского и киргизского инструмента, что дает исполнителям большую свободу в выборе способов укорочения струны (сбоку, сверху и даже под струной).

На Дальнем Востоке, в музыкальной культуре которого смычковые инструменты также занимают важнейшее место [24], исследователями фиксируется много инструментов с волосяными струнами и долбленным корпусом. Одним из таких инструментов является якутский *кылыхах*, который позднее стали именовать *кырыымпа* (своего рода трансформация русского названия «скрипка» на якутский манер). Существовали разновидности этого инструмента. Корпус изготавливался из дерева, резонатор прикрывался кожаной мембраной или деревянной декой (встречались и пиколютни с корпусом из жестяной банки). Среди других смычковых инструментов народов Дальнего Востока: ненецкая двухструнная смычковая лютня *сянако-мирв* (в пер. «играющий инструмент»); 2-струнный *тэтыгол-сэнэку* у энцев; 1-2-3-струнный *коорда-авун* (*кур*) у эвенков.

Особого внимания заслуживает корпус финно-угорских инструментов – ввиду древности происхождения, с одной стороны, и несомненно-го влияния на них тюркской смычковой культуры – с другой.

Сходство с тюркскими инструментами типа кобуза обнаруживает хантыйская 2-струнная долбленная смычковая лютня *нинг-йух* (букв. «женское дерево»; этимологию инструмента ученые связывают с нежным женским голосом).

Несмотря на множество видов и форм смычковых инструментов, носящих название *сигудэк*, среди них есть долбленные инструмен-

ты из цельного куска дерева [23]. В отличие от древних смычковых инструментов тюркских народов, инструмент имеет три или четыре струны, изготовленные из конского волоса.

Древние смычковые хордофоны занимают видное место в инструментарии финно-угорских народов Среднего Поволжья и Приуралья. Без сомнения, эта традиция генетически связана с кобузой. Одно из свидетельств тому – названия смычковых инструментов, восходящие к общему тюркскому корню. Марийский *ия-ковыж*, удмуртский *кубыз*, чувашский *серме-купас*, мордовская *гаръзе (кайга)* были повсеместно распространены во всем регионе; исполнительство на некоторых из них (марийском, удмуртском, мордовском) существовало еще в прошлом веке. Термины «кубыз», «купас», «ковыж» являются фонетическими разновидностями тюркско-кипчакского «кобуз». Названия мордовского «гаръзе» современные лингвисты также возводят к тюркскому «кобуз» [10: 38–51].

Несомненное родство с кобузой культурой наблюдается и в традициях игры на смычковых хордофонах Кавказа и Закавказья – балкарском и карачаевском *къыл къобузе*, а также адыгском *шычешине*, абхазской *апхъарце*, – обладающих, одновременно с этим, своими специфическими чертами. Относясь к тому же типу шейковой лютни (корпус и шейка выдалбливаются из единого куска дерева, сверху покрываются деревянной дощечкой с резонаторными отверстиями), инструмент тем не менее имеет тембр гнусавого оттенка. Это было связано с тем, что на инструменте использовались струны из крученого конского волоса, в более позднее время – жильные. По всей видимости, звукоидеал этих традиций – звонкий, «металлический» – был сформировался под влиянием горного ландшафта, предъявлявшего особые требования к силе звука.

Многими исследователями неоднократно подчеркивалось родство с инструментами типа тюркского *кобуза* таких восточноевропейских хордофонов, как сербо-хорватская (балканская) *гусла* (однострунная) и болгарская *гадулка* (с тремя игровыми и 10-ю резонаторными струнами), – древних музыкальных инструментов с вертикальным способом держания. На этих инструментах в последнее время используются металлические струны, что накладывает отпечаток на звучание инструмента (звонкое, с оттенком гнусавости). Укорочение струн на *гадулке* достигается легким касанием струны кончиками пальцев. В отличие от исполнительства на смычковых инструментах европейского типа, при переходе от одной струны к другой музыкант поворачивает скрипку вокруг своей оси нужной струной к смычку. Подобный способ игры встречается в традициях народов Средней и Центральной Азии (прежде всего

на пиколютнях – *кеманче* и *гиджаке*). Такой способ встречается иногда и на тюркском *кобузе*, что является еще одним доказательством происхождения традиции игры на болгарской *гадулке*, как и самого инструмента, от кипчакской *кобузовой* традиции.

Переходя к рассмотрению собственно приемов игры на инструментах типа *кобуза*, необходимо отметить одно из главных основополагающих отличий большинства восточных традиционных инструментов – это вертикальный способ игры (в отличие от горизонтального способа, которым отличается европейская традиция). Играют на инструментах, сидя на полу, либо скрестив ноги (с опорой на левую), либо подогнув их под себя. У тувинцев существует традиция скрещивания ног и вкладывания основания *игила* в голенище обуви, что придает особую устойчивость [19: 79]. В более позднее время музыканты стали играть, сидя на стуле, сжимая инструмент между колен (тувинцы – положив левую ногу на правую, засунув за голенище обуви на левой ноге [19: 79–80]). Необычный способ держания зафиксирован на хантыйском *нинг-йухе*, также типологически родственном тюркскому *кобузу*. Исполнитель держит его полулежа, положив его на живот и придерживая коленями [9: 52]. В телевизионной программе «Последние в тайге. Ханты. Сургутский район Ханты-Мансийского автономного округа» цикла «Агентство журналистских исследований» (Екатеринбург) зафиксирована игра традиционного музыканта Ивана Григорьевича Сопочина, который играет лежа на кровати, подложив под верхнюю часть туловища и голову большие подушки. Исследователь ханты-мансийской музыкальной культуры композитор Владимир Шесталов считает, что подобный способ игры хантыйских музыкантов связан с особенностями их бытования в кочевых оленеводческих условиях: оленеводческие дома или чумы были очень невелики по размерам, с низкими потолками, и охотник, оленевод или рыбак мог находиться там только в полулежачем положении<sup>3</sup>.

Держат инструменты типа *кобуза* в левой руке, в вертикальном положении. Большой палец поддерживает шейку инструмента, остальные пальцы – игровые (в традиции игры на некоторых кавказских инструментах и на болгарской *гадулке* в качестве игрового используется и большой палец).

Особенности музицирования на тюркских смычковых хордофонах типа *кобуза* тесно связаны с его морфологией. Все инструменты, несмотря на различия в величине корпуса, его конструктивных признаков,

---

<sup>3</sup> Это предположение было высказано В. Шесталовым в процессе переписки с автором статьи.

объединяет одно важное свойство – струны инструмента, сделанные из некрученого конского волоса, отстоят от шейки на значительном расстоянии. Укорочение струны происходит не путем прижимания струн к грифу, как у европейской скрипки, а незначительным прикосновением к струнам ногтевой стороной или подушечкой пальца, что образует особый звук, характеризующийся богатством обертонов. Благодаря тому, что струны располагаются на достаточно большом расстоянии друг от друга и от шейки, в некоторых традициях (например, монгольской) встречается прикосновение к струнам, когда палец проходит между струной и грифом. На инструментах с волосяными струнами, помимо обычного способа интонирования путем сокращения струны, используется флажолетный, который достигается слабым нажатием смычка на струны (как правило, ближе к подставке) [11: 68, 19: 318].

Строй инструментов варьируется в разных традициях, но в этом тоже есть свои закономерности. Чаще всего встречается квинтовая либо квартовая настройка, реже – октавная. Это связано с тем, что при одновременном звучании двух струн создается общее звуковое поле. Наибольшей «сливаемостью», как известно, обладает квинта. Звучащие открытые струны, резонируя между собой, дополняют обертоновые ряды друг друга, создавая ощущение насыщенности звучания [19: 321]. Обращает на себя внимание то, что если на большинстве инструментов (казахском, киргизском, тувинском) верхняя струна находится слева от исполнителя, то на бурятском и монгольском – справа. Это, соответственно, тесно связано со звуковой структурой самих композиций. Если в казахской, киргизской, тувинской традициях нижняя струна преимущественно бурдонит, а мелодия чаще звучит на верхней струне, то в монгольской музыке бурдонитуют обе струны попеременно.

Исполнитель держит смычок либо снизу, вывернув вверх ладонь правой руки (при этом мизинец регулирует степень натяжения волоса), либо сбоку; волос смычка лежит между мизинцем и безымянным пальцами. В редких случаях смычок держат сверху, чаще это связано с влиянием европейского способа держания смычковых инструментов.

Все исполнительские приемы на инструментах с «бурдонно-обертоновым способом звукотворчества» (термин В. Сузукей, [19: 30]) свидетельствуют о внимании к звуку в музыкально-стилевой структуре музыки тюрков, когда «основную семантическую нагрузку несет не интонационно-звуковысотная линия, и даже не ритмика, а тембр» [19: 30].

Среди особых звуковых приемов, применяемых на смычковых инструментах типа кобуза, выделяется вибрато. Его использование придает еще большую насыщенность звучанию инструментов.

Техника правой руки (штриховая техника) на инструментах также связана со спецификой волосяных струн и формой смычка. Отталкивающая способность струн минимальна, а смычок в силу своего размера основные усилия тратит на сцепления волоса струны и смычка. В связи с этим на инструментах применяются преимущественно плавные штрихи – *деташе*, *легато*. Тем не менее, музыку данных смычковых инструментов нельзя назвать однообразной. Отсутствие прыгающих штрихов компенсируется всевозможными приемами – такими, как разновидность *портато*: толчкообразные движения смычка, создающие волнообразный звук [11: 68]. Подобный прием нам встречался также у татар в игре на скрипке у Магинур Закировой (деревня Нижние Киги Кигинского района Башкортостана), которая, по-видимому, унаследовала особенности исполнительства древнего смычкового инструмента. Кроме того, исполнителям свойственны активные движения, форсирующие начальный звук, создавая ощущение волнообразности движения. Г. Омарова также обращает внимание на наличие несимметричных штрихов в кобызовой музыке, создающих особый тип артикуляции: «По своему характеру он приближается к различным формам декламации – поэтической и речевой» [11: 69].

Многие исполнительские приемы родились в стремлении передать в музыке звуки природы и животного мира. Образ скачки, воркование лебедя рождает прием *форшлага*; завывание ветра, вой волков – *глисандо*; пение птиц – *трели*. Звукоизобразительность на *кобузе* имеет древние корни. Имитация повадок, голосов зверей и птиц входила в обрядовую практику шаманов. В процессе перевоплощения в птицу или животного шаман общался с духами. В связи с гонениями на шаманов, начавшимися в XIX веке, этот вид деятельности стал постепенно вымирать, а звукоподражательность, своими корнями связанная с древней шаманской практикой, вероятно, продолжила существование как рудимент, воспоминание о магической сущности в светской традиции игры тюрок на смычковых инструментах.

Обращает на себя внимание, применение термина «*кобуз*» не только по отношению к смычковым инструментам, но и к щипковым – киргизский 3-струнный щипковый хордофон носит название «*комуз*», подобные ему азербайджанский, турецкий, туркменский инструменты – «*гопуз*» или «*копуз*», хакасский 2- и 3-струнный щипковый инструмент называется «*хамыс*». В Толковом словаре Даля, относящемся к 1863–1866 гг., читаем: «*Кобуз* или *кобыз* – астрах. оренб. азиатская балалайка».

О применении на тюркском *кобузе* щипкового и смычкового способов звукоизвлечения писал Г. Вамбери [1: 192]. Свидетельством этому можно считать значительное сходство в конструкции многих щипковых и смычковых инструментов народов Сибири и Дальнего Востока – мест, где предположительно сформировалась традиция игры на смычковых хордофонах. Говоря о традиции игры на *кубызе* у казанских татар, И. Георги отмечает, что струны «перебирают пальцами и шаркают по ним смычком». Это ценное замечание позволяет предположить, что древняя традиция использования щипкового и смычкового способов звукоизвлечения на инструменте типа *кобуза* просуществовала у татар до XVIII века. Сведения об использовании тюрками одних и тех же струнных инструментов в качестве щипковых и смычковых встречаются до XIX века. Так, Н. Костров, занимавшийся изучением быта минусинских татар прошлого века (хакасов), отмечал, что «кобыс» выполняет функции «балалайки» и «скрипки» [8: 224]. Смычком и щипком играли на *сато* (*тамбуре*) – среднеазиатском струнном инструменте, возрожденном в 1937 году мастером Усманом Зуфаровым. Современный уйгурский исполнитель Н. Кибиров на изготовленном им сатагамбуре (объединяющем функции конструктивно сходных смычкового сатара и плектрного тамбира) также играет и плектром, и смычком<sup>4</sup>.

Таким образом, изучая специфику исполнительства на инструментах типа смычкового *кобуза*, можно делать выводы о том, что традиция игры на этом древнем инструменте имеет много типологически сходных черт с исполнительством на многих смычковых хордофонах обширного евразийского континента, что говорит о возможном их происхождении от общего корня – традиции игры на смычковом хордофоне древнетюркских племен.

## Литература

1. [Vambery H.] Das Turkenvolk in seinen Ethnologischen und Ethnographischen Beziehungen geschildert von Hermann Vambery. Leipzig, 1885.
2. Башкирская национальная культура: генезис и этапы развития: Учебное пособие / Сост. Т. А. Нигматуллина и др. Уфа, 2008.
3. Бояркин Н. И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Дис. ... док. искусствоведения. СПб., 1995.
4. Герасимов О. Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.

---

<sup>4</sup> Факты применения струнных инструментов в качестве щипковых и смычковых имеются и в других культурах. Таким образом в Средневековой Европе играли на фиделе и круте. Этот ряд можно продолжить современными академическими смычковыми инструментами со способом игры на них *arco* и *piccicato*.

5. *Гмелин С.* Путешествие по России для исследования трех царств природы. СПб., 1777. Ч. 2.
6. *Джани-Заде Т. М.* Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации // Антропология культуры. М., 2010. Вып.4: Институт мировой культуры МГУ. С. 231–276.
7. *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1988.
8. *Костров Н. А.* Очерки быта минусинских татар // Труды четвертого археологического съезда в России, бывшего в Казани с 31 июля по 18 августа 1877 года. Казань, 1884. Т. 1.
9. *Лукина Н. В.* О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 50–61.
10. *Напольских В.* О «древнетюркских» заимствованиях в удмуртском языке // Финно-угроведение. Йошкар-Ола, 1995. № 3/4. С. 38–51.
11. *Омарова Г. Н.* Казахская кобызовая традиция: Дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1989.
12. *Плетнева С. А.* Печенеги, торки и половцы в южнорусских степях // Труды Волго-Донской археологической экспедиции. М.; Л., 1958. Т. 1. (Материалы и исследования по археологии СССР; № 62).
13. *Радлов В. В.* Опыт словаря тюркских наречий: В 4 т. СПб., 1893–1911. Т. 2, Ч. 1. СПб., 1899.
14. *Рахаев А. И.* Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик, 2002.
15. *Рахимов Р. Г.* Башкирская народная инструментальная культура: Этноорганологическое исследование. 2-е изд., доп. Уфа, 2010.
16. *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.
17. *Субаналиев С.* Киргизские музыкальные инструменты: Идиофоны, мембранофоны, аэрофоны. Фрунзе, 1986.
18. *Сузукей В. Ю.* Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993.
19. *Сузукей В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007.
20. *Танеев С. И.* О музыке горских татар // Вестник Европы. 1886. Кн. 1. С. 94–98.
21. *Утегалиева С. И.* Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения // Вопросы инструментоведения. СПб., 2010. Вып. 7. С. 77–83.
22. *Утегалиева С. И.* Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации // Музыкант в традиционной и современной культуре: к 60-летию И.В.Мациевского: материалы международного симпозиума / сост.: Д.Абдулнасырова, А.Никаноров и др. СПб., 2001. С. 59.
23. *Чисталёв П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
24. *Шейкин Ю. И.* Музыкальные культуры народов Северной Азии. Якутск, 1996.



**Яна Тромбинская\***  
(Санкт-Петербург)

### Современный курай: морфология и музыка

Курай – традиционный башкирский музыкальный инструмент, продольная открытая одиночная флейта с грифными отверстиями. Впервые он упоминается в работе И. Г. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов...» (1776), где сказано: «Они [башкиры] играют... на дудках, сделанных из пустых травяных стволиков, к чему некоторые и баса припевают» (Георги И. Г. «Описание...». СПб., 1776. Ч. 2. С. 101). В XIX и XX веках исследованием курая занимались С. Г. Рыбаков [4], Р. Ф. Зелинский [1], Р. Г. Рахимов [3], Т. Т. Ильясов [2], Г. З. Сулейманов [5] и многие другие исследователи.

Курай изготавливается из высушенного полого стебля зонтичного растения (реброплодник уральский = *Pleurospermum uralense*). Как правило, курайсы (исполнители на курае) сами делают инструменты. К материалу предъявляются особые требования, так как от его качества зависят акустические свойства курая. Предварительно у растений срезаются верхушки («зонтики»), и в таком состоянии сушат стебли, затем их срезают и хранят некоторое время. Когда музыкант изготавливает для себя курай, он подгоняет длину заготовки и вырезает грифные отверстия, которых обычно пять: четыре на лицевой стороне и одно на тыльной.

На курае исполняют инструментальные кюи, музыку, сопровождающую пляски, а также мелодии песен, вследствие чего репертуар данного инструмента включает подавляющее большинство произведений музыки бесписьменной традиции. В игре на курае часто используется прием «узляу» – двухголосное пение, когда исполнитель одновременно с мелодией издает горловой бурдон [6]. В настоящее время курай функционирует и как академический инструмент. В 70-е годы XX века был выработан стандарт из шести размеров курая, предложенный мастером В. Шугаюповым (строи: g, as, a, b, h, c), при этом попытки создать хроматический курай не были приняты традиционными исполнителями.

На территории Республики Башкортостан игре на курае обучают в 145 музыкальных школах и школах искусств, в Уфимском училище искусств, трех музыкальных училищах городов Салават, Октябрьский, Учалы, средней специальной музыкальной школе (колледже) при Уфимской государственной академии искусств, Уфимском педагогиче-

---

\* Научный руководитель А. Б. Никаноров.

ском колледже № 2, в Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова и других организациях.

В начале XXI века возникло новое направление: известный кураист Роберт Юлдашев со своей группой «Курайсы» исполняет на инструменте как традиционную музыку, так и образцы, относящиеся к различным современным стилям, сотрудничая с разными эстрадными артистами.

Значение курая для башкир отмечено в символике Башкортостана. Стилизованное соцветие растения курай, состоящее из семи лепестков, изображено на гербе и флаге Республики как символ дружбы семи родов (бурзян, катый, кипчак, тамьян, табын, усерган, юрматы), положивших начало единению народов, проживающих на территории Башкортостана. При исполнении гимна Республики Башкортостана, сочиненного композитором Ф. Идрисовым, также использован тембр курая.

#### Литература

1. *Зелинский Р.Ф.* Башкирское народное музыкальное искусство. Т. 4: Инструментальная музыка. Уфа, 2003.
2. *Ильясов Т. Т.* Башкирский национальный музыкальный инструмент – курай: К истории происхождения // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 28 (166): История. Вып. 34. С. 35–38.
3. *Рахимов Р. Г.* Башкирская народная инструментальная культура / Башкирский гос. педагогический университет. Уфа, 2010.
4. *Рыбаков С. Г.* Курай – башкирский музыкальный инструмент. СПб., 1896. (Оттиск из: Русская музыкальная газета. 1896. № 1, январь. Стб. 35–52).
5. *Сулейманов Г. З.* Курай: Учебник по кураю. Уфа, 1985.
6. Узляу // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1981. Т. 5. Стб. 695–696 .
7. Kurai // *The New Grove Dictionary of Musical Instruments: in 3 vol. / Ed. by Stanley Sadie.* London; New York, 1984. Vol. 2. P. 487.

**Валентина Моисеева**  
(Петрозаводск, Республика Карелия)

### **Антология финских и карельских песенных мелодий в «Руководстве по игре на кантеле» Элиаса Лённрота**

До сих пор, когда мы начинаем говорить о творчестве Элиаса Лённрота, мы имеем в виду в первую очередь и главным образом его литературное наследие. Так сложилось, что всё его музыкальное наследие в более или менее оформленном и зафиксированном виде заключается в труде «Руководство по игре на кантеле» [1]. В то же время нотные записи фольклорных мелодий содержатся в его экспедиционных дневниках «*Muistiinpanot*» [2]. Во время своих путешествий Лённрот слышал напевы рун, фиксировал нотацию некоторых из них иногда рядом с литературными текстами рун. Он понимал необходимость систематизации, отбора и сохранения образцов этих мелодий, чувствовал, что должен был этим заниматься, «...*koska niitäei ole keltään paremmalta soittoniekalta kerätty*» («так как никто из музыкантов не сделал бы это лучше» (3: LXXXII). В предисловии к «Кантелетар» Лённрот приводит 20 напевов рун, которые отобрал сам как традиционные. Из этих напевов только 11 принадлежат к калевальскому типу (№ 1–11) (3: CXXXV–CXXXVI). Напевы № 8–11 взяты им из ранних публикаций епископа Якоба Тенгстрёма. При этом Лённрот дополнил мелодии соответствующими текстами. № 15–17 относятся к свадебным песням Беломорской Карелии. Они имеют особый ритм, как и № 18–20. Как отмечает Вяйно Кауконен, мелодии этих песен относятся к девичьему празднику – Ритвала (*Ritvala*, праздник, приуроченный к Троице) и имеют много вариантов. Кроме приводимых напевов традиционных рун, необходимо остановить внимание на 23 напевах новых песен, собранных Лённротом в экспедициях и приведенных там же – в предисловии к «Кантелетар» (3: CXXVII – CXXIV). В. Кауконен отмечает, что 17 из этих мелодий (1–17) записаны Лённротом в Седьмой экспедиции в Беломорскую Карелию [4: 18].

Таким образом, нам становится все более понятна роль и значение Элиаса Лённрота в исследованиях ранней фольклористики, касающейся мест традиционного поселения карел и финнов в границах современной Республики Карелия и за ее пределами.

Более древними записями мелодий народных песен на этой территории до Лённрота мы не располагаем, поэтому нашей важнейшей задачей является тщательное и всестороннее изучение собранного им фольклорного материала. Требуется самостоятельного исследования и география

записи мелодий в вышеупомянутой Седьмой экспедиции. Нам известно, что Беломорскую Карелию Лённрот намеревался посетить еще во втором путешествии, весной 1831 года, но, не достигнув цели, вынужден был срочно вернуться на родину в связи с разразившейся эпидемией холеры. Седьмое путешествие (1836–1837) проходило по тем местностям, которые сегодня мы не соотносим с понятием «Беломорская Карелия»: Ухта (нынешняя Калевала), Пяозеро, Кереть, Ковда, Кандалакша. Однако Э. Лённрот определяет эти местности как Карелию, а мелодии, собранные здесь, публикует как в списке двадцати традиционных рунических напевов, соотнося их с *идиллическими рунами*, так и в примерах *новейших песен*. Вот что пишет он в Отчете Финскому литературному обществу о собранных песнях (Каяни, 8 марта 1838 г.):

*«Песни позднего происхождения.*

Известно, что таковые по форме бывают как обычного (калевальского. – В. М.) стихотворного, так и других размеров. В наши дни семистопные песни распространены очень широко по всей стране, отчасти они известны уже и в русской Карелии. По всей видимости, язык подстраивается к новому стихосложению так же хорошо, как и к старинным формам, которые отступают на второй план. По внутреннему строению новые стихи отличаются от обычных тем, что в них каждая стопа начинается ударным слогом. Всякая стопа, как правило, хорей, который иногда может заменяться трибрахией или дактилем... Очевидно, стихотворный размер такого рода является нашим исконным, а не заимствованным извне» [5: 163]. Находя **исконность стиха** в песнях Беломорской Карелии, далее он высказывается о мелодическом многообразии собранного материала: «В различных местностях песни различаются по мелодии... Собрание новейших песен, если даже изъять не совсем удачные, превзойдет по объему любое из вышеназванных». (Имеются в виду историко-мифологические, заклинательные и идилические руны, собранные Лённротом в Седьмом путешествии.)

Особый интерес для нас представляет «Руководство по игре на кантеле» Э. Лённрота. Этот труд был завершен им в конце жизни. Лённрот связывал с ним большие надежды, однако оставил его неопубликованным. Им овладела идея просветительского проекта, благодаря воплощению которого кантеле должно было висеть на стене каждого дома. Задача ставилась следующая: не столько научить мастерству игры на кантеле, сколько наполнить песенными народными мелодиями быт и жизнь каждой семьи. «Руководство по игре на кантеле» не содержит учебного материала. В нем собраны 230 мелодий народных песен. Все они имеют текстовый подстрочник. Мелодии изложены в своей тради-

ционной форме, без вариаций и каких бы то ни было изменений. Лённрот хотел, чтобы они были легко узнаваемы. В этом труде, который можно рассматривать как *антологию* финских и карельских песенных напевов, Лённрот отобрал и включил все самое, по его мнению, ценное и истинно народное, все, с чем должен был идти по жизни всякий финн и карел. В значительной мере этот труд должен был способствовать формированию национального самосознания жителей Финляндии.

Однако все случилось не вполне так, как задумал Лённрот. Тому были причины... Две из них, наиболее важные, необходимо здесь привести: «Руководство по игре на кантеле» так и не было издано.

Другая причина заключалась в сложности освоения инструмента.

Исполнение этих мелодий предполагалось простыми людьми, не обученными нотной грамоте. Для реализации такой задачи он прибегнул к своим навыкам мастера – изготовителя струнных музыкальных инструментов. Эти навыки юный Элиас воспринял от своего деда, скрипичного мастера.

Лённрот создал семнадцатиструнное диатоническое кантеле собственной конструкции с возможностью извлечения хроматических звуков способом зажатия части струны, а также использования флажолетов. Пифагорейские законы колебания струны он знал в совершенстве.

При этом он изобрел свою табулатурную систему записи, специально ориентированную на людей, не получивших музыкального образования. Данная система записи больше походит на шифр и была бы слишком сложна для освоения простыми людьми. Во всяком случае, по факту она не оказалась ощутимо более легкой, чем обучение элементарной музыкальной грамоте.

Для того, кто мог бы поставить под сомнение сам факт достаточно компетентного владения Лённротом принципами теории музыки и грамотности нотации, стоит привести примеры его нотных записей, например – Марсельезы (для флейты, которой он хорошо владел). Над текстом Марсельезы его же рукой обозначены тональности кварт-квинтового круга (фотография из экспозиции в Lammin talo).

В Raikkarin torppa, в родном доме Э. Лённрота находятся два экземпляра кантеле, на которых он играл. Один из них имеет 36 струн, а другой – 39. Оба инструмента хроматические. В монографии «Kantele» (P. Jalkanen, H. Lahtinen, A.-L. Tenhunen) упоминается, что у Лённрота была учительница по кантеле – Мария Антуаннэта Фабрициус (Marie Antoinette Fabritius) [6: 137]. Следовательно, инструмент Лённрот осваивал системно, основательно, вместе с нотной грамотой.

Лённрот играл на *оркестровой флейте* немецкого мастера Ганса Генснера (Hans Gensner) 1826 года. Этот инструмент и камертон сопровож-

дали его в фольклорных экспедициях. Флейта оказалась у него в руках в годы обучения в университете Турку. Доподлинно известно, что она чудом была спасена из грандиозного пожара в этом городе в 1827 году. Уже через год он «почувствовал себя Орфеем, когда на чудесные звуки его флейты стали сбегаться люди из окрестностей» (материалы из экспозиции в Lammintalo). Флейта Лённрота хранится в Национальном музее в Хельсинки, а камертон и теперь лежит в шкафу его дома – Lammintalo в Sammatti. В зале того же дома стоит пианино фирмы «Ludex» (Санкт-Петербург), на котором играли дочери Лённрота Элина и Ида.

Лённрот на протяжении долгих лет дружил с учителем музыки Ф. А. Эрстрёмом (F. A. Ehrström), с которым делился идеями и собранным материалом. Эрстрём помогал Лённроту редактировать нотные тексты.

Приведенные здесь факты являются вескими аргументами в пользу того, что «Руководство по игре на кантеле» следует рассматривать не как вклад в методику исполнительства, но как явление культурно-просветительской направленности. Здесь воплотился могучий универсальный талант Лённрота как собирателя-фольклориста, мастера музыкальных инструментов (им лично изготовлено около двадцати кантеле), музыканта и просветителя. Лённроту ничего не стоило оставить написание мелодий по всем правилам на нотном стане, но он всегда был *творцом, создателем*. Таким он и предстает в своем уникальном труде.

В расшифрованном виде собрание народных напевов позволит нам открыть новые страницы в истории традиционной музыки. «Неопубликованные народные мелодии, собранные Лённротом, еще ждут своего исследования...» (В. Кауконен) [4; 21].

## Литература

1. *Lönnrot E.* Lönnrotiana 95: Vihko kanteleella soitettavia laulunuootteja (Nuotit on merkitty numeroin, L:n laatiman järjestelmän mukaisesti). 79 s.
2. *Lönnrot E.* Lönnrotiana 27: Vihko runoja ja sävelmiä ym. Muistiinpanoja 1–88. 18 s. Vihko runoja ja sävelmiäym. muistiinpanoja. Alkuosa mahdollisesti 7. eruumatkalta. Laajuus: 18 s.
3. *Lönnrot E.* Kanteletar: elikkä suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä [Фотокопия с книги: Kanteletar. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 1966] / Kansi: Boris Voronetski. Petroskoi, 1985.
4. *Kaukonen, Väino.* Elias Lönnrotin Kanteletar. Helsinki, 1984.
5. *Лённрот Э.* Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма. 1828–1842. Петрозаводск, 1985.
6. *Jalkanen, Pekka; Lahtinen, Heikki; Tenhunen, Anna-Liisa.* Kantele / Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki, 2010.

Гулджахон Юссуфи  
(Вильянди, Эстония)

## Строй эстонского каннеля в интерпретации Йоханнеса Розенстрауха

В данной статье речь пойдет о легендарном эстонском исполнителе на каннеле Йоханнесе Розенстраухе, его инструменте и используемых им строях.

Музыкант родился 24 февраля 1891 года недалеко от Раквере. Впервые мальчик познакомился с инструментом в девятилетнем возрасте, когда отец купил ему на базаре в Раквере маленький каннель за 65 копеек. Мальчик начал сам осваивать инструмент, поскольку унаследовал от родителей музыкальные способности и очень хороший слух.

После двух лет сельской школы ребенка отдали на обучение к мастеру ювелирных дел. Однако эта специальность не вызвала у него интереса. По достижении совершеннолетия Розенстраух устроился на железную дорогу, где проработал в общей сложности 12 лет будучи проводником, старшим кондуктором и машинистом. С этого времени каннель был его неразлучным спутником. В период Первой мировой войны Розенстраух провел два года на Кавказе, работая шофером в составе железнодорожного батальона.

Исполнительская карьера Розенстрауха началась в 1927 году, когда он принял участие в концертных турне народных исполнителей, организованных Аугустом Пулстом<sup>1</sup>. После первого концерта имя инструменталиста появилось на страницах печати, а сам исполнитель решил в дальнейшем зарабатывать на хлеб музыкой. Вскоре его пригласил на работу в свой институт Эрнст Идла<sup>2</sup>, где Розенстраух должен был играть сопровождения к народным танцам. В июле 1937 года инструменталист принял участие в больших народных празднествах, проходивших в городах Германии, где сопровождал на каннеле выступление группы на-

---

<sup>1</sup> Впервые имя Йоханнеса Розенстрауха находим в воспоминаниях Аугуста Пулста – собирателя эстонской народной музыки и организатора концертов народных исполнителей на открытом воздухе. Рукописи воспоминаний, которые были написаны им в 1927 году во время концертных турне, хранятся в Музее театра и музыки Эстонии.

<sup>2</sup> Эрнст Идла – всемирно известный преподаватель физкультуры (8.IV.1901 Яервамаа – 5.XII.1980 Stockholm). В 1922–1925 годах учился в Берлинском институте физкультуры. Создал оригинальную систему упражнений, которая известна под названием «Система Идлы».

родного танца. Дальше карьера Розенстрауха развивалась стремительно. Инструменталист много выступал на родине и за рубежом, сопровождая как народные танцы, так и соло. Его слава росла. Выступления Розенстрауха проходили с огромным успехом, и в печати часто появлялись отзывы о талантливом инструменталисте-самоучке. В годы Второй мировой войны (в 1944 году) Розенстраух вместе с другими бежал в Швецию. На чужбине он продолжал общаться со своими земляками и играть на каннеле, однако выступлений на широкой публике уже было значительно меньше и, соответственно, доходов от выступлений не хватало на жизнь. Розенстраух устроился на обувную фабрику в городе Оребро (Örebro), где и проработал до пенсии. Музыкант умер в 1958 году в своей квартире и был похоронен на местном кладбище.

Тип инструмента, на котором играл Йоханнес Розенстраух, называется *виизиканнель* (viisikannel), что означает в переводе мелодический каннель. Это более поздний тип каннеля, который начал распространяться в Эстонии в конце XIX века. Если на архаическом каннеле было только 5–6 струн<sup>3</sup>, то на мелодическом количество струн доходило до 15 и даже 20. Такие изменения в структуре инструмента «были связаны с развитием народной музыки, проникновением и использованием в быту напевов с широким диапазоном и танцевальных напевов с опорой на функциональную гармонию, особенно во второй половине XIX века» [3: 34]. В отличие от известного в традиционной культуре архаического каннеля, модификацией которого является малый каннель, мелодический каннель обладает большим количеством струн и, соответственно, большими размерами. Но основное различие между архаическим и мелодическим каннелем состоит в наличии у последнего басовых струн<sup>4</sup>. Органология относит простые типы мелодического каннеля к цитрам [5: 248]. Подробный обзор различных видов цитр сделан Владимиром Кошелевым [1: 33].

По рассказам Розенстрауха трудно предположить, каким был первый каннель, купленный ему отцом на базаре. Но впоследствии он играл на мелодическом каннеле, о чем свидетельствуют сохранивши-

---

<sup>3</sup> Архаический каннель выдалбливался из одного бруска дерева и закрывался сверху еловой декой. Струны прикреплялись к деревянным колкам, при помощи которых настраивался инструмент. В настоящее время колки заменяются металлическими. Струны каннеля в старину были медными, жильными и даже волосяными. В настоящее время их заменили стальными струнами [3: 33–34].

<sup>4</sup> Особые басовые струны, которые настраивались по трем основным ступеням лада: T, S, D. Это часто и определяло количество басовых струн.



еся записи в его исполнении и фотоматериалы. Этот инструмент еще называют деревенским каннелем [4: 22]. Диапазон мелодического каннеля охватывает три октавы. На инструменте преимущественно три басовые струны, которые настраиваются соответственно требованиям функциональной гармонии по основным ступеням лада – тоника – I, субдоминанта – IV и доминанта – V. Аккорды возникают в результате одновременного использования мелодических и басовых струн. Благодаря сохранившимся записям у нас есть возможность определить, как настраивал свой инструмент Розенстраух и какие строи он использовал при исполнении тех или иных жанров. Когда он сопровождал народные танцы либо выступал соло, то настраивал свой инструмент в C, B, F и A-dur. Две сохранившиеся композиции, записанные Хербертом Тампере в 1932 году, сыграны в E-dur. При необходимости инструменталист использовал и минорные тональности. Среди сохранившихся записей имеются две мелодии, которые исполнены в a-moll. В минорной тональности Розенстраух исполнил песни других народов, а именно – русскую песню М. Блантера «Катюша» и «Лезгинку». Похоже, что в последней композиции инструменталист постарался передать запомнившиеся ему ритмы, которые он слышал в период Первой мировой войны, когда служил два года на Кавказе. Статистика показывает, что наибольшее число номеров инструменталист сыграл в B-dur (42). Вдвое меньше – в A-dur (28). В F-dur – 11 и в C-dur – 6. Кроме того, известно, что, играя в ансамбле с другими инструментами, Розенстраух настраивал свой каннель в C и D-dur. Нельзя утверждать с полной уверенностью, что мелодии того или иного жанра были сыграны исполнителем в определенной тональности и тем самым обозначить какую-то связь между ними. Например, некоторые композиции были исполнены им только в одной тональности B-dur в то время, как другие танцы и песни (точнее, их инструментальные варианты) – в нескольких тональностях, в том числе – B, C и F-dur. Среди них – польки, вальсы, полька-мазурка, рейлендеры, лабаял, инструментальные варианты старинных эстонских песен и хоралов. Только инструментальные варианты популярных песен, а также композиторских песен исполнены в A-dur. Кроме того, в репертуаре исполнителя можно было услышать полубившиеся ему известные мелодии других народов или стран. Исполнение последних не представляло для инструменталиста сложности, если последние звучали даже в минорной тональности или строи каннеля не включал нужных тонов. Музыкант умел перестраивать свой инструмент в процессе игры так, что имел возможность использовать даже нужные для партии сопровождения хроматические тоны.

Все наблюдения и выводы сделаны мною на основе рукописных источников<sup>5</sup>, фотоматериалов, рисунков и записей Йоханнеса Розенстрауха, поскольку самого инструмента не удалось увидеть. Проанализированные нотации записей (всего 93) позволили выявить все настройки и шкалы, которые использовал Розенстраух при игре на своем инструменте. Все они диатонические и охватывают три октавы, совпадая в реальном звучании с малой, первой и второй октавами. Поскольку в записях представлены различные тональности, то и звуковые шкалы, соответственно, сдвигаются несколькими тонами ниже либо выше, захватывая при этом часть звуков большой октавы – C, B, A, G ja F. Таким образом, строй каннеля в **B-dur** выглядит следующим образом:

F, G, A, B, c, d, es, f, g, a, b, c<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, es<sub>1</sub>, f<sub>1</sub>, g<sub>1</sub>, a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>, d<sub>2</sub>, es<sub>2</sub>, e<sub>2</sub>, f<sub>2</sub>, g<sub>2</sub>

Строй каннеля в **F-dur**:

F, G, A, B, c, d, e, f, g, a, b, c<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, e<sub>1</sub>, f<sub>1</sub>, g<sub>1</sub>, a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>, d<sub>2</sub>

Строй каннеля в **C-dur**:

c, d, e, f, g, a, h, c<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, e<sub>1</sub>, f<sub>1</sub>, g<sub>1</sub>, a<sub>1</sub>, h<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>, d<sub>2</sub>, e<sub>2</sub>, e<sub>2</sub>, f<sub>2</sub>, g<sub>2</sub>, a<sub>2</sub>, h<sub>2</sub>, c<sub>3</sub>

Строй каннеля в **A-dur**:

Gis, A, H, cis, d, e, fis, gis, a, h, cis<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, e<sub>1</sub>, fis<sub>1</sub>, gis<sub>1</sub>, a<sub>1</sub>, h<sub>1</sub>, cis<sub>2</sub>, d<sub>2</sub>, e<sub>2</sub>, fis<sub>2</sub>, gis<sub>2</sub>, a<sub>2</sub>

Строй каннеля в **E-dur**:

e, fis, gis, a, h, cis<sub>1</sub>, dis<sub>1</sub>, e<sub>1</sub>, fis<sub>1</sub>, gis<sub>1</sub>, a<sub>1</sub>, h<sub>1</sub>, cis<sub>2</sub>, dis<sub>2</sub>, e<sub>2</sub>

Строй инструмента в a-moll не имеет смысла приводить отдельно, поскольку последний полностью совпадает со строем в C-dur. Маленькое различие состоит только в отсутствии C-dur шкалы двух последних тонов – h<sub>2</sub> и c<sub>2</sub>.

Объединив все строи, можем более или менее точно определить диапазон инструмента и количество струн. Диапазон каннеля Розенстрауха охватывает три с половиной октавы, начиная с «F» большой октавы до «C» третьей октавы. Количество мелодических струн – 26 и басовых – 4. Нотации позволяют предположить, что инструменталист использовал четыре басовые струны, которые употреблял следующим образом: в B-dur «F» и «A» – басовые струны и в Es и A-dur «E» басовую струну. Другие необходимые аккорды складывались при помощи мелодических струн.

<sup>5</sup> *Pulst, A.* 1961–1967. Mälestusi muusika alalt. Käsikiri, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, fond M 234: 1; *Tailo, S.* «Eesti rahvamuusikast. Kandle-Jussi pärandus jutustab» Masinakirjas käsikiri (Asub Teaduste Akadeemia, nüüdse Tallinna Ülikooli Akadeemilises Raamatukogus).

Часть репертуара, исполненная Йоханнесом Розенстраухом, представляет его собственные инструментальные композиции и песни. Эстонские композиторы – Адольф Ведро и Эдуард Тубин использовали в своем творчестве оригинальные наигрыши Йоханнеса Розенстрауха. Игра музыканта вдохновила композитора Эдуарда Тубина к написанию пьесы «Кандле полька» для фортепианного цикла «Четыре напева с моей родины»<sup>6</sup>.

### Литература

1. *Кошелев В. В.* Цитра: Иллюстрированный каталог цитр и цитровых аксессуаров из коллекции В. А. Брунцева. СПб., 2002.
2. *Jussufi G.* Ühe pilliloo kolm versiooni. Mäetagused 54. Tartu, 2013. Lk. 139–168.
3. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn, 1975.
4. *Tõnurist I.* Uuem kannel Eestis ja naabermaades: Pillid ja pillimäng eesti külaelus. Tallinn, 1996. Lk. 20–31.
5. *Хорнбостель, Э., Закс, К.* Систематика музыкальных инструментов: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.

---

<sup>6</sup> См. подробнее об этом: [2].

**Мурат Эшанкулов**  
(Душанбе, Таджикистан)

### **Творческое наследие Шохназара Сахибова**

Имя Шохназара Сахибова – выдающегося знатока таджикской народной и профессиональной музыки устной традиции, исполнителя, музыканта, основоположника школы восточной музыки – занимает особое место в развитии таджикской музыки и неразрывно связано со становлением музыкальной культуры Таджикистана. Он давно известен и в других республиках Средней Азии как талантливый исполнитель традиционной классической музыки. Как выдающийся композитор Ш. Сахибов внес свой вклад в обновление музыкальной культуры таджикского народа и возродил Шашмаком.

В бытность Ш. Сахибова старшим научным сотрудником Республиканского дома творчества под его руководством была проведена огромная работа по собиранию таджикского фольклора. Путешествуя по бескрайним просторам нашей республики, Ш. Сахибов собирал музыкальный фольклор – мелодии населения горных краев – и использовал их при создании таджикских песен, большая часть которых была расшифрована им самим и использована при создании новых таджикских песен. Ш. Сахибов – автор более семидесяти песен и романсов, автор музыки к музыкальным спектаклям, песен для хора. Совместно с композиторами И. Рогальским и Ф. Шахобовым им опубликован капитальный труд «Таджикские народные песни» в трех томах [1]. И вершина его огромного и кропотливого научно-исследовательского труда – это запись «Шашмакома» (совместно с Ф. Шахобовым и Б. Файзуллаевым).

Ш. Сахибов мастерски владел танбуром и имел от природы прекрасный голос. Его творческое наследие послужило становлению и развитию музыкальной культуры современного Таджикистана. Он сочетал глубокое знание и мастерское исполнение традиционной классической музыки с владением европейской техникой композиции, благодаря чему его творчество стало одним из первых серьезных явлений взаимодействия восточной и западной музыкальных культур в процессе формирования современной таджикской музыки середины XX века. Гафиз<sup>1</sup> бухарской школы, он внес бесценный вклад в развитие и пропаганду традиций классической музыки.

---

<sup>1</sup> Гафиз – певец, исполнитель Шашмакома.

Песни и другие произведения Ш. Сахибова характеризует самая тесная и непосредственная связь с традиционной восточной музыкой. В своем творчестве композитор по-особому – творчески – обращается к музыкальному фольклору, искусству гафизов и традиционной народной песне, классическому Шашмакому.

Многие современные певцы и композиторы, изучающие Шашмаком, пользуются школой пения Ходжи Абдулазиза, одним из лучших учеников которого является Ш. Сахибов. Он перенял у Х. Абдулазиза многие тонкости Шашмакома. В настоящее время Ш. Сахибову нет равных в исполнении «Ирока».

Ш. Сахибов был хорошим знатоком поэзии, играл и пел все группы тарона с большим профессионализмом, освоил все методы и усил пения Шашмакома, научил и подготовил много молодых певцов. Школа Х. Абдулазиза повлияла на творческую деятельность Сахибова как певца, композитора и знатока Шашмакома.

В 1947 году понадобилось нотировать мелодию Шашмакома. По приглашению Первого секретаря ЦК Таджикистана Б. Гафурова и Президиума Верховного Совета Таджикистана Ш. Сахибов переехал в Таджикистан. Вместе с Ф. Шахобовым и Б. Файзуллаевым они восстановили и нотировали Шашмаком, за что они были удостоены звания лауреатов Государственной премии Таджикистана им. А. Рудаки. Сахибов провел очень большую работу по записи Шашмакома. Во время его руководства ансамблем «Шашмаком» (1966–1973 гг.) им были записаны все макамы – «Бузург», «Рост» (1967–1968 гг.), «Наво», «Дугох» (1969–1972 гг.), «Сегох», «Ирок» (1972–1973 гг.), которые дополнили золотой фонд культуры Республики.

Молодые гафизы изучили различные варианты пения мелодий Шашмакома. Под руководством Ш. Сахибова маком «Бузург» со всеми разделами был записан на ленту. Все это является его большой заслугой для увековечивания Шашмакома. Приемам Х. Абдулазиза он обучил и подготовил таких гафизов, как Б. Исакова, Х. Мавлянова, Н. Аминова, А. Бобокулова, Ш. Муллоджанова, М. Бокиева, Б. Ниязова, М. Баходурова, Л. Баракаева, Ф. Файзуллаева, М. Исхакбаева, Н. Рахматова, Н. Тоштемирова, А. Хошимова, А. Назриева, Т. Шахобова, М. Мухитдинова, Б. Яхшиева, Б. Наматиева, А. Солиева, Т. Иброхимова, Р. Мавлонова, У. Мамадамбарова и др. Наиболее яркая среди его учениц – Барно Исакова. Благодаря Ш. Сахибову Б. Исакова достигла исполнительских вершин в Шашмакоме и внесла очень большой вклад в музыкальную культуру таджикского народа.

Изучение и знание классической музыки привело к тому, что еще в 1931–1932 гг. Ш. Сахибов сочинял мелодии на основе классической и современной музыки. Ш. Сахибов являлся не только прославленным исполнителем классической таджикской музыки. Ему принадлежат много песен и романсов; музыка к драмам «Фарход и Ширин», «Лайли и Маджнун». Он писал песни на слова поэтов-классиков и современников. Многие из его произведений стали подлинно народными, например романс «Дар хаваси руи ту бошам» (слова Б. Хилоли); песня «Шарки Озод» (слова Б. Рахимзода); «Суруди Ватан», «Пахтачинон месарояд», «Овози форам», «Сахаргохон» (слова М. Турсунзаде) и многие другие.

Ш. Сахибов внес особый вклад в развитие традиционной классической и композиторской музыки XX века и вошел в историю таджикской музыкальной культуры как выдающийся исполнитель древних макамов и зачинатель нового стиля в музыке таджикского народа.

### Литература

1. Таджикские народные песни = Сурудҳои халқи тоҷикӣ / Сост. Ш. Сахибов, И. Рогальский и др., предисл. З. Т. Таджиковой. Душанбе, 1966. Т. 1; Душанбе, 1970. Т. 2; Душанбе, 1974. Т. 3. (Таджик., рус. яз.)
2. Сайфиддинов Ш. В ногу с жизнью // Коммунист Таджикистана. 1972. 11 мая (№ 14).
3. Шахобов Т. Забони мусиқи // Маориф ва маданият. 1969. 14 февраля.
4. Шахобов Т. Муаллими шашмаком // Маориф ва маданият. 1969. 1 июля.
5. Цветаев М. Звучат напевы «Шашмакома» // Коммунист Таджикистана. 1959. 15 марта.
6. Сайфиддинов Ш. Шашмаком – памятник музыкальной культуры // Коммунист Таджикистана. 1970. 14 ноября.
7. Композиторы Таджикистана / Сост. Ш. Сайфиддинов и др. Душанбе, 1987.

Сагыналы Субаналиев  
(Бишкек, Кыргызстан)

### **Многоплановая комбинаторика как универсальный композиционный принцип инструментальной музыки контактной коммуникации (прелиминарные заметки)**

Сегодня, к сожалению, несмотря на все свои достижения, органологам де-юре еще не удалось договориться о введении единой терминологической системы понятий, определяющих всю суть инструментальной музыки контактной коммуникации и адекватно отражающих ее композиционные и иные закономерности. Хотя, несмотря на национальные, региональные, жанровые, стилистические, эстетико-концептуальные различия, для этого есть все основания, ибо традиционная инструментальная музыка – наиболее интегративный и универсально осваиваемый «продукт» духовной деятельности человечества.

Естественно, необходимо большое количество исследований всех параметров инструментальной музыки контактной коммуникации на национальном и региональном уровнях. В этом плане очень много сделано музыковедами России, Казахстана, Узбекистана и других стран. Но они пока еще в целом разрозненны. Одна из задач наших дней – это создание единого в рамках стран СНГ координационно-исследовательского центра органологических исследований, который:

- будет способствовать достижению более продуктивных исследовательских результатов;
- поможет избежать пагубных последствий изоляционизма;
- даст мощный толчок к усилению научно-интеграционных процессов.

И самое главное – позволит привлечь современные достижения органологии как научной дисциплины XXI века.

Но, к счастью, сегодня этноинструментоведам де-факто удалось создать систему понятий, определяющих суть инструментальной музыки изустной традиции. Приоритет здесь принадлежит достижениям органологической школы Российского института истории искусств, возглавляемой доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств Украины и Польши, профессором И. В. Мациевским. Следует отметить и вклад его ближайших учеников и единомышленников.

Системно-этнофонический метод исследования инструментария и инструментальной музыки, разработанный И. В. Мациевским, дал поразительные результаты, в том числе и в плане создания единой терми-

нологической системы анализа и осмысления композиционных закономерностей традиционной инструментальной музыки.

Изучение различных национальных музыкально-инструментальных культур на базе системно-этнофонического метода дало возможность определить, что адекватное отражение специфики композиционных закономерностей этой музыки, детерминированных особенностью инструмента, его звуковой системой, а также контактной природой функционирования, можно достичь с помощью осознания **многоплановости комбинаторики элементов и структур в пределах типа как основного формообразующего принципа**, разработанного Ю. Е. Бойко в исследованиях народных инструментов и инструментальной музыки русского Северо-Запада [1].

Наши исследования искусства кюу – традиционных инструментальных композиций кыргызов – показали, что для понимания сути этого формообразующего принципа большое значение имеет определение иерархии уровней комбинаторики [1]. В наших материалах это наиболее массовая и простая малая композиция, выстраиваемая путем комбинирования различных версий одной ячейки-попевки. Здесь многоплановая комбинаторика реализуется путем:

- мелодико-интонационного комбинирования определенного количества звуков и создания различных версий одной ячейки-попевки;

- ритмического и фактурного варьирования сходных интонационно-мелодических структур внутри каждой ячейки-попевки, а также самих ячеек-попевок;

- варьирования числа ячеек-попевок [1].

Другой уровень – это реализация комбинаторики путем:

- комбинирования ладово-регистровых сфер и их чередования;

- варьирования их протяженности;

- комбинирования числа ячеек-попевок в пределах каждой ладовой сферы.

Общим для обоих уровней являются:

- комбинирование последовательности тематических построений, т. е. ячеек-попевок;

- комбинирование двух агогических сфер;

- варьирование богатой палитры штрихов и приемов звукоизвлечения на инструменте [1].

В таких композициях комбинаторика принимает тотальный характер, пронизывая все уровни формы – от микроструктуры до весьма мобильного общего тонального и тематического плана композиции, действующих параллельно и независимо друг от друга.



Все это дает уверенность в том, что данное научное направление может дать только позитивные результаты, ибо оно универсально. Об этом свидетельствует плодотворное использование его в исследованиях скрипичных композиций карпатских гуцулов, бытовой инструментальной музыки русского Северо-Запада и кыргызских кюю, исполняемых на щипковом хордофоне – комузе.

Продуктивность данного исследовательского направления, примененного для изучения инструментальных разделов макомов, мугамов, мукамов и других национально-репрезентирующих образцов инструментальных композиций, также не вызывает сомнений, поскольку наблюдается множество типологических параллелей между развитием тематического материала кыргызских комузовых кюю и типовыми мелодическими моделями инструментальных разделов макамата (указания на них можно найти в трудах таких средневековых ученых и практиков, как аль-Амули, Танбурист Арутин и др.), которые составляют основу более развернутых типовых мелодий, именуемых «маком», «шобэ», «авазэ» [4: 165].

Впервые об этих типологических параллелях нами было сообщено в 1983 году на Втором международном музыковедческом симпозиуме «Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность», материалы которого были опубликованы в 1987 году [3: 192–196]. Необходимость углубленного изучения роли музыкального инструментария в эволюции макомов, мугамов, мукамов дастгах и нъуб на базе научных достижений российской органологической школы Российского института истории искусств не вызывает сомнений. Как известно, в свое время основной инструмент макамата *уд аль-фарси* был заменен более совершенным *удом аш-шаббутом*. В свою очередь, этот регионально функционирующий инструмент был вытеснен танбуром, сетором, таром и др. уже в национальных масштабах. Эти факты являются чрезвычайно важными в плане уточнения многих спорных вопросов и решения проблем в эволюционном развитии макамата\*.

Все это является основанием для утверждения о том, что в настоящее время этноинструментоведами Российского института истории искусств во главе с И. В. Мациевским создана новая органологическая парадигма, т. е. образец решения исследовательских задач в области

---

\* Естественно, здесь также следует учесть такие социально-общественные факторы, как ослабление политического, экономического и духовного прессинга со стороны метрополии тогдашнего исламского мира, возникновение различных средневековых самостоятельных феодальных государственных образований.

изучения инструментальной музыки контактной коммуникации и традиционного музыкального инструментария.

### **Литература**

1. *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных инструментов и инструментальной музыки русского Северо-Запада: Дис. ... канд. иск. / ЛГИТМиК. Л., 1982.
2. *Мацевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сб. научных трудов / ЛГИТМиК. Л., 1983.
3. *Субаналиев С. С.* Об одной параллели наблюдений в кыргызском кюю и в инструментальных разделах макомов (мугамов, мукамов) // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987.
4. *Тагмизян Н. К.* Системы типовых попевок в музыке Ближнего Востока (первая половина XVIII века) // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.

Татьяна Карташова  
(Саратов)

### Инструментальная традиция в системе музыкальной культуры Северной Индии

Индийская инструментальная музыка долгое время занимала в иерархии искусств подчиненное положение по отношению к вокальной, поскольку была лишь опосредованно связана со словом и в большей степени оторвана от человеческого тела – природного «звучащего сосуда» (божественной «модели» вечнозвучащего Космоса). Еще в XX веке, несмотря на наличие уже довольно развитого слоя самодостаточных инструментальных традиций, даже блистательные виртуозы-инструменталисты считались музыкантами второго сорта рядом с довольно средними вокалистами. Лишь мощный всплеск интереса к индийской музыке со стороны Запада в значительной мере скорректировал это соотношение, так как именно инструментальная музыка быстрее нашла дорогу к сердцам иноземных слушателей (здесь не было проблемы непонимания словесного текста и, главное, не так шокировала сама эстетика звукоизвлечения, преломленная в привычных в своей основе тембрах струны и других источников звука). Вместе с тем нельзя не удивляться тому, насколько велик и многообразен мир индийской инструментальной музыки, представленной тысячами интереснейших традиций. Иногда создается впечатление, что эта сфера звукового творчества в регионе оказывается настолько перенасыщенной явлениями, что она с легкостью отторгает от себя те или иные звуковые идеи, предоставляя их в распоряжение других культур. Так произошло, например, с идеей звучащего камня, в полной мере воспринятой культурами Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока, в самой же Индии оставшейся лишь как реликтовое явление так называемых музыкальных колонн (Декан). Примерно та же ситуация характеризует некогда популярную в регионе, а ныне почти забытую гонговую традицию. В свою очередь, Индостан активно воспринимал инструментальные идеи других цивилизаций, приходившие вместе с религиозными течениями. Так, в период индомусульманского Средневековья особое значение в культуре приобрели заменившие арфы инструменты лютневого семейства, в большинстве случаев соединившие конструктивные черты собственно индийских, ближне-средне-восточных и центральноазиатских инструментов.

Музыкальный инструмент как явление культуры прошел в цивилизации Южной Азии столь же сложный эволюционный путь, как и по-

ющий человеческий голос. Веками отшлифовывалась техника звукоизвлечения и созидания звуковых полотен на различных инструментах. Рядом с музыкантами-исполнителями неутомимо работали мастера, трудясь над усовершенствованием конструкции инструментов, пытаясь придать их деревянным, металлическим, тыквенным, глиняным, бамбуковым телам такие свойства, которые обеспечили бы изумляющие слух глубину и прозрачность, силу и нежность тона, делали бы неограниченными возможности музыканта в улавливании в безмерном «океане звучания» его тончайших и разнообразнейших волн. Изумительно красивые внешне, любовно украшенные резьбой и инкрустацией, лаками и красками, эти инструменты столь же прекрасны и по своим выразительным свойствам.

Сама философия звука в индийской культуре, рассматривающая каждый отдельный тон в качестве сложного, многосоставного целого, воплощающего богатую гамму смыслов, предопределяет сольный и камерный характер музицирования. Индийская музыка не одnogолосна, как может показаться на первый взгляд, а сверхмногоголосна, но это многоголосие – своеобразный мир тонких материй и энергий, доступных развитому слуху, душе и интеллекту. В соответствии с этой же философией большинство инструментов предполагают извлечение тона, облаченного в сверкающую оболочку явных и неявных призвуков, сопровождаемого эфемерным обертоновым шлейфом. Этой цели служат и часто применяемые в струнных инструментах бурдонирующие струны (*чикари*), и разнообразные хитрости в устройстве резонаторов, и многочисленные специальные приемы игры.

Среди музыкальных инструментов классической традиции Хиндустани одним из первых утвердился на мировой концертной арене ситар. 60-е годы XX века – особое десятилетие в музыкальной культуре Запада: широкое распространение популярной музыки и джаза сыграло роль своеобразного полигона для развития массового интереса к музыкальному искусству Индии. Знакомство многотысячной молодежной аудитории с индийской музыкой привело к настоящему ситарному взрыву. Именно в это время ситар завоевал международную известность благодаря гастрольным турне по миру и блестящей игре непревзойденного исполнителя Рави Шанкара. Многие джазмены и академические композиторы, поп- и рок-музыканты, начиная с кумиров той эпохи – ансамблей «Битлз», «Роллинг Стоунз», «Махавишну», «Трэффик» и др., использовавших в своих композициях элементы ситарной выразительности (тембр, технику звукоизвлечения, способы мелодического развертывания и т. д.), – попали в волну увлечения индийскими философ-

ско-религиозными системами, йогой, становились последователями известных гуру, уезжали в Индию, чтобы в полной мере погрузиться в атмосферу поманившего их мира. Конечно, в большинстве случаев этот интерес был поверхностным, он со временем угас, но сменился более серьезным и внимательным взглядом на тот, другой, мир, который, давая западному человеку иное ощущение жизни, одновременно помогал лучше рассмотреть себя в зеркале иной культуры.

В ходе продолжительной эволюции ситар приобрел свой сегодняшний облик: корпус из половинки крупной высушенной тыквы, широкий и длинный гриф из тикового дерева с высокими металлическими дужками-ладками, перемещаемыми при настройке на ту или иную рагу, 7 основных и 13 резонирующих (натянутыми под основными) струн, во многих случаях – второй тыквенный резонатор, прикрепляемый ближе к колкам; звук извлекается проволочным плектром-мизрабом, надетым на указательный палец правой руки. Ситар отличается тягучим, как бы колышущимся звучанием, плавные волны которого обволакивают и завораживают слушателя, погружая его в состояние томной неги и внутренней сосредоточенности. Существует множество приемов извлечения и расцветивания звука, позволяющих создавать изысканнейшие многоплановые картины, пересыпанные причудливыми гирляндами призвуков и нежными, почти прозрачными узорами. Подобные приемы составляют в совокупности индивидуальный стиль каждого исполнителя, определяют его звуковой «почерк», по которому умудренный слушатель с первых мгновений композиции распознает «лицо» мастера. Наряду с безграничным многообразием персональных манер, существуют два основных стиля игры на ситаре: *тар-анг* и *гаяки-анг*. Если первый из них (его развивал Рави Шанкар) предполагает максимальное раскрытие возможностей инструмента и узнается по обилию виртуозных пассажей и сложных технических фигур, то второй переносит на инструмент эстетику поющего человеческого голоса и ее внимание к дыханию, теплоте тембра, выразительности фразировки.

Внутреннее устройство как вокальных, так и инструментальных композиций в классической музыке весьма необычно для слуха, воспитанного на западной логике построения музыкальной формы, т. е. привыкшего к четко отграниченным темам-мелодиям, к квадратному членению разделов произведения, к симметрии, повторности, к довольно жестким конструктивным схемам, как бы изначально предопределяющим последовательность звуковых «событий» в музыкальном высказывании. Здесь музыкальное изложение буквально «течет» бесконечным, непрерывным потоком, в котором неподготовленный слушатель не

находит структурных ориентиров и просто теряется. На самом же деле, логика развертывания подобных композиций существует, и обуславливается она, в первую очередь, в каждом конкретном случае системой взаимоотношений тонов внутри данного звукоряда той или иной раги: их притяжением или взаимоотталкиванием, совместимостью – несовместимостью, внутренней субординацией и правилами «общения» друг с другом. Этот кодекс межтоновых отношений ложится в основу каждой новой звуковой «драмы», в каждом случае индивидуальной и неповторимой. Существует и целый набор различных форм, имеющих самостоятельное значение или же входящих в состав более крупных построений. Все они делятся на два основных типа: *нибаддха* («закрытые», «замкнутые») и *анибаддха* («открытые», «свободные»).

Классическую композицию принято начинать с формы типа анибаддха. Как правило, это *алап* – раздел, в котором последовательно, шаг за шагом музыкант выявляет все возможные соотношения тонов в данной раге, все типы напряжений, энергетических ресурсов, которые рага несет в себе, а также демонстрирует все доступные ему грани управления звуком – собственно, наиболее ценный показатель музыкантского мастерства. Темп исполнения алапа всегда медленный, звучание приглушенное, нарочито требующее внимательного вслушивания во все нюансы тонкой звуковой работы; сама исполнительская техника, чем она совершеннее, тем дальше от атрибутов внешней виртуозности и скорее рассчитана на остроту слуха, чуткость интуиции, развитость ассоциативного, символического мышления. Все это не делает алап сценической, концертной формой – слишком высокие требования он предъявляет к слушателю, который должен быть искушен в понимании этого искусства не меньше самого музыканта. Впрочем, изначально подобный тип музицирования и не был направлен на слушателя (во всяком случае, широкого), скорее он был для музыканта специфической формой раскрытия своего внутреннего мира навстречу космической беспредельности. В одной из личных бесед известные исполнители братья Дагары подчеркнули: «Алап служит освобождению от напряжения, связывает нас с тем, что экзистенциально поддерживает и превосходит нас. Тот, кто слушает алап, устремляется в вечность». Если в вокальной североиндийской музыке полный алап встречается все реже, то в инструментальной он по-прежнему популярен, хотя и претерпевает различные модификации. Таким образом, крупный план типовой инструментальной композиции может включать следующие разделы: *алап*, *джод* (раздел в более подвижном темпе с внутренне ощутимой ритмической пульсацией), *джхала* (сравнительно быстрая часть с характерными ритмически-

ми ударами руки по струнам и корпусу инструмента) и *gat* («закрывающая», сложноорганизованная форма на основе заранее сочиненной темы, исполняемая в сопровождении ударного инструмента).

Становление инструментальной традиции как самостоятельной области классической индийской музыки связано, помимо ситары, с такими инструментами, как *бансури*, *сарод*, *сантур*, *саранги*, *шенай* и ряд других. Каждый из них высвободился из-под «опеки» вокальной музыки благодаря деятельности блестящих музыкантов, усовершенствовавших инструменты и технику игры на них, создававших собственный фонд выразительных средств и эталонных текстов для того или иного инструмента. Так, история бансури – звукового символа Кришны – тесно связана с такими мастерами XX века, как Панналал Гхош, Рагунатх Сет, Виджай Рагхава Рас и особенно широко известным в мире Хари Прасад Чаурасия. Говоря о саранги, смычковом инструменте с тембром звука, чрезвычайно близким человеческому голосу, мы прежде всего отмечаем творчество непревзойденного волшебника этого инструмента Рама Нараяна. Тонкое, благородное искусство игры на сароде ассоциируется с именем Али Акбар Хана и Аллауддина Хана, Амджад Али Хана и др. Сантур стал блестящим концертным инструментом в руках Шив Кумар Шармы, шенай вошел в сферу классической музыки с уникальным искусством Бисмиллаха Хана. Особый интерес представляет также традиция игры на *табла* – паре ручных барабанов с регулируемой высотой звучания. Учитывая тот факт, что в индийской музыке ритмическая организация звукового потока равнозначна мелодической, а временной цикл (*тала*) несет в себе самозначащую информацию, адекватную по емкости той, которая заложена в системе раги, вполне объяснимо то обстоятельство, что сольные исполнения на табла стали одной из излюбленных форм концертного исполнительства в Индии.

Инструментальная музыка – живая и чрезвычайно динамичная сфера индийской музыкальной культуры. Заложенные в ее фундаменте основы настолько прочны и в то же время эластичны, что даже под мощным воздействием культурных явлений XX века (технологизация звука, кино-индустрия и т. д.) она не теряет своих позиций в культуре. Эта живая уникальная традиция сохраняет свой высокий статус и завоевывает все большее культурное пространство, выходя за пределы южноазиатского субконтинента.

Владимир Лисовой  
(Москва)

### Музыкальный инструментарий народов майя в музеях Гватемалы

Музыкальным символом современной Гватемалы является маримба. Так считают многие жители этой страны. И потому единственный памятник музыкальному инструменту, который воздвигли в Гватемале, – это памятник маримбе в Центральном парке города Кецальтенанго. В определенные дни каждой недели в столице Гватемала-Сити в концертном зале Национального дворца, где работает президент республики, можно познакомиться с искусством игры на маримбе, послушать композиции в исполнении известных музыкантов.

Но исторические документы свидетельствуют о том, что национальным музыкальным инструментом Гватемалы маримба – инструмент африканского происхождения – стала только в конце XIX столетия [3].

При посещении гватемальских музеев в их коллекциях можно обнаружить беспрецедентное многообразие музыкальных инструментов различных народов, проживающих на территории страны. Вплоть до сегодняшнего дня во время работы археологических экспедиций специалистам часто открываются многочисленные музыкальные артефакты, которые после попадают в музеи Гватемалы и других стран мира, а также становятся приобретаются частными собраниями. Отдельные уникальные экспонаты и большие коллекции музыкальных инструментов можно увидеть в музеях административных центров и других городов департаментов<sup>1</sup>.

В рамках данной статьи будут охарактеризованы отдельные коллекции музыкальных инструментов и музыкальные экспонаты ведущих гватемальских музеев. Среди них «Каса К'оом» (в переводе с языка майя какчикель «Casa Q'oom» означает «Дом музыки») в бывшей столице Гватемалы Антигуа; «Пополь Вух» («Popol Vuh» – название знаменитого эпоса индейцев майя-киче) и Музей археологии и этнологии Гватемалы («El Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala») в нынешней столице страны Гватемала-Сити. В ряду небольших музеев выделяются следующие: экспозиция Музея города Кобан во Дворце губернатора департамента Альта-Верапас (*Museo de Coban*,

---

<sup>1</sup> В настоящее время Гватемала разделена на двадцать два департамента, в которых проживает около двадцати трех различных народов группы майя [2: 8–9].



*Palacio de la Gobernacion Departamental*); Общественный музей исторической памяти города Рабиналь (*Museo Comunitario de la Memoria Histórica de Rabinal*); Общественный музей «Рабиналь Ачи» (*Museo Comunitario «Rabinal Achi»*) в знаменитом центре танцевальной драмы майя «Рабиналь Ачи» – городе Рабиналь департамента Баха-Верапас, а также частный музей, расположенный недалеко от древнемайяского городища Вашактун в департаменте Петен.

В экспозиции Музея археологии и этнологии представлены музыкальные инструменты из глины, обнаруженные в ходе археологических раскопок в различных местах страны и датируемые XIV–XVI веками. В хорошем состоянии сохранились окарины, поражающие разнообразие полихромных росписей; свистульки, выполненные в виде фигурок птиц и животных; флейты, на которых изображены лики божеств майяского пантеона и религиозные символы; погремушки, наполненные семенами растений или мелкими камешками. Гораздо меньше в коллекции музыкального инструментария экспонатов из дерева и кожи – это идиофон тун (тункуль)<sup>2</sup> и мебранофон тамбор.

В музее «Пополь Вух» экспонируются исключительно глиняные окарины, свистковые флейты и морские раковины-трубы доколумбовой эпохи. Большой интерес вызывает работа сотрудников музея по озвучиванию этих древних инструментов, которой руководит гватемальский музыкант-исследователь Альфонсо Аривияга Кортес. В ансамбле с тремя другими музыкантами на презентациях он исполняет так называемые «Эстетические предложения» – музыкальные композиции, в которых показаны не только звуковые возможности аэрофонов, но и образцы их контонационного взаимодействия.

В композициях «Звук божеств», «Пусть взойдет солнце», «Пусть никто не останется там», «Цаколь и Тепеу», «Дыхание колдуньи» используются следующие инструменты: свистулька в форме скорпиона; свистулька, изображающая барабанщика; флейта с тремя отверстиями в виде птицы; флейта с двумя отверстиями в виде филина; флейта с одним отверстием в виде головы человека; поперечная флейта со свистком с боковой стороны и головой обезьяны на трубке; флейта из соединенных вместе трех трубок со скульптурными изображениями человека и мифологического существа; свистулька, отверстие которой выходит из спины

---

<sup>2</sup> Эти щелевые барабаны с Н-образной прорезью в центре цилиндрического корпуса в Месоамериканской цивилизации до начала XVI века использовались в различных обрядах и ритуалах (тепонацтли). Звук извлекался с помощью двух палочек, которыми ударяли по деревянным язычкам и корпусу инструмента.

антропоморфной фигуры; аэрофон в виде фигурки обезьяны; раковина-труба; свистулька с двумя камерами в форме жабы; свистулька в виде головы животного.

Пространство зала музея во время презентации-концерта периодически наполняется звучанием голосов тропических птиц и цикад, разнообразным в акустическом отношении шумом джунглей<sup>3</sup> – это указывает на то, что данные аэрофоны могли использоваться в качестве охотничьих манков.

Несколько залов экспозиции музея «Каса К'оход» демонстрируют историческую картину бытования музыкальных инструментов народов Гватемалы. С момента завоевания «Коактемалан» (на языке майя-киче – «Плодородная земля») в 1524 году испанским полководцем Педро де Альварадо коренным жителям страны под угрозой смерти было запрещено петь свои собственные песни [4: 13]. Во многом благодаря этому на протяжении веков майя продолжали поддерживать и развивать инструментальные традиции и сохранять самобытные музыкальные инструменты.

Коллекция «Каса К'оход» не только поражает разнообразием музыкального инструментария доиспанского времени, но и содержит целый ряд музыкальных инструментов, заимствованных индейцами у испанских колонизаторов.

В первом зале собраны старинные индейские инструменты из археологических раскопок, проводимых на территории департамента Сакатепекес и ряда других: аэрофоны – морские раковины-трубы, окарины, свистковые флейты; идиофоны – щелевые барабаны. Во втором зале музея, посвященном культуре кофрадий<sup>4</sup>, экспонируются музыкальные инструменты, созданные по старинным образцам доиспанской эпохи. В третьем зале представлены автохтонные майяские (идиофоны – погремушки чин-чин) и инструменты испанского происхождения, приспособленные к традиционной музыкальной практике (преимущественно хордофоны – смычковые: двух-, трех- и четырехструнные скрипки; щипковые: шестнадцати-тридцатиструнные арфы; гитары и их разновидности – гитарроне и др.).

Подобное смешение индейских и европейских музыкальных инструментов можно наблюдать в экспозиции Дворца губернатора в городе Кобан. Среди других инструментов здесь представлены тридцатиструн-

<sup>3</sup> Автор данной статьи присутствовал на одном из таких концертов в музее в марте 2011 года. Эффект звучания тропического леса был полным.

<sup>4</sup> Закрытая майяская религиозная община, сохраняющая аутентичную традиционную культуру в условиях межкультурного взаимодействия.

ная арфа, скрипка, гитара и тункуль. Тункуль чрезвычайно большого размера представлен в Общественном музее Рабиналь Ачи.

Ритуальные керамические сосуды-окарины и морская раковина-труба с тремя пальцевыми отверстиями и без мундштука содержатся в коллекции частного музея в Вашактуне. На одной из стен этого древнемайяского городища археологами было обнаружено изображение шествия актеров во главе с исполнителем на барабане тамбор [1: 500].

В настоящее время многие из старинных музыкальных инструментов народов Гватемалы остались знаком прошлого, другие широко используются в музыкальной практике. Индейские деревянные и глиняные аэрофоны и идиофоны, как и мембранофоны, звучат в современных профессиональных сельских ансамблях и группах уличных музыкантов<sup>5</sup>. Среди таких ансамблей назовем два: «Социль» и «Майя цутухиль»<sup>6</sup>. Музыканты группы «Социль» играют на барабане тамборон, различных идиофонах (погремушки, щелевой барабан тун; панцирь черепахи; палки-погремушки; деревянный скребок), аэрофонах (морские раковины-трубы; свистульки из дерева, тростника, тыквы и глины; окарины; тройная деревянная флейта; поперечная тростниковая флейта; продольные флейты из дерева, тростника, глины, кости; деревянные и глиняные трубы). В состав ансамбля «Майя цутухиль» входят автохтонные инструменты (флейта; щелевой барабан тун; погремушки чин-чин; мембранофон тамбор) и инструменты испанского происхождения (скрипка, мандолина, гитара).

В целом изучение музыкального инструментария народов майя в музеях Гватемалы представляет собой перспективное направление в области современного музыкознания.

## Литература

1. *Ершова Г.* Фрай Диего де Ланда. Древние майя: уйти, чтобы вернуться. М., 2000.
2. Coatemalan. Tierra de Muchos Arboles. Guatemala, 2013.
3. *Jose Balvino Camposeco.* M.Te' Son, Chinab' o Kojom: La Marimba de Guatemala. Ediciones Yax Te', 1994.
4. *Lester Homero Godínez Orantes.* Panorámica de la Música Autoctona de Guatemala // Cultura de Guatemala. Segunda Época. Fnuario Musical. 1995. P. 7.

<sup>5</sup> Подобные инструменты изготавливают мастера-ремесленники, они продаются в государственных и частных магазинах, их можно купить у уличных торговцев.

<sup>6</sup> В апреле 2013 года автор данной статьи встречался с музыкантами ансамблей, беседовал с ними и брал у них интервью после их выступления в зале Университета танца в Гватемала-Сити («Социль») и на открытой концертной площадке в городе Сантьяго де Атитлан («Майя цутухиль»).

## КАМПАНОЛОГИЯ

Анна Гусева, Мария Иванова  
(Москва)

### **Взаимосвязь церковного звона и богослужения в контексте монастырских уставов XVI–XVII вв. К постановке проблемы**

Из всех направлений христианского искусства православный звон наиболее глубоко отразил всю глубину церковной и общенациональной культуры. Литургический образ отечественной традиции колокольного благовестия, сформированный восточно-христианскими и древнерусскими обычаями, сохранил *особый генетический код* совершения призыва – ударение, или знаменование. Это нашло отражение в расположении колоколов на звоннице, в построении композиции звонов, в особом ритмическом мастерстве звонаря. Подчиняясь единым правилам богослужебного Устава, церковный звон не воплощал в себе эмоционально-музыкального образа, но изначально оперировал условно-символическим и литургическим языком.

Наиболее ярко взаимосвязь восточно-христианских истоков и национальных обычаев знаменования отражалась в жизни русских монастырей XVI–XVII вв. В настоящей статье проследим, каким образом происходило согласование правил церковного звона и богослужения в крупнейшем русском религиозном центре XVII в. – Троице-Сергиевой обители (*далее* – Троицкий монастырь).

Наиболее ценным и информативным для изучения особенностей призыва XVI–XVII вв. является литургический источник, именуемый Обиходник. В Обиходниках подробно расписывалось архиерейское и игуменское священнослужение с правилами звонов, молебнов, панихид, крестных ходов, водосвятий и торжественных трапез<sup>1</sup>.

Содержащаяся в текстах Обиходника информация о призыве практически не имеет себе аналогов и позволяет проследить специфику взаимодействия звона и богослужебного чина в целом.

По степени отражения интересующего нас материала наибольший интерес представляют два памятника, хранящиеся в Отделе рукописей РГБ: 1) ОР РГБ. 304. № 248. Устав церковный (Типикон), датированный началом XVII в.; 2) ОР РГБ. 304. №249. Книга Обиходник Живоначальная Троицы Сергиева монастыря иже на Маковце, датированный 1645 г.

При изучении Обиходников первой половины XVII в. нами было выявлено, что церковный призыв являлся особым чином, органично вплетенным в ткань литургического действия. Этот чин представлял собой совокупность определенного набора средств подачи сигнала и способом звонов в соответствии с годовым, недельным и суточным кругом служб, а также обиходными событиями – трапезой, водоосвящением и торжественными случаями в жизни монастыря. Как правило, составляющими чина являлись: 1) определенное Уставом время подачи сигнала; 2) количество ударений в било или колокол; 3) продолжительность и темп призыва; 4) периоды, части подачи сигнала; 5) последовательность действий и молитвенное правило призывавшего; 6) характер исполнения звонов. Составляющие чина были организованы по литургическому и календарному принципам. Вместе с тем, чин представлял собой «живую», развивающуюся структуру внутри монастырского пространства.

В Троицкой обители к XVII в. существовали три вида средств призыва: колокола, било (доска) и куранты. По нашему предположению, колокола размещались на отдельной звоннице и были разделены на три группы: 1) благовестник («большой»), 2) средние («боярский», «слободской», «чудотворцев»<sup>2</sup>, «постной»<sup>3</sup>, «нефимонный»<sup>4</sup>, или «молельной»<sup>5</sup>); 3) четыре малых колокола («красные»)<sup>6</sup>. Таким образом, на монастырской звоннице располагалось десять колоколов, система подвески которых нам, к сожалению, неизвестна. Нередко, звон во все колокола, согласно Уставу, именовался «во вся язычняя», что указывает на утверждающийся в этот период на Руси способ извлечения звука посредством удара языка о неподвижный край колокола.

Колокольные звоны и клепание в било осуществлялись церковнослужителями – еклисиархами, кандилонжигателями или пономарями. Так, в одной из глав Обиходника «О службе субботней» дано установление для еклисиарха, отвечавшего за ход богослужения и совершавшего призыв. «Подобает еклисиарху прежде клепания вечерни» заранее посмотреть по уставу сложные моменты службы, подобрать соответству-

ющие тропари Святым<sup>7</sup>. Перед началом призыва пономарь был обязан подойти к игумену и получить благословение<sup>8</sup>.

Помимо известных уставных способов осуществления церковного призыва, а именно «ударения», «колотания», «клепания», в Обиходниках упоминаются также благовест и трезвон.

Трезвон осуществлялся во все или во многие колокола. Согласно данным Обиходника, существовала определенная классификация исполнения трезвона по количеству задействованных колоколов: «трезвон во вся», «трезвон с большим»<sup>9</sup>, «трезвон без большего»<sup>10</sup>, «трезвон в четверы красные», «трезвон в трой красные»<sup>11</sup>, «трезвон в двой колокола»<sup>12</sup>.

«Трезвон во вся колокола», «во вся язычные», «во вся тяжкая» осуществлялся во все имеющиеся на звоннице колокола в дни Двенадесятых, великих, Богородичных праздников, их предпразднств, отданий и на памяти особо чтимых Святых, соборов русских Святых, Новолетия<sup>13</sup>.

«Трезвон без большого» совершался в дни памяти средних Богородичных праздников и святых. Например, Знамение Богородицы Григория Чудотворца и Никона Радонежского<sup>14</sup>. В этом звоне, вероятнее всего, были задействованы средние и малые колокола в определенной последовательности их звучания.

«Трезвон в четверы красные» исполнялся в дни средних праздников, которые отличались менее торжественным составом богослужебных пений и чтений. По Уставу в этот день полагалось пение особой праздничной службы – полиелейной Утрени. Так, трезвон в четыре малых колокола совершался в день Зачатия Святого пророка и Предтечи Господня Иоанна и в день Воспоминания чуда Архангела Михаила в Хонех<sup>15</sup>. В этом звоне исключались большой и средние колокола.

«Трезвон в трой красные» и «трезвон в двой колокола» совершался в дни малых праздников, имеющих богослужебные особенности пения и окончания утрени. Такие звоны исполнялись в день Предпразднства некоторых Двенадесятых праздников<sup>16</sup>, преп. Григория<sup>17</sup>, свв. бесср. Космы и Дамиана, преп. Иоанна Милостивого и т. п. В Навечерие Рождества Христова и Богоявления долгий часовой звон в три малых колокола скрашивал шествие «власти» на Царские часы<sup>18</sup>.

Таким образом, степень торжественности праздника отражалась в составе задействованных в звоне колоколов и способе исполнения. В этом случае служение призывавшего требовало неукоснительного следования Церковному уставу и архиерейским распоряжениям. Это характеризовало деятельность звонаря как ответственное монастырское

послушание, тесно взаимосвязанное с многолетним опытом церковной жизни.

Праздничный порядок звона предвлялся игуменским благословением пономаря. После благословения пономарь начинал благовестить в колокол. Совершив благовест, инок направлялся в храм и зажигал свечи. В это время монахи неспешно собирались в церкви и внутренне настраивались на торжественное богослужение. Перед началом бдения пономарь совершал «трезвон во вся»<sup>19</sup>.

К повечерию с чтением Великого канона Андрея Критского знаменовали в нефимонный колокол «прежде сумрака». При этом в Уставе отмечено, что в прочих обителях «токмо колотят в доску»<sup>20</sup>. Это свидетельствует о том, что к XVII в. в Троицком монастыре, в отличие от иных русских обителей, преобладали колокола, а било являлось атрибутом постового периода.

В Великую Субботу порядок звона отличался праздничным характером в связи с приближением Светлого Христова Воскресения. На утреню благовестили «в шесть часа ночи»<sup>21</sup>. На часы знаменовали «в три красные»<sup>22</sup>. На вечерню и следующую за ней литургию «во вся колокола»<sup>23</sup>. Далее до начала пасхальной утрени следовал большой перерыв, который заполнялся чтением Деяний святых Апостолов.

Пасхальную утреню предвляла полунощница с пением канона Великой Субботы. На службу трижды призывали в колокол и ударяли в доску<sup>24</sup>. Это ударение символически завершало круг постовых чинов звуковой регламентации.

Перед Светлой заутреней пономарь звонил «во все колокола три часы великие». В это время братия монастыря собиралась в церкви. Затем священники «со кресты» выходили из алтаря северными дверями и вместе с братией покидали храм и затворяли его<sup>25</sup>. Особый порядок звона скрашивал чтение пасхального Евангелия. Ко всякому евангельскому возгласу ударяли «во вся колокола поединова». На последнем возгласе звонили во все колокола<sup>26</sup>.

В заключение представим краткие выводы.

В русских обителях многосоставность богослужения отражалась в многообразии способов и чинов церковного призыва. Сам чин отличался постоянством и устойчивостью, что и было «красной нитью» прописано в Уставе. В соответствии с ходом богослужебного чтения и пения в чине звона прослеживалась размеренность и системность, его соотношение со временем и порядком самого богослужения.

## Примечания

- <sup>1</sup> Мансветов И. Д. Церковный Устав (Типик): Его образование и судьба в Греческой и в Русской Церкви. М., 1885. С. 291.
- <sup>2</sup> ОР РГБ. 304. № 249. Л. 365 об.
- <sup>3</sup> Там же. Л. 482 об.
- <sup>4</sup> Там же. Л. 430–431 об.
- <sup>5</sup> ОР РГБ. 304. № 248. Л. 83 об.
- <sup>6</sup> ОР РГБ. 304. № 249. Л. 480 об., 506 об.
- <sup>7</sup> ОР РГБ. 304. № 248. Л. 21.
- <sup>8</sup> Там же. Л. 56 об.
- <sup>9</sup> ОР РГБ. 304. № 249. Л. 487
- <sup>10</sup> Там же. Л. 486 об.
- <sup>11</sup> Там же. Л. 480 об.
- <sup>12</sup> Там же. Л. 397 об.
- <sup>13</sup> ОР РГБ. 304. № 248. Л. 306–306 об., Л. 312 об.
- <sup>14</sup> Там же. Л. 328 об.
- <sup>15</sup> ОР РГБ. 304. № 249. Л. 153.
- <sup>16</sup> Там же. Л. 22 об. Л. 288 об.
- <sup>17</sup> ОР РГБ. 304. № 248. Л. 328 об.
- <sup>18</sup> ОР РГБ. 304. № 249. Л. 221 об., 239
- <sup>19</sup> ОР РГБ. 304. № 248. Л. 56 об.
- <sup>20</sup> ОР РГБ. 304. № 249 Л. 430–431 об.; ОР РГБ. 304. № 248. Л. 254.
- <sup>21</sup> Там же. Л. 505 об.
- <sup>22</sup> Там же. Л. 508 об.
- <sup>23</sup> Там же. Л. 508.
- <sup>24</sup> Там же. Л. 509.
- <sup>25</sup> Там же. Л. 520 об.
- <sup>26</sup> Там же. Л. 527.



**Александр Никаноров**  
(Санкт-Петербург)

### **Историография российской campanологии (1990-е – начало 2000-х гг.)**

Только с конца XIX – начала XX в. колокола и колокольные звоны стали в нашей стране объектом научного исследования, и лишь недавно российская campanология<sup>1</sup> сформировалась в самостоятельную научную дисциплину. Целенаправленные исследования производственно-технических, исторических, искусствоведческих, музыковедческих проблем русского колокола стали проводиться слишком поздно. Почти полное истребление колокольного фонда, забвение многовековых традиций церковного звона и колоколотейного дела, а также утвердившееся в советское время мнение о неактуальности каких-либо исследований в области отечественной campanологии сильно задержали ее становление.

Пробуждение интереса к колоколам наблюдается в конце 1940-х – начале 1950-х гг. Однако в то время их исследование не могло вестись в контексте церковной обрядности и с учетом музыкально-акустической специфики. Большинство колоколов являлись «законсервированными» музейными экспонатами, что определило отношение к ним как к некоему атрибуту архаики. В работах послевоенных десятилетий их рассматривали исключительно в качестве исторических реликвий, памятников прикладного искусства, игнорируя звуковой феномен колокола и его роль в храмовом богослужении. Интерес к звучащим колоколам и специфике звонов начал проявляться с середины 1960-х гг. в связи с записями ростовских звонов. В 1970-е гг. и первой половине 1980-х гг. начался сбор музыкально-этнографического материала от аутентичных исполнителей в некоторых действующих храмах, где продолжались традиции церковного звона<sup>2</sup>. Тогда же была проведена научно обоснованная реконструкция звонов в Архангельском музее деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»<sup>3</sup> в качестве колокольных концертов, дополняющих основную экспозицию. Вскоре этот опыт оказался интересен другим музеям-заповедникам, а архангельские исследователи и звонари А. Н. Давыдов, И. В. Данилов, В. В. Лоханский многократно приглашались для развески колоколов и обучения звону.

В конце 1980-х гг. произошла своего рода легализация campanологической тематики. Мощным стимулом к этому стало празднование 1000-летия Крещения Руси, а также целый ряд перемен в обществен-

но-политической и культурной жизни начала 1990-х гг.: возвращение Русской Православной Церкви храмов, отдельных святынь (в том числе некоторых особо чтимых икон) и пр. Активное проникновение церковной культуры в светскую жизнь характеризовалось, в частности, проведением концертов духовной музыки, в которые включались и колокольные звоны. Постепенно колокол из полузапретного музейного раритета превратился в неотъемлемую часть повседневной жизни как церковной, так и светской.

В первой половине 1990-х гг. изучение колокольной культуры происходило необычайно активно. С одной стороны, это концентрированное выражение всей предшествующей исследовательской работы, с другой – подготовка к научной специализации в области кампанологии и активному возрождению производственной и исполнительской колокольной практики. В 1990 г. издана программа факультатива для музыкальных училищ «Искусство колокольного звона» (авторы А. С. Ярешко и В. В. Лоханский)<sup>4</sup>, которая предполагала дать как теоретические, так и практические знания и навыки колокольного исполнительства. Вышло первое учебное пособие по колокольному звону, также предназначенное для музыкальных училищ. В создании его приняли участие Ю. В. Пухначев, Л. Д. Благовещенская, А. С. Ярешко, С. Г. Тосин, С. А. Мальцев, Д. Смирнов, А. Б. Никаноров<sup>5</sup>.

Важнейшим событием 1991 г. стала защита диссертации Л. Д. Благовещенской<sup>6</sup>. Это первая инструментоведческая работа, выполненная на основе огромного количества письменных, в том числе рукописных источников. Бесспорно ее теоретическое значение для русской кампанологии как исследования, рассматривающего колокола и подколокольные сооружения в единой системе. В 1993 г. из печати вышел второй сборник статей «Колокола. История и современность»<sup>7</sup>. Он качественно отличается от первого выпуска, опубликованного в 1985 г., своей музыковедческой и значительно более строгой научной направленностью. Надо отметить, что оба издания, составленные по материалам прошедших в 1980-х гг. специализированных колокольных конференций первым председателем Ассоциации колокольного искусства России Ю. В. Пухначевым, состоялись благодаря поддержке академика Б. В. Раушенбаха – видного российского специалиста в области космоса и физики, исследователя церковного искусства.

С начала 1990-х гг. ежегодно проходили кампанологические конференции, фестивали и концерты духовной и колокольной музыки, в том числе Первый конкурс звонарей в Ярославле. В конце 1980-х – начале 1990-х гг. начинает налаживаться производство колоколов (Воронеж,

Москва, Каменск-Уральский, Санкт-Петербург)<sup>8</sup>. Однако руководители многих предприятий, осваивавших колокольное литье, ошибочно полагали, что наличие значительного производственного опыта и высокоточных технологий обеспечит легкое и достаточно быстрое освоение колоколотейного дела, и были вынуждены постепенно отойти от него. Тогда же стараниями церковных звонарей велась активная работа по восстановлению храмов и колоколен, оснащению их колоколами, обучению молодых звонарей. Эта деятельность порой даже противопоставлялась музейному светскому направлению, достигшему к тому времени определенных положительных результатов. Еще в 1985 г., после передачи Русской Православной Церкви Данилова монастыря и его реставрации, были реконструированы звоны на вновь собранном наборе, размещенном на заново отстроенной колокольне. В 1992 г. зазвучали колокола колокольни Ивана Великого Московского кремля, а затем воссозданы звоны Казанского собора на Красной площади и Храма Христа Спасителя, выстроенных в первой половине 1990-х гг. на месте уничтоженных<sup>9</sup>.

Важным направлением стало создание колокольных школ. Они были созданы в Архангельске (руководитель И. В. Данилов), Саратове (руководитель А. С. Ярешко), Москве (при Даниловом монастыре, а затем при Храме Христа Спасителя – руководитель И. В. Коновалов). В 1995 г. открылся Московский колокольный центр (руководитель В. Г. Шариков).

В мае 1996 г. была защищена диссертация А. С. Ярешко. Тема ее сформулирована как музыковедческое исследование («Колокольные звоны – один из источников национального своеобразия творчества русских композиторов»), однако в ней рассмотрены и колокольные композиции, записанные автором еще в 1970–1980-х гг. Этот труд можно считать началом следующего научного этапа российской campanологии. Вслед за ним ежегодно защищалось хотя бы по одной диссертационной работе. Кроме остающейся приоритетной музыкальной проблематики, на campanологическом материале разрабатывались такие направления, как историческое, филологическое, культурологическое, музееведческое, металловедческое. Специализация исследований также свидетельствует о качественно ином этапе изучения. Заметим, что в некоторых последующих диссертациях campanологический аспект представлен как один из разделов тематически более общего исследования о литье, дизайне, церковном пении, компьютерной музыке и пр.<sup>10</sup>

В 1990-х гг. объем публикаций по campanологической тематике значительно возрастает. Основные их жанры:

– информационные (журналистские) в газетах и журналах (часто недоброкачественны, изобилуют неточностями, произвольными трактовками и вольными интерпретациями фактов);

– сборники статей и популярные и просветительские издания (в ряде научно-популярных работ наблюдается копирование и ретроспекция в виде обильного скрытого (бессмысленного) цитирования; репринты материалов XIX – начала XX в. обычно публикуются без научных комментариев);

– специальные периодические издания, посвященные современному состоянию и истории колокольной культуры<sup>11</sup>.

Со второй половины 1990-х гг. тематика campanологических публикаций обогащается новыми направлениями, ранее либо не представленными, либо только затронутыми в отдельных исследованиях:

- инструментоведческая специфика колоколов;
- региональная и локальная проблематика;
- акустика;
- музыкальная природа колокольного звона;
- инструктивные материалы по колокольному звону (пособия для обучения, уставы, обрядовая специфика колокольного звона, в том числе научные публикации древних текстов)<sup>12</sup>;
- просветительские и педагогические публикации (в том числе для детей).

Авторы последних – учителя общеобразовательных школ или методисты, обычно недостаточно ориентированные в материале и источниках. Ими публикуются разработки уроков, сценарии викторин и детских праздников без какой-либо квалифицированной научной и редакционной поддержки. О колоколах и звоне пишут не только учителя музыки, историки, культурологи, но и преподаватели физики, химии и др. школьных дисциплин<sup>13</sup>. Положительно лишь то, что дети в раннем возрасте готовятся к восприятию и пониманию духовной культуры\*.

### Примечания

1. Кампанология – область знания, изучающая колокол как феномен культуры.
2. Ярешко А. С. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып. 3. С. 36–74.

---

\* Вклад автора статьи в современную campanологию заслуживает отдельной работы – прим. отв. ред.

3. *Давыдов А. Н., Данилов И. В.* Колокольные звоны как феномен экологии культуры // Поморье в Баренц-регионе: Экология, экономика, социальные проблемы, культура: Тез. докл. II международной конференции. Архангельск, 1997. С. 221–222; *Они же.* Колокольные звоны на фольклорном празднике // Традиционные и новые обряды народов СССР и их отражение в музеях под открытым небом: Материалы всесоюзной научно-практич. конф. / Архангельский музей. Архангельск, 1989. С. 48–51; *Давыдов А. Н.* Северные звоны // Наука и религия. 1985. № 7. С. 20–22.; *Он же.* Звоны северные // Музыкальная жизнь. 1978. № 2. С. 18; *Он же.* Северные звоны // Север. 1981. № 6. С. 98–105; *Давыдов А. Н., Лоханский В. В.* «Звоны северные» в Архангельском музее деревянного зодчества // Колокола: История и современность. М., 1985. С. 280–285; *Давыдов А. Н.* Звоны Покровского собора // Культура и политика в современном мире: Тез. докл. II Соловецкого общественно-политического форума 9 – 13 сент. 1990 года. Архангельск, 1990. С. 184–186.
4. Искусство колокольного звона: Программа факультатива для музыкальных училищ / Авторы-сост. Ярешко А. С., Лоханский В. В.; Республиканский метод. Кабинет по учебным заведениям искусств и культуры; Минкульт РСФСР. М., 1990.
5. Искусство колокольного звона: Материалы к курсу по специальности № 21.03 «Духовые и ударные инструменты». М., 1990.
6. *Благовещенская Л. Д.* Колоколья с подбором колоколов и колокольный звон в России: Дис. ... канд. искусствоведения (спец. 17.00.02 – музыкальное искусство) / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1989.
7. Колокола: История и современность. 1990 / Отв. ред. Б. В. Раушенбах; Сост. Ю. В. Пухначев. М., 1993. [Вып. 2].
8. Всероссийская выставка-ярмарка колоколов. Июнь-сентябрь 2003 года. Ярославль: Буклет / Ярославская гор. обществ. орг. «Академия музыки»; Общество церковных звонарей Московской Патриархии; Ярославский художественный музей; Сост. Н. С. Каровская, И. В. Коновалов. Ярославль, 2003.
9. Во всех этих реконструкциях колокольных наборов и звонов принимали участие церковные звонари под руководством И. В. Коновалова.
10. *Лапшин А. В.* Развитие теории и практического использования пристеночной кристаллизации: Дис. ... доктора технич. наук. Спец. 05.16.04 – Литейное производство / Рыбинская авиационно-техническая академия. Рыбинск, 1996; *Владышевская Т. Ф.* Русская церковная музыка XI–XVII веков: Дис. ... доктора искусствоведения (спец. 17.00.02 – музыкальное искусство) / Моск. гос. консерватория. М., 1993. С. 387–444: Древнерусские колокола и звоны; *Конотоп А. В.* Русское строчное многоголосие: Текстология, стиль, культурный контекст: Дис. ... доктора искусствоведения (спец. 17.00.02 – музыкальное искусство) / Гос. институт искусствознания. М., 1996. С.148–153: Многоголосие и фонизм колокольного звона.
11. Впервые с 1998 г. начал выпускаться информационный вестник Московского колокольного центра «Звонарь» (вышло 20 номеров, последний издан в 2003 г.).

Информационный бюллетень Музея колоколов в Валдае «Колокольный мир» издавался с 2001 г. по 2006 г., всего 42 номера. С 2007 г. по настоящее время в Новосибирске выходит журнал «Сибирская звонница», издано 33 номера.

12. Колокольные звоны: Практическое руководство для православных звонарей / Сост. А. С. Бочков. М., 1997; Шариков В. Г., Наумов В., Зайцев В. В., Маркелов П. Г., Смирнов Д. В., Чеботарев А. Л. Практическое руководство для звонарей православных храмов / Московский колокольный центр. М., 1997; Чудинова И. А. Колокольный устав в севернорусской монастырской традиции // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов 4-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (СПб., 4–7 декабря 2000). СПб., 2000. С. 159–160; Она же. «И тако совершится день и ночь»: Колокольные звоны // Чудинова И. А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2003. С. 142–181; Шариков В. Г., Зайцев В. В., Иванова М. А., Шариков П. В. Звонарское искусство: Учебно-методическое пособие для звонарей православных храмов / Московский колокольный центр. М., 2008.

13. Долгоаршинных Н. Колокола Древней Руси: План-конспект уроков по изобразительному искусству (3 класс) // Искусство в школе. 1998. № 2. С. 25–27; Кожевникова Т. В., Польшова Н. А. Колокольные звоны // Средневековое искусство: Материалы к урокам мировой художественной культуры в 7 классе / Самарский пед. ин-т повышения квалификации и переподготовки работников образования. Самара, 1995. С. 47–73; Курдюмова Т. Н. Русь колокольная // Химия в школе. 2005. № 2. С. 49–51; Лифанова Н. В. Все о колоколах и колокольных звонах: [Сценарий урока и физич. вечера] // Физика в школе. 2002. № 3. С. 46–53; Медведева Л. Согласье золотых колоколов»: Сценарий урока по МХК в 7 классе // Искусство в школе. 1998. № 3. С. 22–30; Пономарева Г. И. Материал для вечера «Колокола, колокола...» // Физика в школе. 2001. № 4. С. 50–55; Рудная М. Колокольные звоны России [Урок народоведения: 8 кл. ] // Сельская школа. 2000. № 4/5. С. 138–143; Самусенко Е. М. О курсе «Славянская культура»: [Урок для 2–4 класса «Колокола и колокольный звон»] // Начальная школа: Плюс – минус. 2002. № 2. С. 33–35; Свирина М. Солнце-колокол: (О колокольных звонах России): Урок мировой художеств. культуры // Духовно-нравственное воспитание: Науч.-просвет. журн. 2005. № 2. С. 66–69.

София Яблонская\*  
(Санкт-Петербург)

**Традиционная система колокольных звонов  
XIX и XX вв. по описаниям  
Константина Никольского и Серафима Слободского**

Константин Никольский и Серафим Слободской – два выдающихся священнослужителя и просветителя, составившие универсальные (энциклопедические) руководства по изучению священнослужения. К. Никольский и С. Слободской старались изложить в своих трудах систему колокольного звона так, как они представляли ее, исходя из письменных источников и личного опыта. Если К. Никольский опирался в основном на церковные книги и богословские исследования, соотнося их со своими слуховыми впечатлениями от звучащих в XIX веке звонов, то С. Слободской анализировал преимущественно печатный канонический текст Устава, а также фонограммы колокольных звонов, сделанные в Советской России во второй половине XX века [1, 2].

В древности на Руси, по-видимому, не существовало традиционных письменных руководств и тем более каких-либо нотных записей для звонарей. В основном исполнительский опыт и знания обычаев исполнения передавались контактно-коммуникативным путем от мастера к ученикам. Предположение отдельных исследователей о том, что звучание колоколов могло фиксироваться с помощью каких-то специальных знаков, историческими источниками пока не подтверждается [3, 4].

С развитием колокольного звона он стал служить не только призывом на молебен в храм, но им стали отмечать важнейшие моменты Литургии, Всенощного бдения, а также других церковных служб. С постепенным усложнением функционирования колоколов в церковном обряде появлялась необходимость введения специальных упоминаний о звоне или уставных статей в Обиходниках XVI–XVII веков [10: 142–181], а позднее – создания отдельных письменных руководств в рамках местных соборных или монастырских традиций. Так, в конце XVII века появились рукописные Чиновники и Уставы, в которых были довольно подробные указания и о колокольных звонах [3]. В начале XIX века для Московского Успенского собора, Оптиной пустыни были написаны специальные звонарские Уставы [3: 27–28; 5: 126–165].

С этой же целью в 1862 году священник Константин Никольский опубликовал «Пособие к изучению устава богослужения православной

---

\* Научный руководитель А. Б. Никаноров.

церкви» [6: 21–31], куда включил развернутую статью о колокольных звонах. Константин Тимофеевич Никольский (1824–1910) – потомственный священник, доктор церковной истории, специалист по литургике. Окончил Санкт-Петербургскую духовную академию. Состоял членом Училищного совета при Святейшем Синоде, был председателем Комиссии по пересмотру учебных программ по Закону Божию в церковных школах. С 1858 г. и до конца жизни служил в церкви Успения Пресвятой Богородицы на Сенной площади (Спасо-Сенновской). Он – автор ряда научных трудов и учебных пособий для священнослужителей, монашествующих и студентов духовных академий и семинарий. «Пособие к изучению устава богослужения православной церкви» среди книг, написанных К. Никольским, является наиболее значимым. Оно выдержало семь выпусков при жизни автора и неоднократно было перепечатано в наше время [6].

Серафим Слободской (1912–1971) – выдающийся просветитель. Он так же, как К. Никольский, – потомственный священник, но судьба его сложилась более драматично. Он родился в Пензенской области, обучался живописи в Москве, где потом и работал. В годы Второй мировой войны был в немецком плену и после поражения немецко-фашистских войск остался в Мюнхене. Затем эмигрировал в США и в 1951 г. стал иереем в Святоотеческом храме Нью-Йорка. С. Слободской – автор очень популярного сейчас энциклопедического пособия «Закон божий. Руководство для семьи и школы, со многими иллюстрациями» [7: 677–711]. Первоначально оно опубликовано на русском языке в США, а затем, с начала 1990-х гг., книга десятками репринтов выходила в России. Задачей С. Слободского было создать учебник для молодого поколения послевоенной русской эмиграции и восполнить отсутствие у него систематического религиозного воспитания. Эта книга и по сей день популярна как в России, так и за рубежом.

Труды С. Слободского и К. Никольского рассчитаны на разных читателей; соответственно, имеется ряд разночтений, а порой и спорные моменты в изложении системы колокольного звона. Представим эти данные в виде таблицы. Из таблицы видно, что в трудах К. Никольского и С. Слободского имеются существенные различия. Они касаются того, сколько раз звонить в колокола на той или иной службе. Так, с «Достойно» до «Достойно есть» К. Никольским предписывается благовестить, а С. Слободской рекомендует ударять в колокол всего двенадцать раз, ссылаясь на практику звонарей. Есть разночтения, касающиеся последовательности звонов: к поздней литургии С. Слободской указывает только трезвон в конце шестого часа, причем не в самый большой колокол,



<b>К. Никольский</b>	<b>С. Слободской</b>
Благовест с «Достойно» до «Достойно есть»	На практике с «Достойно» – 12 ударов
Благовест к поздней литургии более частый, далее трезвон	Трезвон в конце шестого часа
—	Благовест к поздней литургии не в самый большой колокол
Трезвон после Пасхи всю светлую Седмицу, во все воскресные дни до отдания Пасхи	После литургий от Пасхи до Вознесения
Крестный ход – Благовест в один колокол – Трезвон – Благовест перебором	Во время всех крестных ходов полагается трезвон
Литургия на Пасху при чтении Евангелия. На каждый возглас или статью – удар в колокол	Частый перебор по семь раз в каждый колокол
Перезвон – вынос плащаницы «Тебе одеующагося»	Великий пяток – медленный перезвон по одному разу в каждый колокол от большого к малому, далее трезвон.
Великая Суббота. Утренняя – перезвон, далее трезвон	Суббота, как при выносе, далее трезвон
Водосвятный звон – перезвон начиная с большого колокола, а при погружении в воду креста – трезвон.	Частый перезвон по семь раз (или по три раза), далее трезвон
Трезвон при «посвящении в епископа или архиерея»	Трезвон при «посвящении в епископа»
Рассказывается про благовест в конкретные колокола	Перечислены эти колокола
—	Перебор – звон в колокола по одному разу от большого к малому или от малого к большому
Звон при словах «Примите, ядите»	—
Звон в двои	«Двузвон»
Колокол – кампан, тяжкия, било, клепало.	—

Перезвон – разновидность благовеста	Перезвон относится к собственно звону
На утрени в день воздвижения креста Господня – перезвон	—
Звон для служб в разные дни различается своим тоном: – медленный (косный) в Великий пост – быстрый «Звон в красные»	Красный звон – звон во все колокола (во все «тяжкия»)
Написано о продолжительности звона в ту или иную службу	—

а К. Никольский рекомендует благовестить перед трезвоном. Оба автора также дают рекомендации относительно праздничных звонов. На Пасху С. Слободской сообщает, что нужно звонить после каждой Литургии до праздника Вознесения, К. Никольский же считает, что следует звонить до отдания Пасхи, которое отмечается за день до Вознесения.

Более полно К. Никольский описывает последовательность звона во время крестного хода: благовест, трезвон и благовест перебором, в то время как С. Слободской рекомендует использовать лишь трезвон. Авторы по-разному освещают вопрос, как звонить на праздник Пасхи при чтении Евангелия. С. Слободской рекомендует исполнять перезвон и по семь раз ударять в каждый колокол, а К. Никольский – ударять в колокол на каждый возглас или статью.

В некоторых случаях авторы конкретизируют, в какие колокола следует звонить, например на вынос плащаницы в Великий Пяток. С. Слободской советует ударять по одному разу в каждый колокол от большого к малому, а затем трезвонить. Он также говорит, сколько раз звонить во время водосвятного звона, рекомендуя ударять в колокола по семь раз или по три раза. К. Никольский предписывает звонить перебором, начиная от большого колокола, а при погружении креста в воду трезвонить.

Различаются ситуации, когда следует звонить: у К. Никольского предписано трезвонить во время «посвящения в епископа или архиереи», однако у С. Слободского указан только звон при «посвящении в епископа».

Спорные моменты возникают при характеристике понятий: С. Слободской говорит только о *колоколе*, Никольский же употребляет такие наименования, как било, клепало, тяжкия, звон. Действительно, в Типиконе вообще нет понятия «колокол», но есть такие термины, как кампан, клепало, било, тяжкая, великое [8, 9]. У обоих авторов имеются

различия в характеристике звонов: «звон в двои», как называет такой тип звона К. Никольский; С. Слободской именуется *двузвоном*, однако такое понятие в Типиконе отсутствует, но есть «звон в двои». Неясно, стоит ли относить перезвон (перебор) к разновидности благовеста или же считать его отдельным видом звона, как рекомендует С. Слободской. К. Никольский пишет о продолжительности звона в ту или иную службу, а также подразделяет звоны на медленный (косный) великопостный звон и быстрый «звон в красные». В книге же С. Слободского присутствует только понятие *красный звон*.

Итак, К. Никольским выписано множество тонкостей, которые опущены у С. Слободского, и это вполне естественно. Книга К. Никольского, без сомнения, относится к жанру научной литературы и рассчитана на церковнослужителей. Автор писал свой труд, опираясь на Типикон, летописи, Месяцеслов, указы Святейшего Синода и другие документы. Труд С. Слободского рассчитан на мирян, поэтому в книге практически нет ссылок на другие источники и многие нюансы опущены или автору неизвестны.

## Литература

1. Колокола. История и современность: Сб. статей / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры; Сост. Ю. В. Пухначев; Отв. ред. акад. Б. В. Раушенбах. М., 1985.
2. Музыка колоколов: Сб. исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров; Российский институт истории искусств. СПб., 1999.
3. *Никаноров А. Б.* Звон [колокольный] // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 19–29.
4. *Никаноров А. Б.* Звонарь // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 20. С. 29–31.
5. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.
6. *Никольский, Константин, прот.* Пособие к изучению устава богослужения Православной церкви. 7-е изд., испр. и доп. СПб., 1907 (1-е изд.: СПб., 1862; 2-е изд.: СПб., 1865; 3-е изд.: СПб., 1874; 4-е изд.: СПб., 1888; 5-е изд.: СПб., 1894; 6-е изд.: СПб., 1900. Современные переиздания: М., 1995, 1999, 2002, 2008 и др.).
7. *Слободской, Серафим, прот.* Закон Божий для семьи и школы, со многими иллюстрациями: [Перепечатка с 4-го ориг. изд.]. М., 1999 (1-е изд.: Jordanville (N. Y.): Holy Trinity Monastery, 1957. Там же напечатаны: 2-е изд. – 1967, 3-е изд. – 1973, 4-е изд. – 1987).
8. Типикон, сие есть устав / Издательский совет Русской Православной церкви. М., 2002.
9. *Феодор Студит.* Монастырский устав. Великое оглашение. Ч. 1. М., 2001.
10. *Чудинова И. А.* Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2003. С. 142–181.

**Кирилл Гуреев**  
(Петрозаводск, Республика Карелия)

**О внецерковном колокольном звоне  
(на примере искусства звонарей государственного  
историко-архитектурного и этнографического  
музея-заповедника «Киж»)»\***

Колокольный звон стал неотъемлемой частью православного богослужения вскоре после принятия христианства на Руси. Колоколами начинают и завершают церковную службу, отмечают ее важнейшие моменты. В настоящее время, сохраняя свое значение в православном обряде, колокольный звон вышел за его пределы, став также частью светского музыкального искусства.

Практически любой звонарь хотя бы в небольшой степени должен владеть импровизацией – особым видом художественного творчества, при котором музыкальная композиция создается в процессе исполнения [5]. Импровизация является неотъемлемой частью русского колокольного звона.

Сегодня возникли и интенсивно развиваются новые – концертные звоны. При этом, как отмечал С. Г. Тосин, сложился новый «класс» звонарей, ориентирующихся во многом на внецерковное колокольное музицирование, но участвующих также и в церковном обряде [4: 37]. Они нередко экспериментируют с фактурой, формой, привносят в свою практику элементы, далекие от церковного канона. Многие звонари, участвуя во внецерковных мероприятиях (выставках, концертах, и даже показах мод), музицируют на передвижных звонницах. Это расширяет звуковое пространство колоколов, приспособляя их к новым акустическим условиям. Так, известный архангельский звонарь и путешественник Иван Васильевич Данилов объехал значительную часть Европы, укрепив колокола на рее парусника. И. В. Данилов говорил: «Колокольная музыка – это, прежде всего, фольклор, где идет постоянная импровизация колокольных рисунков. Искал мелодии везде, где возможно, – в основном, среди старых людей, у которых хороший слух, и они могли мелодии напеть» [2]. В 1989 г., в интервью газете «Новгородская правда» на вопрос журналиста «Что это была за музыка?», – звонарь ответил: «Назовите эту произвольную композицию “Новгородскими рисунками”. Сочинил ее сегодня...» [3].

---

\* Текст публикуется в редакции А. Б. Никанорова.

Колокольные звоны в различных регионах достаточно сильно отличались, причем как исполнительской манерой, так и системой развески колоколов. Каждый звонарь старался оборудовать колокольню по своему, максимально удобно для него. Так могли возникать различные системы развески и балансировки колоколов. Этот процесс продолжается и в настоящее время. Отметим, что специфика игры на колокольне в этнографическом музее существенно отличается от храмового служения. Появление звонарей в музеях во многом было обусловлено запретом церковных звонов в советское время и усилившимся интересом к данному жанру среди новых поколений музыкантов.

В период реставрации колоколен в Карелии местные звонари, перепробовав множество вариантов развески колоколов, пришли к системе, при которой «завонные» не связываются в «тройку» или «четверку», а подводятся вместе с альтовыми к пульту. При этом их орнаментальная функция в звоне (звучание мелкими длительностями) сохраняется. Такая система используется в храмах Петрозаводска и острова Кижы, а также демонстрируется карельскими звонарями на фестивалях колокольного искусства. На Русском Севере и в Карелии сложилось уникальное явление: небольшие звонницы деревенских часовен комплектовались полным набором колоколов малых по весу и управлялись одним звонарем, что позволяло ему свободно импровизировать<sup>1</sup>. Не нарушая основных канонов колокольного звона, заонежские звонари создавали собственный индивидуальный стиль исполнения.

Традиционные колокольные звоны в государственном историко-архитектурном и этнографическом музее-заповеднике «Кижы» были возрождены в 1987 г., когда после долгих лет молчания вновь зазвучала звонница часовни Михаила Архангела д. Леликозеро<sup>2</sup>. Первыми звонарями, возродившими утраченную традицию колокольного искусства в Карелии, стали Игорь Архипов и Игорь Хуттер. Если первый пришел к колокольному звону как профессиональный музыкант, то второй является музыкантом-самородком.

Колокольные звоны в музее изначально создавались как реконструкция утерянных церковных звонов. Для них воссоздавались традиционные развеска колоколов, фактура и прочие элементы. Главное различие между звоном церковным и концертным заключается в их функции. Например, при исполнении звона в концертной ситуации в этнографическом музее исключена сигнальность. Звон становится музыкальным произведением, предназначенным для прослушивания, в нем важны такие факторы, как яркость содержания, образность, а звонарь обладает

большей свободой творческого самовыражения, возможностью экспериментировать.

Одним из таких ярких исполнителей является звонарь этнографического музея-заповедника «Кижи» Алексей Нестеров. Сначала он работал в музее плотником. Он рассказывал: «Зам. директора попросил меня сделать звонарский пульта, его об этом просил звонарь Игорь Хуттер, нарисовав эскиз. После того как он был готов и развесили колокола, мне сказали: “Давай, звони”»<sup>3</sup>. И. Хуттер взял Алексея в помощники. Сперва, как и большинство начинающих звонарей, А. Нестеров звонил только в большой колокол, но в дальнейшем он продолжил свою работу в музее, уже совмещая работу плотника и звонаря, часто подменяя основных звонарей.

Сформулированные Б. В. Асафьевым понятия импульса, движения и завершения можно отнести и к звонам Алексея [1: 208]. В его творчестве роль импульса обычно выполняет вступление к звону, исполняемое на трельных и альтовых колоколах до первого удара в благовестник. Завершением же, как и в большинстве традиционных звонов, является троекратный или одиночный удар во все колокола с небольшим подготовительным разделом перед ним. Движением является основная часть звона – длинная мелодико-ритмическая линия, чаще всего неквадратная с переменным метром. Со временем у Алексея появились определенные «наработки», но импровизационный характер звона сохранился. А. Нестеров объясняет: «Не то чтобы это какие-то стереотипы или шаблоны. Может, просто сейчас в одном звоне больше всего вмещается. Все равно, если другое настроение, то и звон другой, иногда совсем другой. Может быть общая установка. Но как я буду звонить, досконально я не знаю, только в общих чертах. А дальше уже что-то нащупываешь по ходу»<sup>4</sup>.

Попробуем выделить наиболее существенные отличительные черты концертно-музейных звонов:

*1. Отсутствие приуроченности звона к определенной календарной дате и времени.*

Церковный звон регламентирован православным календарем. При исполнении трезвона (в котором звонарю дается наибольшая свобода самовыражения) он «должен соответствовать характеру богослужения, праздника или событию, при котором идет звон, соблюдая при его исполнении определенную умеренность (т. е. избегая различных излишеств)» [6: 19]. Музейный звон не приурочен к церковной службе, следовательно, одни и те же его жанры могут исполняться и в будни, и в праздники.

### *2. Отсутствие благовеста в начале звона.*

Звон бывает четырех основных типов: благовест, перебор, трезвон и перезвон. Благовест – многократные удары в один из больших колоколов (благовестников) – выполняет функцию призыва прихожан на службу. Он бывает в Праздничный, в Полиелейный, Воскресный, Простодневный (Будничный) и Постовой колокола. Музейный звон лишен сигнальной функции, соответственно благовест в подавляющем большинстве случаев не исполняется, либо время его звучания существенно сокращено.

### *3. Различие в продолжительности звона.*

Звон к службе в церквях продолжается в среднем от десяти до двадцати минут и более\*. В музеях продолжительность звона определяется иными факторами. При большом потоке посетителей звонарь должен исполнять короткие композиции продолжительностью в несколько минут, а на концертах и фестивалях колокольной музыки (которые тоже порой проводятся в рамках музеев) звоны могут продолжаться до нескольких часов.

### *4. Доля импровизации.*

Церковные и музейные звоны включают в себя элементы импровизации. Если в рамках церковного обряда творческое самовыражение звонаря в основном сосредоточено в «Трезвоне», то звон музейный может представлять собой импровизацию от начала и до конца (композиции кижского звонаря А. Нестерова) или быть полностью зафиксирован (так исполняют архангельские звонари Олег и Яна Юнины).

Внецерковное колокольное музицирование, несмотря на широту палитры экспериментов, не должно вступать в противоречие с его использованием в рамках церковного обряда, ибо это две разные грани единого целого. Кижский звонарь А. Нестеров замечает: «Часть ли обряда или самостоятельное искусство – это решит история. В каждом звоне должен присутствовать дух, иначе это того не стоит. А если дух присутствует, то это как искренняя молитва. По существу, все равно, когда и где она произносится»<sup>5</sup>.

## **Примечания**

<sup>1</sup> Имеются в виду колокольные часовенки из деревень Леликозеро и Кавгора, перевезенные в Кижский музей под открытым небом, таково и целое «ожерелье» часовенки в деревнях Корба, Волкостров, Воробьи, Подъельники, Усть-Яндома, опоясывающее Кижский остров.

\* Бывают еще и так называемые целодневные звоны (прим. ред. – А. Н.).

<sup>2</sup> В заонежской деревне Леликозеро, расположенной в 32 км севернее острова Кижы.

<sup>3</sup> Из беседы автора с кижским звонарем Алексеем Нестеровым 18 февраля 2012 г.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

### Литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971.
2. *Данилов И.* Первый колокольный звон / Беседу вел С. Соколов // Окно: Изд. коммерч. центра «Журналист» Иркутской обл. орг. Союза журналистов СССР. Иркутск, 1989. № 10. С. 2. URL: [http://ivandanilov.zvonar.ru/public\\_articleinterview.shtml?perviizvon](http://ivandanilov.zvonar.ru/public_articleinterview.shtml?perviizvon)
3. *Красавин Ю.* Перезвон над Витославицами // Новгородская правда. 1989. 31 янв. С. 4. URL: [http://ivandanilov.zvonar.ru/public\\_publicacijodanilove.shtml?krasavin](http://ivandanilov.zvonar.ru/public_publicacijodanilove.shtml?krasavin)
4. *Тосин С. Г.* Колокольный звон в России: традиция и современность. Автореф. дис. ... док. искусствоведения. Новосибирск, 2010.
5. *Ямпольский И.* Импровизация // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1974. Т. 2. С. 508.
6. Устав церковного звона / Русская Православная церковь. М., 2002.



## ИСТОРИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**Ekaterina Likhina**

*Département Musique Ancienne,  
Conservatoire de Strasbourg, France.*

**Richard Overill**

*Department of Informatics,  
King's College London, UK.*

### **On the Musical Roles of the Chromatic Organ in Renaissance Italy**

#### **Introduction & Background**

During the Renaissance various tempering schemes for tuning stringed and pipe keyboard instruments were developed, with the aim of making them as musically satisfying as possible in as many keys as possible. One line of development was to provide separate ('divided' or 'split') keys for some or all of the chromatic sharps and flats on the keyboard, producing families of *cimbali cromatici* and *organi cromatici*.

The design, construction, tuning and repertoire of the chromatic harpsichord (*cimbalo cromatico*) has been the subject of a number of previous articles, notably those by Christopher Stenbridge [1,2,3], Denzil Wraight [3,4] and Bob van Asperen [5]. Despite the fact that the existence of some 26 Italian organs with split keys has been documented [3], with dates ranging from 1448 to 1665, the chromatic organ (*organo cromatico*) has received much less attention in comparison (see [6] for a somewhat isolated example).

The rationale behind the chromatic keyboard families will be set out in the next section. The following section will describe a performer's observations of the different forms and degrees of musical expressiveness obtainable on chromatic keyboard instruments, particularly chromatic organs such as the Daniel Herz instrument of 1649 in the Frauenkirche, Brixen, S.Tyrol,

compared with instruments employing various shades or extensions of mean-tone temperament alone.

In this manner we aim to synthesise a perspective of the potential musical returns on the requisite technological investment afforded by the chromatic organ, which we present in the final section of the paper.

### Theoretical Considerations

The classical Greeks were well aware that 7 successive octaves are not equivalent to 12 successive perfect fifths, and the difference:  $(1\frac{1}{2})^{12} - (2)^7$  is known as the Pythagorean comma. If the Pythagorean comma is allocated to only one fifth in the circle of 12 fifths, this fifth will be very narrow and is known as the ‘wolf’. In equal temperament (ET) one-twelfth of the Pythagorean comma is distributed to each of the 12 semi-tones in the octave, making fifths rather too narrow and fourths correspondingly too wide. This ‘equal misery’ solution has a 7–8-fold greater effect on the purity of the major and minor thirds (and sixths) and hence on the major and minor triads.

The syntonic or Ptolemaic comma was also well-known in classical Greece, and can be defined as the difference between 4 successive perfect fifths and two successive octaves plus a major third, or:  $(1\frac{1}{2})^4 - 5$ . This leaves the major third very wide. A similar phenomenon occurs if 3 successive perfect fifths are compared to an octave plus a minor sixth; the minor sixth is again very wide.

A final measure illustrating the mutual incompatibility of perfect fourths and fifths on the one hand, and pure thirds and sixths on the other, is the lesser diesis. This is embodied in the observation that a succession of 3 pure major thirds produces a very sour (narrow) octave; the difference in this case is:  $(1\frac{1}{4})^3 - 2$ . Thus if 2 of the 3 major thirds are tuned pure the remaining one is unserviceable (a diminished fourth).

Various shades of regular mean-tone temperament, as well as some irregular extensions, were developed during the renaissance and baroque periods by organ pioneers such as Schlick (1511), Praetorius (1619), Werckmeister (1681) and Neidhardt (1724/32) with the overall aim of distributing the syntonic comma by increasing the number of nearly-pure thirds and sixths at the expense of the tempering of the fourths and fifths, resulting in 1/6-comma, 1/5-comma and 1/4-comma shades of mean-tone, amongst others. All the regular shades of mean-tone have fifths tempered at least twice as narrow as ET, and a ‘wolf’ fifth at least as bad as ET but wide.

These developments have been lucidly described by Mark Lindley [7]. The highly unequal distribution of both the Pythagorean comma and the lesser diesis in all shades of mean-tone temperament requires that each black

key must be tuned either as a sharp or as a flat, and the only way to overcome this constraint is to split the key into two and let each half operate a different pipe (or string) tuned as a sharp and a flat respectively. This increases the number of notes per octave above 12. Initially only the most frequently used black keys were split, typically  $G^\sharp/A^b$  and  $D^\sharp/E^b$ , giving a 14-note octave. Later the remaining black keys were also divided producing a 17-note octave or even a 19-note octave if an additional half-key was included between B and C and also between E and F. Going beyond 19 notes per octave allowed for double-sharps and double-flats to be differentiated from naturals.

The Daniel Herz chromatic organ of 1649 in the Frauenkirche, Brixen, S.Tyrol, was restored in 2009/10 by Jürgen Ahrend [6]. The upper manual (in *Chorton*) has all the black keys divided, except for  $B^b$  in lowest octave and  $E^b$ ,  $F^\sharp$  and  $B^b$  in the highest octave; the undivided keys produce their notes in mean-tone temperament. In the short bottom octave the back half of  $G^\sharp$  produces E, the back half of  $F^\sharp$  produces D and the lowest key (E) produces C. The front halves of the remaining split keys are for  $C^\sharp$ ,  $E^b$ ,  $F^\sharp$ ,  $G^\sharp$  and  $B^b$  while the back halves are for  $D^b$ ,  $D^\sharp$ ,  $G^b$ ,  $A^b$  and  $A^\sharp$ , respectively. The rationale for this layout is that the front half-key produces the more commonly used note of each ‘enharmonic’ pair. The keys of the lower manual (in *Kammerton*) and the pedals (transposable between manuals) are undivided. The temperament is 1/4-comma mean-tone throughout; for a full description see [6].

### Musical Observations

The following compositions were performed on the upper manual of the Brixen *organo cromatico*:

- del Buono, *Sonata Stravagante VII* [8]
- Valentini, *Sonata enharmonico* [9]
- Gesualdo, *Gagliarda del Principe di Venosa* [10]
- Trabaci, *Toccata Terza* [11] (although it also requires  $E^\sharp$  and  $F^{\sharp\sharp}$ )

Regarding the degree of musical expressiveness achievable, after playing the super-chromatic tones the conventional chromaticism of mean-tone seemed colourless and dull in comparison. In fact, it became virtually impossible to play any of the above pieces on a non-chromatic organ in any shade of mean-tone temperament, because they sounded so ugly by contrast. Furthermore, by making use of super-chromatic tones in ornamentation it was possible to inject additional life and freshness into the music. However, a preference for playing Frescobaldi’s works on a non-chromatic mean-tone instrument was also identified, since this enables one to enjoy the expressive dissonances more, due to the feelings of pain or other negative emotions that they engender (*cf.* Gesualdo’s madrigals).

Frescobaldi's attitude towards split-key instruments appears to have been somewhat ambivalent. As a pupil of Luzzaschi, he may well have been influenced in favour of playing the 'correct' (pure) intervals. Yet his final work, the *Cento Partite sopra Passacagli* [12], which needs C<sup>#</sup>, D<sup>#</sup>, A<sup>b</sup> and D<sup>b</sup> all to be in tune, is the only one almost certainly intended for performance on a chromatic instrument.

Only 3 of the 26 Italian chromatic organs documented in [3] were not located in ecclesiastical buildings, so they must have had liturgical uses. Their most obvious role would have been in accompanying singers or other instruments in any required key equally well. For accompaniment purposes, chromatic notes in the top and bottom octaves were not considered especially important. Furthermore, because there was a preference in renaissance Italy for pure major thirds at the expense of tempered (narrow) fifths [13], it would be deemed right to offer to God in worship those musical sounds that were considered to be the finest. This may help to account for the fact that *organi cromatici* were developed in Italy almost a century before *cimbali cromatici* [13].

However, the fact that stringed chromatic instruments were later developed in Italy alongside compositions *per/sopra il cembalo cromatico* [8-11] also implies that appreciation of the aesthetic beauty of pure thirds and super-chromatic tones for ornamentation eventually spread from the ecclesiastical to the secular vocal and instrumental context.

While instruments with split keys were most common in Italy, perhaps due to their later association with centres possessing a tradition of secular vocal performance, there are nevertheless examples of English keyboard music for such instruments, *e. g.* Bull's Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La [14] and Carleton's A Verse of Four Parts [15].

### Summary & Conclusions

We have endeavoured to place the chromatic organ in a technical and musical context in renaissance Italy, illustrating its dual roles of providing liturgical vocal and instrumental accompaniment in any key and of expressing solo instrumental purity with comparative performances on the Brixen instrument.

### References

1. *Christopher Stemberge*. Music for the cimbalo cromatico and other split-keyed instruments in seventeenth-century Italy // *Performance Practice Review*. 1992. Vol. 5. P. 5-43.

2. *Christopher Stemberidge*. The cimbalo cromatico and other Italian keyboard instruments with nineteen or more divisions to the octave. // *Performance Practice Review*. 1993. Vol. 6. P. 33–59.
3. *Denzil Wraight & Christopher Stemberidge*. Italian split-keyed instruments with fewer than nineteen divisions to the octave // *Performance Practice Review*. 1994. Vol. 7. P. 150–181.
4. *Denzil Wraight*. The cimbalo cromatico and other Italian string keyboard instruments with divided accidentals // *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Neue Folge. 2002. Bd. 22. S. 105–136.
5. *Bob van Asperen*. Consonant or dissonant? – reflections at the keyboards of a Clavimusicum Omnitonum, cimbalo cromatico, and “cembalo naturale” // *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Neue Folge. 2002. Bd. 22. S. 95–104.
6. *Franz Comptoi & Kurt Estermann (eds.)* Die Daniel-Herz-Orgel der Frauenkirche in Brixen: zur Restaurierung und Rekonstruktion 2009/2010, Helbling, 2010.
7. *Mark Lindley* The Fisk organ at Stanford // *Performance Practice Review*. 1988. Vol. 1. S. 107–132.
8. *Gioanpietro del Buono*. Sonata Stravagante VII [sopra Ave Maris Stella]. Palermo, 1641.
9. *Giovanni Valentini*. Sonata enharmonica. MS Kassel.
10. *Don Carlo Gesualdo*. Gagliarda del Principe di Venosa. W.10/22.
11. *Giovanni Maria Trabaci*. Toccata Terza and Ricercar sopra il cembalo cromatico, Secondo Libro de Ricercate & altri varij Capricci. Naples, 1615, repr. Florence, 1984.
12. *Girolamo Frescobaldi*. Cento Partite sopra Passacagli. Rome, 1637, repr. Florence, 1986.
13. *Christopher Stemberidge*. The Chromatic Harpsichord (Cembalo Cromatico) <http://www.christopherstembridge.org/cromatico.htm>
14. *John Bull*. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Fitzwilliam Virginal Book No.LI (1612), repr. New York, 1963.
15. *Nicholas Carleton*, A Verse of Four Parts, Tomkins MS (BL Add. MS 29996, Fasc.3), repr. London, 1951.

**Владимир Радченков**  
(Санкт-Петербург)

### **В похвалу фламандскому клавесину**

Три века клавесиностроения – это непрерывный поиск клавесинными мастерами совершенного звука и совершенной выразительности, таких, какие виделись исполнителям-клавесинистам и авторам клавесинной музыки. Как в различных музыкальных языках существовали свои идеалы выразительности, так различны были и идеалы клавесинных мастеров. За всю историю были созданы инструменты, поражающие разнообразием размеров и форм, конструктивных и акустических особенностей и прежде всего – несходством национальных типов. Каждый музыкальный стиль подразумевал свой идеал инструмента.

Между тем из многочисленных школ клавесиностроения заметно выделяется одна, характерной чертой которой явилась именно универсальность музыкальной выразительности. Нет такой исторической национальной манеры, для которой у фламандских инструментов не нашлось бы своего оттенка выразительности. Будучи после итальянской исторически второй, эта манера оказала огромное влияние на поздние школы – и на французскую, и на немецкую, и на английскую. Ее опыт явился отправной точкой для поисков мастеров позднейших школ.

Может быть, это произошло потому, что расцвет композиторской и исполнительской традиции Нидерландов был краток, а влияние ведущего нидерландского композитора Я. П. Свелинка простиралось за пределы Нидерландов и Фландрии: в одну из старейших в Европе английскую традицию, в формирующиеся традиции северной и южной Германии. В предисловии к тому полному собранию сочинений Свелинка, содержащего клавирные и органые сочинения, Г. Леонхардт отмечает, что для составления тома пришлось совершить путешествие по северной Европе – автографы Свелинка часто обнаруживались в архивах его учеников. А внимание к его музыке не могло не совпасть с вниманием к инструментам, которые композитор и его последователи сочли идеальными.

Успех первых же фламандских инструментов был тем большим, что до опыта фламандских мастеров клавесин в Европе был представлен инструментами уже сложившейся итальянской традиции. Как итальянские музыканты провозгласили своим идеалом ритмическую выразительность, так и итальянские клавесинные мастера создавали инструменты, ориентированные прежде всего на яркую атаку звука. Звуконесение в этих инструментах было непродолжительным. Такие клавесины гармо-

нировали со стилем итальянской музыки. А тот факт, что по соседству возникает манера, ориентированная на другой звукоидеал, итальянские музыканты с трудом могли себе представить. Музыкальный мир для них исчерпывался Италией.

Первые опыты северных клавиристов были связаны с итальянскими инструментами, но несоответствие их выразительности с музыкой, которую английские и немецкие мастера пытались на них реализовывать, побудили фламандских мастеров вести поиски в направлении интонационной связности и гармонической сбалансированности.

Фландрия представляла собой идеальное место для возникновения школы инструментостроения. Свою роль сыграли и пересечение торговых путей, существование в Антверпене гильдии мастеров св. Луки, в которую инструментальные мастера входили наряду с художниками и ювелирами. И самое главное – информация обо всем, что происходит в музыкальном мире. Регулярно получая ее, фламандские клавишные мастера сами оказались в центре внимания музыкальной общественности. Благодаря этому творчество Мартина ван Биста, Ханса Мурманна и, конечно же, семьи Руккерс, роль которой в клавишностроении так же велика, как роль семьи Страдивари в скрипичном искусстве, стало известным с начала XVII века.

За все время своей деятельности Руккерсы разработали огромное количество моделей инструментов, среди которых были и концертные, и кабинетные. Многие технические новшества, ставшие достоянием позднейших клавишных мастеров, впервые появились на инструментах Руккерсов. Вдобавок к этому, мастера семьи Руккерс окончательно утвердили отношение к клавишину как к произведению прикладного искусства. Поскольку инструменты Руккерсов были востребованы самыми разнообразными общественными слоями – от купеческих семей до королевских дворов, – были опробованы более или менее дорогостоящие, но неизменно безупречные, с точки зрения вкуса, варианты декора инструментов. Инструменты дорогого исполнения расписывались орнаментами и сюжетной живописью прямо по дереву, как по холсту. К такой работе нередко приглашались П. П. Рубенс, Ф. и Д. Хальсы и другие видные живописцы. Клавишины более скромного оформления декорировались не менее изысканно, но расписывались по пергаменту, которым впоследствии оклеивали корпуса. Применялись инкрустации, интарсии, маркетри, резьба по дереву. Но, разумеется, не это было главным. Инструменты итальянских мастеров, предшественников фламандцев, отличались большой длиной, малой толщиной и высотой стенок, напряженной формой с резко выгнутым изгибом крыла. Часто такие ин-

струменты не имели отражательной крышки и как бы выбрасывали звук вверх, к отражающим сводам. Фламандские мастера, несколько смягчив форму и изгиб крыла, сделав инструмент шире, короче, а главное – тяжелее, немедленно получили больший, чем у итальянцев, объем звука и насыщенность частотами. Механизм инструмента с большей глубиной хода клавиш, более длинными клавиатурными рычагами и плектрами стал способным отзываться не только на быстрый удар, но также на мягкий и медленный. Долгое звукоисечение и ровный спад звука позволяли добиваться предельной интонационной связности. При этом ритмическая выразительность, хоть и уступала итальянским инструментам, но все же была велика.

На итальянских клавесиных нередко использовался второй унисонный регистр, но он выполнял лишь усиливающую роль, не отличаясь от первого по тембру. Фламандские мастера открыли разницу в месте зацепа плектром струны как средство тембрового разнообразия. Однорегистровые инструменты нередко оснащались двумя, а то и тремя рядами шпрингеров. При переключении с одного ряда на другой менялся тембр инструмента, подобно тому, как меняется тембр скрипки при приемах *sul tasto* и *sul ponticello*. Ближайший к исполнителю (и, соответственно, к порожку) ряд шпрингеров давал резкий назальный звук, средний ряд – звук самый плотный и наполненный, на дальнем ряду шпрингеров возникал флейтовый тон. Если же клавесин имел два унисонных регистра, они сильно отличались по тембру из-за небольшой разницы в месте зацепа и минимальной в длине струн. На инструментах со вторым регистром октавой выше последний в выключенном состоянии освобождался от демпферов и выполнял роль аликвотного. Следует добавить, что большее количество струн на деке обеспечивало и большую плотность звука.

На инструментах Руккерсов появилась такая важная принадлежность многих клавесинов, как верхний мануал с собственным комплектом струн. Поначалу его назначение было иное, чем привычное нам.

Мануал настраивался в камертон, существенно отличавшийся от строя нижней клавиатуры, чтобы иметь возможность играть в ансамбле с инструментами, настроенными согласно другому звуковысотному стандарту и в другой температуре. Идея привести мануалы к одному строю (по типу органных мануалов) принадлежит младшим представителям семьи Руккерсов: Андреасу Руккерсу и его двоюродному брату Иоганнесу Куше, переоборудовавшим таким образом многие инструменты старших мастеров. Попутно возникла идея соединения клавиатур копуляционным механизмом, помещенным в глубину трактуры и



называемым «собачьей лапкой». Благодаря этому появилось традиционное сочетание «громкая клавиатура – тихая клавиатура», т. е. два или три регистра на нижнем мануале и один на верхнем, а также красочный диалог двух унисонных регистров, совпадающих по звуковысотности и разных по тембру. В результате сложился классический тип барочного двухмануального клавесина с традиционной диспозицией: два регистра, отличающихся на октаву, на нижней клавиатуре (по аналогии с органными регистрами их называли восьми – и четырехфутовым) и один восьмифутовый регистр на верхней.

Помимо больших клавесинов, мастерами из рода Руккерс во множестве создавались малые инструменты. Особым успехом как у профессионалов, так и у просвещенных любителей пользовались верджиалы – портативные инструменты со струнами, расположенными под прямым углом к клавиатуре, как правило, прямоугольной формы. Клавиатурные рычаги помещались непосредственно под декой, а ряд шпрингеров пересекал струны по диагонали, зацепляя их на середине длины. Такое расположение шпрингеров способствовало сильному и мягкому звуку и выгодно отличало верджиалы от итальянских спинетов, с их резким назальным тембром. Еще одна выразительная подробность – отражающая крышка направляла звук прямо на исполнителя и немногочисленных слушателей, располагавшихся вокруг инструмента.

Верджиалы нередко оснащались четырехфутовым регистром, представлявшим собой маленький октав-верджиал, присоединявшийся к основному инструменту. Такие двойные верджиалы получили название «мать и дитя». Еще один смелый эксперимент – верджиал помещался в крыло большого клавесина, соединялся с ним копуляционным механизмом и действовал то как самостоятельный инструмент, то как дополнительный регистр. Инструмент предоставлял возможность исполнять клавесинные дуэты, при этом звук клавесина и верджиала объединялись в единый акустический контур.

XVIII век стал продолжением истории фламандских клавесинов. Дело, начатое Руккерсами, было развито мастерами семьи Дулькен из Амстердама, а также фламандцами П. Кеттенхоффеном, И. Герменсом, И. Я. ван дер Эльше, работавшими во Франции. Самый яркий представитель немецкой традиции Х. Целль и ведущий мастер английской традиции Г. Тейбел считали себя последователями дела Руккерсов. Что касается французских мастеров, то, по свидетельству В. И. Цуккерманна, они чаще и охотнее занимались реставрацией и реконструкцией инструментов Руккерсов, чем строительством собственных инструментов.

В конце XX века сформировалось историческое клавесиностроение. И здесь инструменты, построенные по оригиналу Руккерсов, получили особый статус. Фламандские клавесины весьма удобны для копирования, но представляют собой серьезные испытания для мастеров – либо успех, либо неуспех, третьего не дано. Среди исполнителей наших дней инструменты – копии Руккерсов – пользуются не меньшей любовью музыкантов, чем их оригиналы в дни создания.

**Наталья Калентьева**  
(*Санкт-Петербург*)

### **Традиция исторически ориентированных концертов в соборе Святой Екатерины: репертуар, инструментарий, манера исполнения**

Формирование традиции исторически ориентированного исполнительства в Петербурге берет начало в 70-х годах XX века и связано с творчеством клавесиниста Андрея Волконского. Суть аутентичного исполнительства – использование уртекстов, исторических инструментов и исторических исполнительских манер. В 1993 году создается традиция постоянных исторически ориентированных концертов, представленная в зале Катариненкирхе на Васильевском острове. На примере истории этих концертов можно проследить этапы становления аутентичного исполнительства в Санкт-Петербурге, связь с традицией духовных концертов в Европе, с музыкальной жизнью Петербурга XVIII века.

С самого начала формирования петербургской музыкальной жизни в ней были представлены в органическом единстве и взаимодействии ведущие музыкальные традиции Западной Европы. Придворные клавесинные концерты знаменитых тосканских и венецианских виртуозов стали неотъемлемой частью жизни двора. Особенно хочется отметить Бальтазаре «Буранелло» Галуппи, игравшего сольные клавесинные концерты еженедельно на протяжении трех лет. В его концертах, помимо собственных композиций, звучали сочинения венецианских, английских виртуозов; он же впервые познакомил петербургскую придворную публику с творчеством музыкантов семьи Бах.

Наличие в городе храмов западных христианских конфессий подарило петербуржцам первые органные впечатления. Конечно, результатом этих впечатлений стало появление в музыкальном быту петербуржцев домашних органов и органных клавиров. Видный деятель музыкальной культуры России В. Одоевский неоднократно высказывал мысль о перспективах органной музыки как чисто концертного искусства. Тем не менее, возможность насладиться звучанием большого органа долгое время предоставляли именно храмы западных конфессий, прежде всего лютеранские.

Наряду с органными программами, в концертных залах традиции храмового музицирования поддерживаются все большим числом церковных музыкантов, прежде всего органистами и хормейстерами. На этом

фоне опыт Екатерининского собора на Васильевском острове уникален: большинство концертов в нем имеет исторический характер. С начала 90-х годов, когда была восстановлена традиция духовных концертов, основой их репертуара стала музыка европейского барокко. В первых же ансамблевых концертах в храме зазвучала музыка венецианских мастеров школы Сан-Марко, мастеров венского Барокко Ф. Г. И. фон Бибера, И. Шмельцера, И. Розенмюллера, музыка И. С. Баха. «Православные музыканты, играющие католическую музыку в лютеранском храме, – символ грядущего объединения христианского мира», – так прокомментировал один из первых концертов «Российского ансамбля старинной музыки» в Катариненкирхе петербургский поэт Г. Бревде<sup>1</sup>. Репертуарную политику концертов определил главный органист собора Григорий Варшавский, музыкант высочайшего мастерства и таланта, энциклопедических знаний и мощной интуиции. Вокруг него быстро сформировалась группа постоянных участников концертов, музыкантов-единомышленников, представляющих аутентичное стилевое направление. Большие возможности для этого предоставило появление в соборе исторических инструментов. Специально для собора киевским мастером Григорием Коцюрюбой был изготовлен клавесин по южногерманскому оригиналу. А вскоре после этого началась сборка органа-барокко из мастерской «Эмиль Зауэр». Долгое время этот инструмент был самым большим в России органом с механической трактурой, выполненным в аутентичной версии.

На этом инструменте Г. Варшавский исполнил такие масштабные циклы концертов, как полное собрание органных композиций Николауса Брунса (имя этого композитора и органиста было извлечено из 200-летнего забвения), Георга Мюффата, И. С. Баха. Им были даны уникальные концерты, посвященные северогерманскому и французскому органному барокко. Не осталось без внимания и творчество крупнейшего органного композитора XIX века И. Брамса. Для всех этих несхожих между собой программ Г. Варшавский отыскал свой колорит, особую артикуляцию и специфику интонирования. В регистровых решениях сочетались строгость, верность стилям и, вместе с тем, непредсказуемость. С неизменным блеском исполнитель решал виртуозные задачи, предлагаемые всеми стилями. К циклам концертов привлекались такие

---

<sup>1</sup> Имеется в виду концерт из произведений Б. Марини, Д. Фрескобальди, Д. Б. Фонтана, состоявшийся в сентябре 1993 года. Исполнители: В. Шуляковский, К. Молодчинин, В. Радченков, В. Волков. Фраза была произнесена поэтом после концерта между последними звуками музыки и аплодисментами.

яркие отечественные органисты, как Борис Казачков, Андрей Коломийцев. До последних дней жизни с Катариненкирхе активно сотрудничал замечательный петербургский органист Олег Безгубов. Ярчайшее впечатление оставили органно-клавесинные абенды Кристофера Стембриджа и Люси-Хальманн Рассел. И наконец, Катариненкирхе посетили с концертами ведущие органисты-аутентисты современности Роберт Коонен, Густав Леонхардт, Тон Коопман.

Орган в окружении других инструментов – еще одно стилевое направление концертных программ Катариненкирхе. Как известно, с духовных концертов в венецианском соборе Святого Марка в XVII веке началась история ансамблевого инструментального музицирования. Первые же концерты в Екатерининском соборе были посвящены музыке мастеров Сан-Марко. Слушателям несомненно запомнились произведения Б. Марини, Д. Фонтана, М. Уччелини, исполнение монументального цикла Ф. И. Г. фон Бибера «Библейские истории», Г. Ф. Телемана, И. С. Баха. В этих программах активно участвовали скрипачи В. Шуляковский, Н. Кожухарь и Д. Бадьяров, гамбисты А. Гринденко, В. Волков, А. Иванов, А. Большаков, виолончелисты К. Кучеров и В. Соболенко, флейтисты Н. Пундер, О. Худяков, лютнисты А. Суэтин, А. Бируля, трубач Д. Стюарт. Силами «Российского ансамбля старинной музыки» были исполнены кантаты Д. Бортнянского, Д. Букстехуде и Реквием Ф. И. Г. фон Бибера.

Невозможно обойти вниманием клавесинные концерты. Клавесин Григория Коцюрюбы, появившийся в соборе в 1993 году, был одним из первых исторических инструментов в Санкт-Петербурге. Связанные с ним концерты до сих пор претендуют на роль самой устойчивой традиции клавесинного исполнительства в городе. Главная заслуга в этом принадлежит Владимиру Радченкову, активно концертировавшему в соборе с момента появления там клавесина. Инструменты, выполненные по южногерманским и итальянским оригиналам, принято считать «привязанными» к репертуару этих же традиций и не очень пригодными к исполнению остальной клавирной музыки. Тем не менее, по мере «выгрызания» в инструмент В. Радченков не ограничился музыкой Италии и Южной Германии XVIII века. Вслед за произведениями Д. Фрескобальди, Б. Стораче, И. Я. Фробергера, И. К. Керля в его программах появилась музыка английских мастеров М. Локка, Г. и Д. Перселлов. Северогерманскую школу представили Д. Букстехуде и М. Векманн. Вскоре в программах появились и имена французских мастеров: сначала поколение Байонского манускрипта – Ж. Шамбоньер, Л. Куперен, Н. де Лебег, затем и мастера XVIII века Ф. Куперен, Л. Маршан, компо-

зиторы семьи Форкере. Многие программы были посвящены величайшим мастерам высокого барокко И. Кунау с циклом сонат «Библейские истории», И. С. Баху и Г. Ф. Телеману, мастерам раннего классицизма К. Ф. Э. Баху и Й. Гайдну. Многие из произведений, составивших эту программу, были представлены публике впервые.

Во всех этих концертах великолепно раскрылась индивидуальность В. Радченкова, с присущей музыканту способностью находить совершенно особые звучания для всех несхожих между собой стилей. Публикой было принято и высоко оценено такое свойство игры В. Радченкова, как импровизационность, умение всякий раз находить новое в произведениях, звучащих в программах неоднократно. Импровизационностью были наполнены и все ансамблевые концерты с участием клавесиниста. Техника игры генерал-баса была возведена им в ранг сольной игры с яркими мелодическими каденционными выходами. Напомним, что техника генерал-баса включает в себя не только построение гармонического заполнения по цифрам, но и создание фактурной пульсации, связанных мелодических голосов, оригинальной интонации. Здесь невозможно ограничиться решением только гармонических задач, что мы нередко видим в издательских расшифровках генерал-баса, с утяжеленной крупной фортепианной техникой. В. Радченков принадлежит к тем немногим музыкантам наших дней, кто способен увидеть подробности фактуры, ритма, полифонии, не выписанные авторами буквально, а задуманные своеобразным музыкальным ребусом. Исполнителем был решен один из главных клавирных «ребусов» барокко – клавирные композиции Г. Ф. Телемана. В них подробно выписаны крайние голоса, средние же намечены скупыми цифровыми обозначениями и должны быть угаданы по крайним. Иногда к исполнению клавирных сочинений Г. Ф. Телемана привлекается второй клавесинист, реализующий генерал-бас, – вспомним опыты А. Штайера и Й. Кристиансена. В. Радченков взялся решить эту проблему самостоятельно, что ему вполне удалось.

Под руками музыканта клавесин собора выказал все доступное ему штриховое и динамическое разнообразие, неизменно были задействованы возможные комбинации регистров, звук инструмента совершенно взаимодействовал с акустикой зала.

В клавесинных программах Катариненкирхе в разные времена принимали участие А. Пуляев, Ф. Хаас, Л. Хальманн-Рассел, К. Стембридж. Немало сольных программ, а также клавесинных дуэтов с В. Радченковым удалось исполнить и автору этих строк.

Помимо чисто эстетической функции, концерты в Катариненкирхе с самого начала своего существования играли и огромную просветитель-

скую роль. В начале 90-х годов публика еще не была в полной мере ориентирована на аутентичное исполнительство. Как бы ни были ярки серии концертов, предпринимаемые ранее А. Любимовым, А. Мусто-неном и другими музыкантами-аутентистами, между этими попытками проходило немалое время, и, возвращаясь к ним, музыканты неизменно оказывались на исходной позиции. Концерты же в Катариненкирхе происходили регулярно, программы были объединены в тематические циклы, конструкция зала позволяла музыкантам комментировать концерты, общаться с аудиторией. И если в начале концертов имена представленных в них авторов были для слушателей в диковинку, то в дальнейшем аудитория легко узнавала индивидуальные стили, стоящие за этими именами. После концертов слушатели обращались к исполнителям с совершенно неожиданными вопросами, неизменно свидетельствующими об осознанно устойчивом интересе к музыке и личностям композиторов эпохи барокко.

Аудитория концертов постепенно превратилась в идеал XVII–XVIII веков – собрание знатоков и любителей. Как нельзя более этому способствовал тот факт, что концерты имели самое непосредственное отношение к церковным службам, часто предваряясь словом пастера, были частью духовной жизни храма и духовной жизни города. Многие концерты в Катариненкирхе были посвящены авторам, работавшим в Санкт-Петербурге в XVIII веке. К уже упомянутым кантатам Д. Бортнянского на латинские молитвенные тексты можно добавить камерно-инструментальные произведения и концертные арии, написанные композитором в годы службы при малом дворе опального принца Павла Петровича в Гатчине, а затем в Павловске. Были исполнены концертные программы, посвященные творчеству блестящих виртуозов Елизаветинского двора Д. М. Рутини и В. Манфредини. В год 300-летия со дня рождения Б. Галуппи, когда даже в Венеции, на родине композитора, и в Лондоне, где он долго и успешно работал, этот юбилей был оттеснен на задний план 250-летием В. А. Моцарта, в Катариненкирхе прошли с успехом два концерта памяти великого Буранелло. После одного из таких концертов, в которых прозвучал в исполнении В. Радченкова цикл сонат В. Манфредини «Ее Величеству посвящается», музыкальная общественность тосканского города Пистойи обратилась к исполнителю с просьбой повторить программу в родном городе автора. Музыканты и журналисты Италии с самого начала были очарованы живой и непосредственной манерой игры В. Радченкова, академичной по букве и совершенно неакадемичной по духу. И это не единственный случай, когда

успехи музыкантов на концертах в Катариненкирхе были замечены и оценены их европейскими коллегами.

Невозможно не сказать о внешнем облике собора, известного в городе также как Фельтеновский. Стиль архитектора Фельтена всегда ярок и узнаваем. Особенно примечательно внутреннее убранство собора. Ряды колонн поддерживают высокий свод, к которому как бы зримо устремляется звук. Во время концертов зал освещен лишь теплым светом алтарных свечей и лампой над пультом. Изменчивые отсветы на позолоте будто движутся вслед за звуками. В Рождество в алтаре появляется вертеп, напоминающий о явленном свете, который люди стараются сохранить и приумножить по мере сил, различными путями, среди которых творчество – один из важнейших.



Валерия Дарда  
(Санкт-Петербург)

## Становление музыкальной парадигмы в творчестве композиторов Мангеймской школы

XVIII век ознаменовался широким распространением симфонических оркестров при дворах коронованных особ, в капеллах и церквях. С развитием инструментальной музыки в эпоху Просвещения капеллы стали средоточием *профессиональной* музыкальной культуры (например, княжеские капеллы). Несмотря на то, что в Мангейме правящие круги, деятели искусства и ученые в тот период тесно связаны с иезуитством или служат по рекомендации Папы, новые мировоззренческие идеи проникают в еще прочные церковные традиции. Сохраняя культурную преемственность, светская музыка восприняла *дуализм* искусства иезуитов (духовная сосредоточенность богослужений и эмоциональная образность драматургии «школьной драмы»), что легло в основу зарождения новой музыкальной парадигмы.

В капеллах работали выдающиеся композиторы, создававшие, наряду с церковной музыкой, произведения концертных жанров для исполнителей-инструменталистов. В подобных музыкально-культурных центрах зарождался новый тип музыканта – солист-профессионал. «Дворянство проводило концерты и “академии”, которые были представлены особыми слугами и вассалами, изучавшими музыку в школах страны<sup>1</sup>. Многие молодые люди из дворянских семей увлекались домашним театром и домашними капеллами, желая также быть музыкантами» [5: 19–20].

В историческом процессе значимые идеи и тенденции «концентрируются» в деятельности незаурядных личностей. Так, решающую роль в судьбе Мангеймского оркестра сыграл Ян Стамиц (1717–1757) – яркий представитель «переломного времени». Он был приглашен курфюрстом в 1742 году как виртуоз-исполнитель и вскоре стал самым высокооплачиваемым музыкантом Мангейма<sup>2</sup>. Уже с 1743 года ему значительно по-

---

<sup>1</sup> «При проверке каталогов (Fasc. 437/8) иезуитской коллегии в архиве пражского замка установлено, что <...> Йоганн Стамиц был воспитанником иезуитской школы» [5: 50]. «Ученики иезуитской коллегии устраивали музыкальные выступления также в целом по стране... Упомянутые современные данные дают нам возможность хорошо представить Йоганна Стамица в юности. Он также начал с церковных композиций...» [5: 22].

вышают жалование, что было редкостью для того времени, а еще через два года назначают концертмейстером и директором Камерной музыки.

Я. Стамиц реформирует оркестр, изменяя и значительно расширяя его инструментальный состав, особенно группу духовых инструментов. Усиливается роль и численность валторн, широко используются кларнеты, для которых он и его последователи создают многочисленные произведения разных жанров, в том числе первые в истории духовой музыки концерты для солиста с оркестром.

Для своего времени Мангеймский оркестр был очень многочисленным: 20–22 скрипача, 4 альтиста, 4 виолончелиста, 3–4 контрабасиста, 3–4 флейтиста, 3 гобоиста, 3–4 кларнетиста, 4 фаготиста и 6 валторнистов – около 50 музыкантов [5: 34]. Такой оркестр соответствует современному малому симфоническому оркестру. В составе оркестра было много известных концертирующих музыкантов-виртуозов, которые писали музыку: скрипачи Й. Крамер, Х. Каннабих, К. Тоэски, Ф. Рихтер, альтист К. Стамиц, виолончелист А. Фильц, флейтист Й. Вендлинг, гобоист Ф. Рамм, фаготист Г. Ритгер, валторнист Ф. Ланг.

Определение деятельности Мангеймской капеллы как творческого направления, школы возникло не случайно и является достаточно высокой оценкой деятельности, в первую очередь, ее основателя Яна Стамица. Г. Аберт писал, что Я. Стамиц «<...> имел репутацию человека, ведущего нравственно здоровый образ жизни. Он пользовался уважением и симпатией в капелле и благодаря этому сумел довести ее достижения до высшей степени совершенства» [1: 105]. Такие высокие качества, как единство красоты и нравственности, душевного благородства и порядочности, отмечались еще в античной философии и соответствовали философско-эстетическим принципам эпохи Просвещения.

Исполнительское искусство лидера капеллы Я. Стамица было гармоничным и уравновешенным по художественному замыслу, форме и инструментальной технике. Игра виртуоза отличалась монументальностью, богатством динамических оттенков, сочным тоном, блестящей техникой двойных нот. Я. Стамиц в своем творчестве объединил динамические возможности струнных инструментов, итальянскую кантабельность, богемскую (чешскую) импровизационность с чертами немецкого народного исполнительства (одноголосную мелодику и прие-

---

<sup>2</sup> Отец Яна Стамица, Антон Игнатиус, получил в 1710 году назначение в Немецкий Брод на место органиста и декана церкви, был регентом хора, кантором и учителем. «Антон Стамиц уже имел имя или был как минимум очень хорошим музыкантом, так как он занимал ответственное место» [5: 13–14].

мы многоголосной игры solo: техники двойных нот, аккордов, скачков, перебросов смычка через струну). Его экспрессивная исполнительская техника отразилась на кантиленной широте и развитии тематизма скрипичных, альтовых и виолончельных сонат и концертов, разнообразии динамических оттенков и инструментальных тембров оркестра.

Одной из существенных черт творческой деятельности музыкантов Мангеймской капеллы было продолжение традиции универсального художника эпохи Возрождения с характерным слиянием исполнителя и творца музыки в одном лице. Эта особенность, в том числе, позволила музыкантам Мангеймской школы разносторонне совершенствовать свой профессионализм. О другой грани этого слияния пишет Т. Н. Ливанова: «<...> единство творческого и исполнительского замысла в музыке мангеймцев, особенно способствовавшее впечатлению *целостности их стиля*, было достигнуто благодаря исключительному составу капеллы» [3: 595].

В творчестве мангеймцев на смену господства фактуры ровного линейно-полифонического движения музыки первой половины XVIII века приходит виртуозность иного рода. Барочную орнаментальность и фактурно-фигурационную виртуозность сменяет изящная, *мелодизированная* фактура моторных движений. Под руководством Я. Стамица музыканты, с одной стороны, добиваются слаженного, однородного звучания и яркой, виртуозной игры солистов, с другой – стройности и рельефной образности сочинений. Эти стремления не только нашли понимание у членов капеллы, но и получили дальнейшее развитие в работе последующих ее руководителей и музыкантов, покинувших пределы Мангейма. Осмысление и дальнейшая передача достижений лидера капеллы в области исполнительства другим музыкантам на протяжении длительного времени (середина XVIII – начала XIX веков) позволяют говорить о сложившейся *исполнительской* традиции.

Наличие яркого лидера в истории музыки не было единичным (например, Ж. Б. Люлли и «Королевская музыкальная академия»). Однако понятие «школы» в Мангеймской капелле определяет ее «двуединство» (Ж. В. Дедусенко) как особый тип коммуникации, раскрывающееся в «<...> кристаллизации непосредственного опыта деятельности (творчества)» и преемственности в передаче опыта «от учителя к ученику» [2: 2]. Я. Стамиц окружал себя талантливыми музыкантами, которые сумели *продолжить и развить заложенную им традицию* сочинения и исполнения музыки. Со временем капелла Мангейма под руководством Я. Стамица оказала значительное влияние на развитие музыкальной культуры Европы в целом.

«Мангеймская Школа как “технический термин”, появившись в истории музыки в начале XX века, распространился, чтобы стать предметом оживленных дискуссий и полемики, которая занимала музыкальных историков наиболее интенсивно примерно до 70-х годов. Тогда различные мнения и конфликты были урегулированы в какую-то компромиссную позицию» [6: 35]. Яромир Хавлик в своем исследовании рассматривает среди прочих теоретических дискуссий вокруг Мангеймской школы «римановские определения отличительных особенностей мангеймских композиторов», а именно «чешский элемент» [6: 41]. Традиция «переплавки» ритмо-интонаций, свойственных той или иной национальной культуре, в общеевропейский тематизм создавала почву для возникновения различных исследовательских версий относительно принадлежности композитора к той или иной национальности.

Социокультурная среда нуждалась в эмоционально-творческом самовыражении и коммуникативном общении посредством музыки. В духе мировоззрения эпохи Я. Стамиц «переплавил» в своем творчестве предшествующий опыт итальянских, немецких, австрийских композиторов, оригинальные черты славянских (чешских) музыкантов. Народные бытовые и вторичные (например, оперные) жанровые источники свободно вплелись в драматургию его симфоний и концертов.

Новая жанрово-стилевая парадигма позволила раскрыть неведомые прежде возможности сольного и оркестрового звучания, поражавшего современников необычайной выразительностью, богатством динамики и красок: «Несмотря на большой круг мастеров, Мангеймская школа сохраняла единство своего облика до тех пор, пока не была заслонена достижениями венской классической школы» [4: 431].

## Литература

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт Ч. 1, кн. 2. 1775–1782 / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М., 1988.*
2. *Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Спец.: 17.00.03. Київ, 2002.*
3. *Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. М., 1940.*
4. Мангеймская школа // Музыкальная энцикл.: В 6 т. М., 1976. Т. 3. С. 430–431.
5. *Gradenwitz P. Johann Stamitz. Das Leben. Wein, 1936.*
6. *Havlík J. The Mannheim School: Phenomenon and Myth // Czech music. History, 2007. S. 34–44.*

Павел Кравчун  
(Москва)

### Новый орган Большого театра в Москве и его «предшественники»

История органов в театрах России насчитывает около 340 лет. В начале 1670-х годов при дворе царя Алексея Михайловича был создан первый русский придворный театр «Комедийные хоромы», в оркестр которого вошел и орган. Судя по цене (1200 рублей), это был довольно большой инструмент. В 1703 году по приказанию Петра I на Красной площади, близ Никольских ворот Кремля, был построен общедоступный театр, где также звучал орган. Во второй половине XVIII века органы стали традиционной принадлежностью русских театров, прежде всего императорских (их единая дирекция была создана Екатериной II в 1766 году). В числе органных мастеров, служивших в Дирекции императорских театров, были Франц Киршник (1783–1797) и Георг Мельцель (1840–1850), известные далеко за пределами России [4: 82–85, 104–106, 367–368].

В 1834–1836 годах новые органы (от 1 до 7 регистров) были построены для всех петербургских императорских театров (Александринского, Михайловского, Большого). Их изготовлением руководил камермузыкант императорских театров, скрипач и дирижер Федор Иванович Дробиш [2: 1–102]. В середине 1870-х годов в петербургских Большом и Мариинском театрах звучали органы «по 800 труб в каждом» [3: 4]. Органы были установлены и в оперных театрах Киева и Одессы.

В ныне существующем здании Большого театра в Москве, открытом в 1856 году, первый орган установили не позже 1882 года. Инструмент был расположен за сценой очень неудобно: органист не видел дирижера и мог играть лишь с помощью ассистента, дублировавшего жесты дирижера [4: 282].

Новый орган для Большого театра был заказан в 1912 году у всемирно известной немецкой органостроительной фирмы «E. F. Walcker» из Людвигсбурга. Созданные ею в XIX – начале XX века инструменты (среди них знаменитый орган Домского собора в Риге) и сейчас считаются шедеврами романтического органостроения. Инструмент был установлен в 1913 году.

В архиве фирмы «Walcker» (прекратившей существование в начале 2003 года) удалось найти документы, относящиеся к постройке органа

Большого театра в 1912–1913 годах. Это был сравнительно небольшой инструмент, имевший 2 мануала, педаль, 26 регистров:

**I Manual** (C–g<sup>3</sup>, 56 Noten): Bourdon 16', Prinzipal 8', Viola di Gamba 8', Doppelgedeckt 8', Dolce 8', Oktave 4', Rohrflöte 4', Oktave 2', Cornett Mixtur 3-5 fach, Trompete 8';

**II Manual** (C–g<sup>3</sup>, 56 Noten): Geigenprincipal 8', Flute harmonique 8', Quintatoen 8', Aeoline 8', Voix cèleste 8' (ab c), Fugara 4', Traversflöte 4', Piccolo 2', Mixtur 4 fach;

**Pedal** (C–f<sup>1</sup>, 30 Noten): Contrabass 16', Subbass 16', Gedecktbass 16', Oktavbass 8', Cello 8', Choralbass 4', Posaune 16';

**Koppeln und Spielhilfen:** II/I, I/P, II/P, Sub II/I, Super II/I, 4 fr. Komb., Tutti, Automatische Pianopedal, Crescendo (Rollschweller), Schwellkasten für ganze Werk, Handreg. ab, Crescendo ab, Zungen ab.

Электропневматическая трактура позволила расположить пульт органиста на расстоянии от инструмента, в оркестровой яме (позже пульт был перенесен в специальное помещение под сценой, откуда дирижер был хорошо виден). Особенностью органа являлся расширенный диапазон регистров второго мануала на октаву вверх по сравнению с диапазоном, обозначенным в диспозиции (на 56 клавиш мануала в каждом регистре приходилось по 68 труб). Это было сделано, чтобы при использовании октавной копулы Super II/I верхней октаве на мануале соответствовали реальные высокочувствующие трубы. Весь орган был заключен в швеллерный корпус-шкаф с жалюзи и не имел внешнего фасада. В нижней части инструмента установили электромотор, снабжавший воздухом главный мех [1].

Орган Большого театра стал 1738-м опусом фирмы «Walcker». Постановщиком инструмента была выбрана известная фирма «Zimmermann». Примечательно, что в документах фирмы «Walcker» сохранилось упоминание о том, что на фирменной табличке следует указать, кроме названия «Walcker», также и фирму «Zimmermann» [1].

В 1882–1906 годах органистом Большого театра служил Федор Шпейер, одновременно руководивший хором студентов Московского университета. Известно, что функции органиста выполнял Федор Гедике (отец знаменитого московского органиста и композитора Александра Гедике), занимавший в то время должность пианиста в оркестре театра. В 1906 году место органиста по конкурсу получил выпускник Московской консерватории Алексей Морозов, работавший в театре до своей кончины в 1924 году [4: 282–283, 296].

В послевоенные годы орган Большого театра находился в плохом техническом состоянии. Когда появились электроорганы, электронный инструмент был приобретен и для театра. Молчащий же духовой орган в начале 1970-х годов был демонтирован, а часть его регистров использована в 1974 году чешской фирмой «Rieger-Kloss» при постройке в Ужгороде нового органа для Закарпатской областной филармонии (3 мануала, педаль, 32 регистра, ор. 3428). Инструмент в Ужгороде был открыт 29 ноября 1974 года. Трубы исторического валькеровского органа Большого театра и сегодня звучат в Закарпатье (чешские мастера использовали в ужгородском инструменте 16 валькеровских регистров, изменив высоту некоторых из них; при этом был сохранен расширенный на октаву диапазон регистров).

Однако вопрос об установке духового органа в Большом театре оставался актуальным (автор этой работы участвовал в обсуждении планов постройки нового органа еще в начале 1990-х, когда партии органа исполнялись на обычном эстрадном электрооргане). Но эти планы обрели реальность лишь к 2009 году, во время капитальной реконструкции здания Большого театра.

Право на поставку нового духового органа получила фирма «Bosch Rexroth», поручившая постройку инструмента немецкой органостроительной фирме «Glatter-Götz».

Органы в театрах – особая страница органостроения. При создании органа для театрального помещения органостроитель сталкивается с гораздо большими трудностями, чем в случае храма или концертного зала. Довольно «сухая» театральная акустика, сложности в размещении инструмента и его пульта (во избежание запаздывания звука орган должен находиться одновременно и вблизи оркестра, и вблизи сцены, и на небольшом удалении от слушателей, он не должен мешать установке декораций и работе сценической техники, а пульт органиста должен располагаться недалеко и от органа, и от оркестра, причем так, чтобы исполнитель видел дирижера; при этом чаще всего для органа и его пульта отводится мало места, а иногда выдвигается еще и требование, чтобы орган в театре можно было использовать для сольных выступлений, как в концертном зале) – это далеко не полный перечень проблем установки органа в театральном зале. Кроме того, театральные органы должны обладать, как правило, большими звукоизобразительными возможностями, чем обычный церковный инструмент. Все это ставит перед органостроителем непростые задачи, решать которые приходится чаще всего путем компромиссов.

Первоначальный проект нового органа для Большого театра предполагал разделение инструмента на две части и установку их по обе стороны сцены (у ее боковых стен) на специальных галереях. Орган должен был иметь три мануала. Однако такое пространственное решение чревато серьезными проблемами при обслуживании инструмента: удаленные друг от друга части органа при нестабильном температурно-влажностном режиме сценического пространства практически не позволили бы удерживать единый строй у обеих частей инструмента, не говоря уже о трудностях настройки удаленных друг от друга частей органа, сведение которых по строю было бы возможно только при помощи настроочных приборов, но не на слух. После обсуждений было принято решение установить орган с одной стороны сцены, не разделяя его (и уменьшив число мануалов до двух). В ходе обсуждения проекта была несколько изменена и диспозиция (состав регистров) органа: по просьбе автора этих строк регистр Trompete 8' на II-м мануале был заменен на более мягкий и колоритный по тембру Englisch Horn 8'. С учетом большого объема зала и его довольно «сухой» акустики мензуры труб выбраны широкими, а трубы органа рассчитаны на высокое давление воздуха, для чего потребовалось установить мощную воздуходогагнетательную установку.

В итоге орган был размещен на специальной органной галерее, находящейся над левой частью сцены. Как и его предшественник, новый инструмент заключен в швеллерный корпус-шкаф со створками жалюзи, позволяющими, с одной стороны, обеспечивать эффективное *crescendo*, а с другой – защитить орган от пыли и скачков температуры и влажности.

Новый орган имеет два мануала, педаль, 31 регистр, многочисленные вспомогательные устройства, механическую и электрическую клавишную трактуру и электрическую регистровую трактуру.

Инструмент снабжен встроенным компьютером, способным запомнить тысячи вариантов регистровок. Имеется также возможность записи исполнения и его последующего воспроизведения в реальном звучании органа, так что органист может послушать себя со стороны, из зала. Это крайне важно для того, чтобы добиться сбалансированного и красочного звучания. Диагностику компьютера органа можно проводить он-лайн по интернету.

Диспозиция органа выдержана в духе реминисценций романтического органостроения:



**I Manual. Hauptwerk** (C–a<sup>3</sup>): Gedeckt 16', Prinzipal 8', Flûte harmonique 8', Salicional 8', Gedeckt 8', Oktave 4', Spitzflöte 4', Superoktave 2', Mixtur IV-V 1 <sup>1</sup>/<sub>3</sub>', Kornett V, Trompete 8';

**II Manual. Schwellwerk** (C–a<sup>3</sup>): Geigenprinzipal 8', Rohrflöte 8', Gambe 8', Vox coelestis 8', Prinzipal 4', Traversflöte 4'. Nasat 2 <sup>2</sup>/<sub>3</sub>', Oktave 2', Terz 1 <sup>3</sup>/<sub>5</sub>', Mixture III, Englisch Horn 8', Oboe 8', Tremulant;

**Pedal** (C–f<sup>1</sup>): Subbass 32', Prinzipalbass 16', Subbass 16', Oktavbass 8', Gedecktбасс 8', Prinzipal 4', Posaune 16', Trompete 8';

**Koppeln und Spielhilfen**: II/I, I/Ped, II/Ped, II super/I, II sub/I, II super/Ped., I sub/I, I super/I, II sub/II, II super/II, Crescendo, Tutti, Zungen ab, Sequencer > und <.

Новый инструмент имеет два пульта для органиста: один (с механической клавишной трактурой) внутри корпуса органа на галерее (органист может видеть дирижера на видеомониторе), а другой (передвижной с электрической трактурой) – в оркестровой яме, причем при необходимости этот пульт может быть поднят на сцену. Благодаря наличию двух пультов на инструменте могут играть одновременно два органиста, что расширяет доступный инструменту репертуар.

Контейнеры с органом прибыли в Москву в августе 2011 года. Монтаж занял больше года – работа шла лишь по ночам и ранним утром, когда замирала театральная жизнь. Экзаменовали орган дважды, добиваясь надлежащей работы мотора, выверенности механики и интонировки. 25 января 2013 года орган наконец был принят в эксплуатацию. Первый органный концерт в Большом театре состоялся 13 мая 2013 года.

## Литература

1. Архив органостроительной фирмы «E. F. Walcker» (Германия).
2. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 2104.
3. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2614.
4. *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.

Алиса Тимошенко  
(Санкт-Петербург)

### Микрохроматические опыты и инструментарий Г. Парча

Гарри Парч (1901–1974) – американский композитор, всю жизнь посвятивший разработке и «озвучиванию» своей системы микрохроматики, чье творчество послужило стимулом к целому направлению деятельности музыкантов и композиторов, создающих собственные инструменты. Парч известен, прежде всего, как создатель нескольких десятков инструментов: коллекция композитора до настоящего времени находится в активах оркестров «Ансамбль Гарри Парча» и «New Band» (Нью Йорк), исполняющих музыку Парча<sup>1</sup>.

В ряду композиторов первой половины XX века, видевших в микрохроматике основу своего звукового материала и приоритетные перспективы дальнейшего развития музыки, а среди них – Иван Вышнеградский, Алоис Хаба, Хулиан Карильо и др., – Парч занимает особое место, отличаясь иной творческой, теоретической и исполнительской платформой. Микрохроматические поиски названных композиторов исходили из критики несовершенства европейской равномерно-темперированной системы, хотя в значительной степени были ее продолжением [2]. Опыт традиционных культур и, прежде всего, опыт восточных традиций, где микрохроматика много столетий существовала в утонченных и совершенных формах исполнительской практики и теоретического осмысления, стал осознаваться европейскими музыкантами гораздо позднее. Парч, с детства получивший опыт общения с внеевропейской культурой, поскольку родился и вырос в семье христианских миссионеров в Китае, не мог однозначно принять весь опыт европейской академической традиции как единственно возможный путь реализации собственных композиторских идей. Знаменателен тот факт, что в тридцать лет, имея значительный багаж сочинений, Парч решился порвать с европейскими догматами композиторского творчества, уничтожил все свои сочинения и с тех пор больше никогда не возвращался ни к традиционному европейскому оркестру, ни к классическим жанрам и формам. Процесс сочинения для Парча начинался с создания инструментов, нахождения нужных звуковых красок: «Для композитора гораздо

<sup>1</sup> Об этом см.: [www.quatertonemirimba.com](http://www.quatertonemirimba.com). Изучением наследия композитора занимается исследовательский институт и творческий центр Harry Partch Institute at Montclair State University.

сложнее создать краски звучаний, чем для художника создать оттенки необходимых цветов, но это настолько важно, что он находит возможность это сделать. Обычные музыкальные традиции противостоят ему в его усилиях; в наше время они могут быть признаны традиционными только когда они достигают желаемого уровня надежности» [3]. Будучи серьезным исследователем древнегреческой драмы, Парч создает своеобразную микротрадицию в пределах своего творчества – не только обращением к сюжетам греческой мифологии, но и размышлениями о золотом веке музыкальной драмы, природе диспозиции слово–музыка, возможности применить в своей практике эстетические принципы древнегреческого театра. Особенно привлекала его идея синкретизма слова, музыки и танца. В эстетике исполнительства это отразилось в том, что композитор считал музыканта актером своей профессии. Зрелищность должна быть присуща как самому инструменту (инструментарий Парча отличается экстравагантностью, многообразием и необычностью размеров (в основном больше своих прототипов), форм, декора, по выражению композитора, являясь частью декораций сценического действия) и музыканту – виртуозность должна сочетаться с подчеркнуто артистической кинетикой исполнительского жеста. «Если музыкант оказывается неспособным извлечь из своей роли все, что можно в визуальном или актерском аспектах, он теряет в своей партии – в моих понятиях – настолько, как если бы он играл кое-как каждую ноту в партитуре» [3: 196]. Инструментальный театр Парча, если считать причастным композитора к этому явлению музыки второй половины XX века, происходит из естественного синкретизма действий актера на сцене традиционного театра, предполагающего целостность звучания, кинетики и визуального компонента.

Микрохроматические опыты Парча были поставлены на строгую научную основу расчетов и экспериментов: важнейшие из них отражены в книге композитора «Начала музыки» (*Genesis of a Music*) [3], которая до сих пор является одной из фундаментальных работ в этой области музыкальной науки. В отличие от большинства композиторов-микрохроматистов, сосредоточивших свои усилия на модификации рояля, Парч создал десятки струнных и ударных инструментов, опираясь на традиционные образцы разных культур – европейской (альт, гитара, хромелодион), древнегреческой (кифара, канон), внеевропейской (маримба, мбира, гонги, кото и др). Назовем основные.

Наиболее ранними адаптированными инструментами Парча являются гитары (*Adapted Guitars*). Композитор создавал множество модификаций инструмента в течение 20 лет – адаптированная гитара I, II, III

(Adapted Guitar I, II, III) с более высокими, чем обычно, ладками из нержавеющей стали, для того чтобы достичь так называемой чистой интонации пифагорейского строя (just intonation), т. е. звучать в соответствии с естественным акустическим резонансом. В 1945 году появляется 10-струнная гавайская гитара (Hawaiian-type Adapted Guitar II) с более гладким, суженным грифом и более слабым звучанием, которое впоследствии усиливалось с помощью электрического усилителя. В 1952 г. композитор создает окончательную версию адаптированной гитары I. Композитор пишет, что из-за спаренных струн инструмент напоминает больше по звучанию мандолину, чем гитару, но колорит его нижнего регистра ни на что не похож. Этот инструмент композитор включал практически во все свои партитуры – наиболее известные среди них «Castor and Pollux – A Dance for the Twin Rhythms of Gemini» (1952), «Even Wild Horses – Dance Music for an Absent Drama» (1952), «Oedipus – A Music-Dance Drama» (1954) и др.

Адаптированный альт (Adapted Viola) – первый инструмент, сделанный Парчем для озвучивания собственной 43-ступенной микрохроматической системы. Его возможности, по словам композитора, находились между традиционным альтом и виолончелью. Средние размеры его корпуса как у альта, но гриф на 15,5 см длиннее, способ держания инструмента – виолончельный. Настройка инструмента квинтой ниже альта и октавой ниже – скрипки. Колки на грифе – шляпки гвоздиков, которые расположены скорее над струнами, чем под ними, – отмечают 21 деление в октаве и призваны способствовать более легкому освоению 43-ступенной системы. Критикуя сложившееся в европейской исполнительской практике «втискивание» струнных инструментов и голоса в прокрустово ложе равномерной темперации, Парч пишет, что его собственная техника игры на альте – «техника одного пальца», где он, в противовес европейской традиции, использует технику скольжения, – скорее ближе к игре на индийской вине.

В кифаре I, так же, как и кифаре II (высотой около 2 м), используются 72 струны, натянутые вертикально вдоль корпуса и сгруппированные по 12. Исполнитель, играя с помощью медиатора, должен приглушать звучание струн очень ловко, так как игровая поверхность инструмента довольно велика. На ней можно извлекать скользящие пассажи, подобные арфовым или гитарным. Первую кифару Парч построил в 1938 г., кифара I сконструирована в 1972, кифара II – в 1954 г. Наиболее известное сочинение композитора с использованием этого инструмента – Музыкально-танцевальная драма «Эдип».

Наряду со струнными Парч разрабатывал группу ударных, опираясь, прежде всего, на инструментарий внеевропейских традиций. На протяжении 30 лет композитором было создано множество модификаций традиционных инструментов – Diamond Marimba, Bass Marimba, Marimba Erioca, Mazda Marimba, Boo I, Boo II, Mbira Bass Diad, Gourd Tree и Cone Gong и др. В описании процесса изготовления этих инструментов можно найти множество точных наблюдений над звуковым потенциалом той или иной породы дерева, свойствами резонанса у различных инструментов, зависимостью высоты и тембровых характеристик звука от длины блока. Это направление получило наибольшее развитие в западноевропейской практике четвертитоновых инструментов: в настоящее время большой интерес композиторов и исполнителей Европы и Америки наблюдается к четвертитоновой маримбе<sup>2</sup>.

Тембровое разнообразие инструментария Парча показывает, что микрохроматика была интересна композитору не только как новая система звуковысотной организации материала, но и как возможность использования бесконечных комбинаций и сочетаний тембров в едином ансамбле. Композитор является автором ряда музыкальных драм, пьес для танцевального театра, мультимедийных феерий, вокальной и камерной музыки. Даже в период бездомности, скитаний по стране в качестве *hobo* Парч находил единомышленников и создавал ансамбли из своих инструментов. Его личное звучащее пространство было для него жизненно необходимым: композитор мечтал жить в доме, где звучали бы ступени, стены и все, что его окружало.

Парч обращается в своей музыке к образам греческой мифологии, передавая в звуках осуществление событий мифа и его смысл. Сумрачный колорит сочинений композитора определяется звучанием необычных тембров и предельным разнообразием ритмической партитуры. Последнее объединяет его с экспериментами школы Западного побережья США 1930-х годов, Г. Коуэлла, Дж. Кейджа и Л. Хэррисона, многое почерпнувших из опыта изучения индонезийского гамелана. Отзвуки гамелана можно услышать и в различных сочинениях Парча.

Большинство сочинений Парча было написано для его собственных инструментов, именно поэтому исполнение музыки Парча в версии массовых концертных воспроизведений – задача практически не выполнимая. При всей популярности и известности, произведения Парча не вошли в широкую исполнительскую практику. Особый мир, воплощенный композитором в звучании собственных инструментов, в чем-то

---

<sup>2</sup> См.: [www.quatertonemarimba.com](http://www.quatertonemarimba.com)

предвосхищает электронные микротоновые композиции. Но тем самым он показывает и безграничные возможности звука традиционных акустических инструментов.

### **Литература**

1. *Назайкинский Е. В.* Микротоны: Россия – Австрия // Музыка XX века. Московский форум: Материалы Международных конференций. М., 1999. С. 94–98 (Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского; Сб. 25).
2. Microtonal Instruments // New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 2. 1984. Vol. 2. P. 653–659.
3. *Patch, Harry.* Genesis of a Music. New-York, 1974.

**Ирина Вискова**  
(Москва)

**Духовные песни Хенрика Миколая Гурецкого.  
Традиции полифонического письма в партитуре  
«Симфонии печальных песен»**

«Симфония печальных песен» (Op. 36) – последняя из трех симфоний польского композитора Хенрика Миколая Гурецкого – была написана в 1976 году. Создавая сочинение, наполненное образами и семантикой христианской Европы, композитор долгое время искал средства выразительности, дающие возможность адекватно выразить гуманистические идеи, возрождающиеся в европейской культуре второй половины XX века. Начиная с 1970-х, Гурецкий дистанцируется от экспериментов с современными композиторскими техниками, к которым он тяготел в предыдущие годы. Он пишет глубоко христианские по своей сути сочинения, такие как «Ad Martem» Op. 29 для сопрано solo, мужского хора и оркестра (1971), II Symfonia («Kopernikowska») Op. 31 для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра (1972) и Третья симфония «Симфония печальных песен» («Symfonia pieśni żalonych») Op. 36 для сопрано и симфонического оркестра (1976). В стилистическом отношении он уходит от сериализма к сонорике, от атональности к модальности. Чрезвычайно важными для Гурецкого становятся красота мелодии и гармоническое совершенство его сочинений. В связи с религиозным характером многих его работ, западноевропейские музыковеды часто относят его к направлению религиозного минимализма («holy minimalism»), наряду с такими композиторами, как Арво Пярт и Джон Тавенер.

Своими корнями Третья симфония восходит к христианским каноническим сюжетам, таким как Stabat Mater, основанным на оплакивании Христа Богородицей. Продолжая традиции старых мастеров, композитор использует средства инструментальной полифонии, которые возрождают семантику музыки эпохи Ренессанса. В этой симфонии мы находим имитационные полифонические формы, признаки многохорного письма, варьирование плотности массы звука и игру с инструментальным пространством. Произведение строится вокруг простых гармоний, включенных в структуру неомодального стиля, и широком использовании средневековых музыкальных ладов. Однако автор не придерживается строго средневековых правил композиции.

Сам композитор так описал создание «Симфонии печальных песен»: «3 симфонию я писал от 30 октября до 30 декабря 1976 года по

заказу радиостанции *Südwestfunk* в Баден-Бадене. Премьера состоялась 4 апреля 1977 года на XIV Международном фестивале современного искусства. Пела Стефания Войтович (Stefania Woytowicz), играл симфонический оркестр радиостанции *Südwestfunk* под управлением Эрнеста Бура (Ernest Bour)<sup>1</sup>. Симфония состоит из трех песен. Первая – самая длинная (около 27 минут) – это строгий канон, прерывающийся вокализмом сопрано. В теме канона использован фрагмент песни “курпиевской” из сборника ксендза Владислава Скерковского. Песня вторая – самая короткая – вид ламентации в простой форме АВАВС. Песня третья представляет собой обработку подлинной народной мелодии Ополе из сборников Адольфа Дыгача (Adolf Dugacz). Симфония посвящена моей жене<sup>2</sup>. Длительность около 55 минут<sup>3</sup>.

Первые замыслы написания симфонии относятся к 60-м годам XX века. Хенрик Гурецкий обратился к польскому фольклористу доктору Адольфу Дыгачу с просьбой подобрать для него несколько старинных мелодий. Дыгач прислал ему четыре песни, записанные в Силезии. Композитор выбрал одну из них, записанную в Ополе, – «Kajze mi sie rozdział mój synosiek miły». В ней выражено горе матери по сыну, погибшему в восстании. Мелодия скорее всего относится к XIX веку, а текст – ко временам трех Силезских восстаний (1919–1921). Именно с этой песни начался путь к созданию симфонии.

Композитор искал вдохновение в различных музыкальных и литературных источниках, наполненных общечеловеческим гуманистическим смыслом. Так, в историческом издании «Dzieła wszystkie» Оскара Колберга (Oskar Kolberg) Гурецкий натолкнулся на описание ужасных творений гестапо в окрестностях Закопане. Книга Альфонса Филара и Михала Лейко (Alfons Filar, Michał Leyko) «„Palace” – Katowia Padhala» [2] рассказывает о мучениях пленных поляков в фашистских подвалах в начале Второй мировой войны. После войны в подвалах сохранились надписи, нацарапанные на стенах и дверях. Гурецкий выбрал надпись жительницы местных гор, 18-летней Хелены Ванды Блажусякувны из

---

<sup>1</sup> Первое исполнение симфонии состоялось 4 апреля 1977 года на Фестивале современного искусства в Руайяне. Оркестром Юго-Западного радио Германии дирижировал Эрнест Бур, партию сопрано исполнила Стефания Войтович (годом позже эти же исполнители осуществили и первую запись).

<sup>2</sup> Симфония посвящена жене композитора Ядвиге Рураньской.

<sup>3</sup> Комментарии композитора в программе фестиваля «Варшавская осень», 1977 («Warszawska Jesień», 1977).



Щавницы (Helena Wanda Właziakówna ze Szczawnicy), заключенной 25.IX.1944. На стене – просьба девушки к Божьей матери «O Mamo nie płacz, nie – Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie»<sup>4</sup>. К тексту добавлен крест и надпись «Zdrowaś Mario».

В основе первой части лежат Ламентации Девы Марии из Свентокшиского монастыря (монастыря Святого Креста) второй половины XV века, в которых Божья мать обращается к умирающему на кресте сыну: «Synku miły i wybrany, Rozdziel z matką swoje rany»<sup>5</sup>.

Партитура состоит из солирующего сопрано, четырех флейт (две из которых piccolo), четырех кларнетов in B, двух фаготов и двух контрафаготов, четырех валторн in F, четырех тромбонов, арфы, фортепиано и струнных. Гурецкий точно указывает на необходимое количество струнных инструментов для соблюдения необходимого баланса звучания в группе: 16 первых скрипок, 14 вторых скрипок, 12 альтов, 10 виолончелей и 8 контрабасов. Каждая из партий записана на своей строке, поэтому при *divisi* количество строк в струнной группе может достигать десяти. Звучание струнной группы, данное, главным образом, в тихой динамике, доминирует. Исключение составляют кульминационные моменты.

При создании оркестровой партитуры композитор использовал три основные технологические идеи. Одна из них проистекает из традиций написания полифонических партитур эпохи барокко, в основе которых лежал принцип многоголосной оркестровки на основе звучания струнной группы, где главным было изложение многоголосной оркестровой ткани. Вторая – навеяна правилами написания сонорных партитур, где на первый план выходит характер звучности и тембровый контраст, а значит, важными становятся такие компоненты, как глубина, звуковая масса и краска. И третья – идея новой простоты, которая приводит к минимализации используемых средств выразительности, в том числе к использованию диатоники с модальной ладовой системой. Американский музыковед Адриан Томас замечает, что симфонии порой не хватает диссонансов, и упрекает композитора в модальных перегибах [5: 265].

В основе первой части (*Lento–Sostenuto tranquillo ma cantabile*) лежит 24-тактовая тема. Она проводится восемь раз, каждый раз сменяя лад. Интервал вступления традиционен для полифонического письма и

---

<sup>4</sup> «О, мама, не плачь, не надо. Царица Небесная, будь всегда для меня опорой».

<sup>5</sup> «Сын мой милый и избранный, раздели с матерью свои раны». Копия рукописи находится в библиотеке монастыря, оригинал исчез во время Второй мировой войны.

равен квинте. Канон начинается в эолийском e-moll и в нем же заканчивается. К ним добавляется еще два кульминационных проведения темы в октаву у первых и в октаву у вторых скрипок. Временной промежуток между вступлением голосов равен длине темы плюс один такт<sup>6</sup>. Использование строгого контрапункта – редкость для Гурецкого. До этого единственный строгий канон мы находим в «Chorale» для струнного квартета (1961). Заканчивается раздел поступательным усечением голосов, начиная с крайних.

В этом каноне присутствуют также черты сонорной композиции. Благодаря тому, что амбитус темы невелик, каждое проведение темы находится на своем тесситурном этаже, развитие происходит за счет увеличения и уменьшения массы звука при прибавлении и убавлении количества голосов; метрическая структура темы такова, что все голоса пронизаны микрополифоническими опеваниями. Сонорность, основанная на длинных статических тянущихся и фигурационных педалях, отличает оркестровый стиль всех трех частей симфонии.

В тембровом контрасте строгого звучания полифонической фактуры струнных, противопоставленных колористически яркой краске фортепиано, арфы и флейт, можно усмотреть традиции пространственных эффектов многохорного письма с участием разнородных в тембровом отношении ансамблей инструментов.

Довольно долгое время композитор работал над тематизмом симфонии. Это был долгий и кропотливый процесс. Очень важна в данном контексте интонация *e-fis-g*<sup>7</sup>. Она занимает значимое место в структуре интонационности всех трех частей. Сам композитор так говорит о создании темы первой части: «Задумал, что это будет канон, основанный на длинной теме, <...> однако какой материал использовать для подобной темы – сочинить самому или использовать оригинальную тему, цитату?» [3: 47]. В результате Гурецкий сочинил тему на основе двух первоисточников. В основе первых восьми тактов лежит великопостная песнь «Oto Jezus umiera», которую Гурецкий нашел в своем собственном ветхом экземпляре *Śpiewnika kościelnego* ксендза Яна Седлецкого. Эта тема начиналась с *e-fis-g*, однако была слишком короткой. Продолжение он нашел в сборнике песен курпиовских Антонины Возачиньской. Адриан

<sup>6</sup> Порядок канонического вступления голосов: эолийский e-moll (второй контрабас), фригийский b-moll (первый контрабас), локрийский Fis (вторые виолончели), лидийский C-dur (первые виолончели), ионийский G-dur (вторые альты), миксолийский D-dur (первые альты), дорийский a-moll (вторые II скрипки), эолийский e-moll (вторые I скрипки).

<sup>7</sup> С интонации e-fis-g начинаются темы I и II частей.

Томас указывает на то, что окончание темы в виде опевания основного тона в двукратной каденции исходит из традиции польских народных песен [4: 117].

Несмотря на видимую простоту выразительных средств, эта симфония была одним из главных музыкальных открытий последней четверти XX века. И в данном контексте стоит вспомнить слова Бруно Бартолоцци: «Перед приближением “новых открытий” мы должны решить, какие средства выразительности мы намереваемся использовать. Действительно, нам необходимо принять решение, что в нашу выдающуюся научную эпоху музыка может продолжать развиваться по проложенному пути посредством использования традиционных инструментов» [1: 64].

### Литература

1. *Bartolozzi B.* New Sounds for Woodwind. London, 1967.
2. *Filar A., Leyko M.* «Palace» – Katowia Padhala. Warszawa, 1970.
3. *Górecki H. M.* Powiem państwu szczerze ... // *Vivo: pismo studentów Akademii Muzycznej w Krakowie.* Kraków, 1994. № 1 (10). S. 43–48.
4. *Thomas A. Górecki.* Oxford, 1997. (Oxford Studies of Composers).
5. *Thomas A.* Polish Music Since Szymanowski. London, 2005.

Ольга Щербатова  
(Нижний Новгород)

### Сонорно-композиционные метаморфозы в фортепианных сочинениях С. Слонимского и С. Губайдулиной

Поиски новых звуковых форм стали неотъемлемой частью музыки XX века, определившей иные исполнительские задачи и иной слушательский опыт. Во второй половине столетия к ним активно обращаются и отечественные композиторы. Эксперименты со звуком привлекают музыкантов различных школ и поколений: А. Шнитке и Э. Денисова, С. Губайдулину и С. Слонимского, А. Караманова и В. Сильвестрова, С. Беринского и А. Кнайфеля. С. Слонимский и С. Губайдулина, несмотря на принципиальные различия в своих эстетических концепциях, отличаются повышенным вниманием к новым возможностям организации звуковой материи и необычным акустическим эффектам. Среди пьес, созданных для фортепиано, особое место занимают Соната для фортепиано (1965) Губайдулиной и «Колористическая фантазия» (1972) Слонимского, демонстрирующие неординарные сонорные метаморфозы инструмента. Новые звуковые эффекты, возникающие благодаря нетрадиционным приемам игры, инициируют ряд вопросов, связанных с их колористическими характеристиками и композиционной структурой. В данной статье мы предлагаем сосредоточиться на взаимосвязи особенностей трактовки инструмента и драматургии рассматриваемых сочинений.

Сразу стоит отметить, что оба сочинения, несмотря на очевидную разницу в жанровом обозначении и формальное различие в структуре (трехчастный цикл у Губайдулиной и одночастная пьеса у Слонимского), находятся в поле пересечения жанровых признаков, являя собой оригинальный сплав сонатности и импровизационности<sup>1</sup>.

В крайних частях Сонаты Губайдулиной фортепиано представлено в его джазовой трактовке: синкопированные ритмы и прихотливая игра регистров напрямую коррелируют с импровизационной манерой игры в джазе. Вторая часть (*Adagio*), насыщенная нетрадиционными звуковыми эффектами, – сонорная «сердцевина» Сонаты, – содержит развернутую Каденцию, построенную на неординарных приемах игры. Кроме того, автор намеренно вуалирует границы частей сонаты: начальное глиссан-

до второй части накладывается на заключительный аккорд первой; после монолога, завершающего *Adagio*, исподволь, в тишайшей звучности, начинается финал. Таким образом, при формальной трехчастности Соната стремится к органичной слитности одночастного произведения.

В «Колористической фантазии» Слонимского, напротив, достаточно ясно очерчены контуры сонатной формы. Причем она проартикулирована, благодаря трансформации звукового образа фортепиано, возникающей при сочетании традиционных и нетрадиционных приемов. Так, в главной партии, появляющейся вслед за исполняемым на струнах импровизационным вступлением, на авансцену выведено ординарное звучание инструмента. Значимость темы, сыгранной таким способом, подчеркивается яркой динамикой и маркированным штрихом. Игра на струнах уходит на второй план, при этом автор обозначает штрих, но тематическое развитие остается за пианистом (авторское примечание – *Improvvis*).

В побочной партии изменяется точка акустического фокуса. Последовательность интервалов то большего, то меньшего объема, словно колеблющихся вокруг одной воображаемой оси, исполняется *pizzicato*. Вторым планом добавляются повторяющиеся аккорды, сыгранные на клавишах. Аналогичный контраст между главной и побочной партиями сохранен композитором и в репризе сонатной формы. В результате особое соотношение традиционных и нетрадиционных пианистических приемов заменяет привычное тональное сопоставление и усиливает контраст между различными тематическими сферами.

Разработочный раздел «Колористической фантазии», подобно второй части Сонаты Губайдулиной, насыщен исполнительскими каденциями. В сравнении с экспозицией и репризой, где импровизационных элементов меньше, разработку отличает доминирование свободной алеаторики.

Трехчастность, проявляющаяся в «Колористической фантазии» на уровне формы, а в Сонате Губайдулиной – на уровне цикла, во многом связана с фоническими преобразованиями инструмента. Однако технология авторской работы со звуковыми возможностями фортепиано в каждом случае уникальна.

Для Губайдулиной, на наш взгляд, приоритетной оказывается сонорная модуляция от традиционного образа инструмента к нетрадиционному и возврат к точке отсчета. Причем в ряде случаев эта идея сопряжена с авторским намерением акустически сплавить сонорные эффекты, возникающие при различных приемах игры. Так, в сонатном

*Allegro* неординарные способы звукоизвлечения сконцентрированы в заключительных разделах экспозиции и репризы. В первом случае пианист имитирует засурдиненное звучание, прижимая струны ладонью, – прием, наиболее близкий традиции. В репризе он уступает место ударам по струнам и *pizzicato*, более явно демонстрирующим новые звуковые возможности фортепиано. Данное изменение работает на драматургию всего цикла, предопределяя движение от первой части, во многом представляющей фортепиано как джазовый и ударно-шумовой инструмент, ко второй с ее активным поиском новых акустических эффектов.

Взаимосвязь двух частей подтверждается и фактурной аркой: своеобразной перекличкой с экспозицией первой части является фрагмент *Adagio* (цифра 4). Здесь возникает многомерное сочетание различных звучностей, «предсказанное» в репризе *Allegro*: верхний голос в аккорде, исполняемом правой рукой, дублируется пиццикато в левой. Подобные решения наводят на мысль о том, что способы подготовки новых звучностей следующих частей у Губайдулиной родственны методам тембрового прорастания в симфонических партитурах<sup>2</sup>.

Помимо представленного в *Adagio* многообразия приемов игры, повышенный интерес вызывают способы фактурной и динамической организации музыкального пространства, позволяющие сплавить разнородные сонорные эффекты в единое движение звуковой материи. К примеру, после глиссандо бамбуковой палочкой по колкам возникает звучание традиционно взятого аккорда. Однако низкий регистр и приглушенная динамика позволяют «вписать» его в истаивающее звуковое облако, совершенно сгладив переход от одного фониического эффекта к другому. Каденция *Adagio* построена на чередовании двух родственных по своему ударному происхождению приемов – ударов пальцами по струнам и игры *con sordino*. Несмотря на существующие различия в окраске звука, колористические эффекты максимально сближены благодаря низкому регистру и тишайшей звучности. Создается впечатление не контрастного сопоставления различных звуковых сфер, а развития единого образа, изысканно колорированного. На наш взгляд, проявляющиеся здесь особенности психологии слуха и музыкального мышления С. Губайдулиной, всегда предельно чуткой к «внутренней жизни» звука и мельчайшим ее изменениям, требуют аналогичных качеств от исполнителя.

В отличие от сочинения Губайдулиной, в «Колористической фантазии» Слонимского важным оказывается выдержанное в экспозиции и

репризе противопоставление контрастных сонорных пластов в их единовременном и самостоятельном звучании. Процесс развития звукового образа в этой пьесе, благодаря ограниченной алеаторике, во многом зависит от исполнителя. Слонимский, избегая слияния контрастных фонических эффектов, создает единую, хотя и неоднородную, пульсирующую материю при помощи попеременного исполнения одного тематического элемента с помощью традиционных и нетрадиционных приемов звукоизвлечения (цифры 9, 13). Однако следующие за подобным материалом развернутые каденции оставляют выбор за исполнителем: продолжить линию сближения звуковых пластов или, наоборот, вернуться к их полифонически самостоятельному звучанию. Сосредоточение в разработанном разделе каденционных фрагментов позволяет не только обновлять саму форму, варьировать ее общую протяженность и пропорциональное соотношение частей, но и воплощать логику развития звукового образа инструмента, индивидуальную для каждого исполнения. Реализованная здесь драматургическая идея требует от пианиста не только мобильности слуха и мышления, но и особой исполнительской пластики, определяющей новую грань пианистической виртуозности.

Предложенная Слонимским и Губайдулиной трактовка фортепиано, объединяющая традиционные и нетрадиционные сонорные эффекты, позволяет интерпретировать эти сочинения и как шаг к «новому» инструменту, и как этап расставания со «старым».

Для Слонимского отход от устоявшихся представлений связан, в частности, с методом создания эхо-эффектов. Вероятно, в силу нашего восприятия нетрадиционных приемов игры как вторичных, вариант эхо-ответа, основанный на неординарных звуковых эффектах, более привычен. Однако автор предлагает зеркальное решение: ординарное звучание фортепиано выступает в роли эхо, ответа *pizzicato* (цифры 8, 11, 17).

Финал Сонаты Губайдулиной, возвращаясь к ударно-джазовой трактовке фортепиано, формально замыкает круг развития звукового образа инструмента. Однако лишенный ярких тематических контрастов и напряженной линии развития, свойственной первой части, финал воспринимается лишь как реминисценция начального Allegro. Таким образом, отблеск интонации прощания неуловимо проявляется на фоне ведущих к новым звуковым горизонтам сонорных метаморфоз многоликого инструмента.

## Примечания

<sup>1</sup> Поскольку подробный анализ формы произведений отсутствует в исследовательской литературе, мы предлагаем в виде схемы следующую трактовку.

	Вступл.	Экспозиция			Разра- ботка	Реприза
		Глав. партия	Поб. партия	Закл. партия		
Соната для фортепиано (1 ч.) С. Губайдулиной		Цифры 1–6	Цифры 7,8	Цифры 9–11	Цифры 12–17	С цифры 18
«Колористическая фантазия» С. Слонимского	Цифры 1,2	Цифра 3	Цифры 4,5	Цифра 6	Цифры 7–14	С цифры 15

<sup>2</sup> Отметим, что к принципу тембрового прорастания обращался и А. Шнитке в «Вариациях на один аккорд» (1966), постепенно «выращивая» из единственной беззвучно взятой клавиши целый пласт тонких звучностей. Сходный прием относительно препарированных звуков использовал С. Беринский в «Колоколах Варшавы» (1988).

## Нотография

1. *Слонимский С.* Колористическая фантазия // Концертные произведения советских композиторов. Л., М., 1976. Вып. 4. С. 60–67.
2. *Gubaidulina S.* Piano Sonata // Two Piano Sonatas by Young Soviet Composers. New-York, 1977. P. 3–33.



**Анастасия Тимофеева**  
(Берлин, Германия)

**Типология поэтических текстов в романсах  
С. В. Рахманинова  
(на подступах к анализу  
фактурного мышления композитора)**

Исследование фактурного мышления интересует нас, в первую очередь, с практической стороны, поскольку концертмейстер поставлен перед необходимостью не только аккомпанировать, но и работать над произведением с певцом, выполняя функции педагога. Для этого требуется опыт собственного анализа произведений, рабочей целью которого становится фактурное освоение текста. Говоря словами М. С. Скребковой-Филатовой, «музыкальное произведение <...> оборачивается к исполнителю в первую очередь именно фактурной стороной, где с первого момента звучания самоценным становится каждый голос, аккорд, каждая линия или пласт» [2: 248]. Внимание к фактуре – основа не только грамотного прочтения композиторского замысла, но и выражения собственной трактовки при соприкосновении с произведением. Авторский замысел, отраженный в фактурных формулах, имеет художественные механизмы вариантности трактовок. Однако выбору исполнительского «акцента» должно предшествовать осмысление связей и иерархии всей музыкально-выразительной системы. Осмысленное восприятие фактуры может обеспечить более глубокое понимание музыки «изнутри», более прозорливое воплощение авторских идей, а также более художественную интерпретацию целого и деталей.

По мере изучения теории фактуры и аналитического погружения в музыкальную ткань романсов все более ощущался недостаток определений и понятий для описания жанрового разнообразия романсов и особенностей их фактурного решения. Проведенное исследование позволило выстроить проблематику вопроса, программу исследования фактурного мышления С. В. Рахманинова на примере его романсов, выявить методы анализа, а также вызвало необходимость ввести дополнительную рабочую терминологию.

В музыковедении роль Рахманинова в процессе эволюции фактуры не определяется как новаторская, да и сам он сознательно не вступал в ряды музыкального авангарда. Пользуясь языком позднеромантической эпохи и опираясь на достижения отечественной композиторской школы, Рахманинов скорее развил и углубил содержательно-выразительные

связи в музыке. Но все усвоенное от учителей и предшественников композитор подчинял своей творческой воле и направлял на выражение собственных музыкальных идей, которые зачастую были вызваны к жизни поэтическими текстами. По складу дарования он наиболее близок Чайковскому, но его музыка принадлежит другому времени. «В творчестве Рахманинова чувствуется трепетный тон современной, лихорадочно-напряженной жизни» [2: 70]. Стиль Рахманинова за годы творчества не претерпел существенных изменений; психологическая «ломка» и кризисы, из которых композитор дважды выходил (ок. 1900 и ок. 1926 г.), дают о себе знать в основном в изменении художественной образности и гармонического мышления. Но именно то, что композитор эпохи перелома и поиска новых путей и стилей остался верен языку, сложившемуся в юности, ставит его в особое положение среди современников.

Фактуру сочинений Рахманинова легко узнать: яркая мелодическая природа мысли выражена в мелодизации и полифонизации даже фоновых ее пластов, гармоническая «сочность» и звукописность сочетаются с энергичными чеканными ритмами различной жанровой природы. К жанру романса композитор обращался на протяжении 26 лет творчества (1890–1916). Причины такого постоянства не только в любви к камерной лирике, но и в стремлении воплотить свое слышание поэзии: ее содержание, образный строй, жанровые особенности, ритмическое и интонационное звучание слова.

Круг поэтов, избранных композитором, слишком широк и разнообразен, чтобы можно было говорить о предпочтениях: это и современники, и поэты прошлого, всего около сорока авторов. Чаще других фигурируют стихи А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Толстого, А. Фета, А. Апухтина, С. Надсона, Я. Полонского, А. Кольцова. Исключение составляют романсы на прозаические тексты: А. Чехова, самого Рахманинова или на текст из Евангелия от Иоанна. Круг его поэтических интересов заметно менялся на протяжении творчества. Анализ используемых текстов убеждает, что композитор в меньшей степени ориентировался на конкретный поэтический стиль, а более откликался на образный строй и жанр поэтического высказывания. Именно эти параметры оказываются наиболее значимы, проектируя его музыкально-жанровые решения и сказываясь на выборе типа фактуры. Для выяснения содержательно-образных и жанровых проекций поэзии на музыкальный жанр романса мы предпринимаем попытку *жанровой типологии* текстов романсов Рахманинова.

Анализ всех 85 текстов позволяет разделить их на три одноуровневые группы (на основе преобладания одного из типов изложения: моно-

логического, диалогического и повествовательно-описательного), а также выделить группу текстов, в которых характер изложения подчинен законам конкретного литературного или ритуального жанра. **1. Монологи** (повествования от 1-го лица, связанные с характеристикой каких-либо личных переживаний, раскрывающих внутренний мир героя-автора; среди них любовные послания и прочие обращения, связанные с другой жизненной тематикой). **2. Диалоги** (реальные или воображаемые, в которых так или иначе выявляется реакция второго героя). **3. Тексты с описательным типом изложения**, в которых личностное (в том числе авторское) начало завуалировано или не выявляется (это чаще всего поэтические пейзажи, портреты, картины природных или рукотворных явлений). **4. Литературные и ритуальные жанры.**

Сложную внутреннюю дифференциацию внутри каждой из групп кратко представим на примере первой. Как показывает статистика, наиболее притягательной для Рахманинова оказалась *монологическая* форма изложения поэтической речи различной эмоциональной окраски, особенно повествования от первого лица, обращенные в глубь себя (исповедальные) или ко второму лицу, из которых наиболее часты *любвные послания, обращения, признания и воззвания*. Кроме таковых, встречаются бытовые послания, например шутивное приветствие («Икалось ли тебе...», ст. П. Вяземского), поздравительный адрес («Письмо К. С. Станиславскому от С. Рахманинова»), а также тексты более возвышенной, философской, духовной жизни: благословление («Дитя! Как цветок, ты прекрасна...», ст. А. Плещеева из Гейне), элегическое послание («О, не грусти!..», ст. А. Апухтина), воззвание («Пора!..», ст. С. Надсона), размышление («Покинем, милая», ст. А. Голенищева-Кутузова), напутствие («К детям», ст. А. Хомякова), мольба («Пощады я молю!..», ст. Д. Мережковского). Некоторые из *посланий* объединяют в себе черты нескольких жанров. Так, текст романа «Давно в любви...» на стихи А. Фета сочетает черты лирико-философского размышления и послания-обращения.

*Драматический монолог* – наиболее ясная в своем поэтическом преподнесении жанровая форма, восходящая к театральным драматическим истокам («Отрывок из А. Мюссе» в пер. А. Апухтина, «Не может быть!..» на ст. А. Майкова с запечатленным в музыке сценическим эффектом. К этой группе примыкает и прозаический текст романа в жанре *лирико-психологического монолога* – «Мы отдохнем» на текст А. Чехова («Дядя Ваня»)).

Монологическую форму имеют и некоторые из «народных песен»: «Уж ты, нива моя...» на стихи А. Толстого, «Полюбила я на печаль

свою» на стихи А. Плещеева (из Шевченко). Монологическая форма высказывания представлена и в других жанровых разновидностях поэзии: в *лирико-философских размышлениях*, где в драматургии ощущаются эпические приемы развертывания: «Дума» на стихи А. Плещеева (из Шевченко) и др. К монологической группе примыкают *рассказы-повествования*, отмеченные сюжетностью: «У врат обители святой...» на стихи М. Лермонтова, «Судьба» (баллада) на стихи А. Апухтина, а также тексты в жанре *воспоминаний*, для сюжетов которых характерен прием сопоставления времен: «Ты помнишь ли вечер» на стихи А. Толстого, «Не пой, красавица» на стихи А. Пушкина.

Все поэтическое богатство тематики, содержания, оттенков мысли и повествовательной речи в рамках одной лишь *монологической* формы нашло оригинальное воплощение в музыке композитора, повлияв на выбор музыкального жанра, композиции, фактуры.

Текстов в форме *диалога* гораздо меньше. Они представлены такими жанровыми разновидностями, как собственно диалог, в котором участвуют на равных два разных лица: дуэт «Два прощания» на стихи А. Кольцова в жанре «народной песни»; quasi-диалог «Оне отвечали» на стихи В. Гюго в переводе Л. Мея – пересказ диалога третьим лицом.

Третью группу составляют тексты-*описания*, в них акцентируется пространственно-временное начало: это картины природы, описание природных или рукотворных явлений, реальной или воображаемой окружающей среды. Здесь мы выделяем три типа описательных текстов: 1) *пейзаж-описание*: «Утро» на стихи М. Янова, «Здесь хорошо» на стихи Г. Галиной; 2) *живописный образ*: «Сирень» на стихи Е. Бекетовой, «Фонтан» на стихи Ф. Тютчева; 3) *портрет героя*: в том числе *психологический портрет* («Тебя так любят все...» на стихи А. К. Толстого; *портрет-облик* «Пред иконой» на стихи А. Голенищева-Кутузова; *автопортрет*: «Я не пророк» на стихи А. Круглова; *психологический автопортрет*: «О нет, молно, не уходи!..» на стихи Д. Мережковского.

Четвертая группа представлена текстами более конкретной жанровой организации, например, *одой* («Буря» на стихи А. Пушкина, «Музыка» на стихи Я. Полонского); *молитвой*: «Научи меня, Боже, любить» из цикла «Две духовные песни на стихи К. Р.), *поучением* – канонический текст «Из Евангелия от Иоанна» (его использование для светского жанра является единственным в своем роде).

Обзор поэтических текстов позволил представить их жанровый и образный спектр и выявить предпочтение текстов с монологической формой выражения и отдельных жанровых приоритетов внутри групп. Тому, как будут реализованы эти предпочтения, какие аналоги и про-

екции обнаружатся в музыке, какую рабочую терминологию вызовут к жизни, посвящен следующий этап исследования – анализ музыкально-жанровой специфики романсов.

Рассмотрение проблем теории гомофонной фактуры в применении к жанру романса, анализ фактурного склада, рисунка голосов (фигураций, дублировок) и фонических эффектов, анализ композиционной и драматургической функций фактуры, влияние внутримзыкальных связей, немзыкальных ассоциаций и других факторов на фактурное решение в романсах – необходимые этапы на пути воссоздания наиболее полной картины фактурного мышления композитора.

### **Литература**

1. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. / Ред. З. А. Апетян. М., 1978. Т. 1; М., 1980. Т. 2, 3.
2. *Скрбкова-Филатова М. С.* Фактура в музыке: Художественные возможности, структура, функции. М., 1985.

Цюй Ва

(Чжанчжоу, Китай; Нижний Новгород)

### Трактовка фортепиано в сочинениях современного китайского композитора Чу Ванхуа

В конце XX – начале XXI века в китайской музыкальной культуре возобновился процесс освоения современных композиционных приемов, прерванный в 60–70-е годы политической и идеологической ситуацией в Китайской Народной Республике. Открытие границ к середине 80-х годов прошлого столетия позволило китайским музыкантам напрямую постигать опыт западных коллег, как европейских, так и американских. Среди выехавших из Китая композиторов оказался и Чу Ванхуа. Ко времени своего отъезда в Австралию в 1982 году музыкант, представляющий на сегодня старшее поколение китайских художников, был известен у себя на родине как пианист и композитор, автор многочисленных транскрипций и оригинальных сочинений, в частности, концерта для фортепиано «ХуанХэ», произведений «Отражение луны в источнике», «Небо освобожденных районов» и др. В своей статье мне бы хотелось привлечь внимание к двум фортепианным сочинениям Чу Ванхуа, созданным им в 2000 году: микроциклу «Прелюдия и токката» и «Экспромту». Оба произведения стали для композитора полем для реализации новых музыкальных приемов, впервые представленных в фортепианной сюите «Звуки Храма», которая была написана в годы обучения на музыкальном факультете Мельбурнского университета Австралии. Первоначально микроцикл (прелюдия и токката) создавался по заказу китайского журнала «Фортепианное искусство» как иллюстрация к теоретическим и эстетическим рассуждениям автора. Однако материал очень скоро перерос в двухчастный цикл, обладающий концертной виртуозностью, техническим блеском, глубиной содержания и оригинальной трактовкой инструмента.

В этих двух произведениях объединились разные интересы композитора. Сочинения демонстрируют не только его давний интерес к барочным жанрам, но также отражают тяготение к малым формам и импровизации. К стилистическим чертам барокко можно отнести террасообразную динамику, используемую Чу Ванхуа в Прелюдии. Фактурные воплощения звуковых образов, наметившиеся в предшествующих произведениях, реализованы с учетом максимального удобства для пианиста.

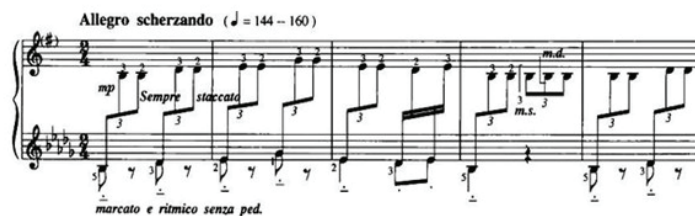
Во-первых, заметим, что образный строй прелюдии действительно связан с сюитой «Звуки Храма» и более ранней прелюдией «Звуки лоцины». Благодаря ощущениям причудливо размытого пространства,

наполненного таинственными звуками, и глубокому погружению в себя на фоне остановившегося времени, музыка производит почти мистическое впечатление. Во многом это происходит вследствие необычного звучания фортепиано: игра обертонов пустых созвучий в предельно удаленных регистрах, тонкое взаимодействие контрастных штрихов и контрастных тембровых линий, размещение материала в различных регистровых пластах.



Звучание кластеров, sforцандо на длинной правой педали привносит эффект, имитирующий тембр там-тама в его ритуальной функции. Переход от ритмической игры с нерегулярной акцентностью к наложению ритма и сжатию ритма во времени, постепенное сближение голосов – все это олицетворяет цель ритуала – единение мысли и души. Воплощению той же идеи способствует и сближение в конце прелюдии разнородных пианистических штрихов и тембров, напоминающих, в свою очередь, ансамблевое звучание традиционных китайских инструментов: сяо, бамбуковых флейт – ди, шен и церемониальных колоколов бяньчжун<sup>1</sup>.

Токката контрастна по отношению к Прелюдии. Она основана на той же музыкальной теме, звучащей, однако, в других временных и пространственных условиях. Здесь композитор прибегает к трактовке фортепиано, характерной для пианизма XX века. Возможно, в обращении к барочному жанру и работе с инструментом сказалось влияние одного из любимых композиторов Чу Ванхуа – Сергея Прокофьева, с творчеством которого китайский музыкант познакомился лишь во время пребывания в Австралии<sup>2</sup>. Фактурное изложение темы и средний раздел токкаты с игриво возникающим роением светлячков также напоминают одноименное творение М. Равеля из «Гробницы Куперена».





Переход с триолей на квартоль в репризе придает окончанию пьесы особую динамичность, как бы подтверждающую окончательное возвращение слушателя и исполнителя из мира мистических переживаний в реальную действительность. Любовь композитора к секундовым вертикалям трансформируется здесь в политональные созвучия. Та же музыкальная идея продолжает активно жить и в следующей пьесе – *Impromptie*, название которой мы переводим как Экспромт (возможно Импровизация).

В заглавии этого сочинения отражена, по мнению композитора, первооснова его творчества. В сноске с указанием на источник вдохновения – пекинскую оперу – проглядывает также преобладающий в репертуаре композитора жанр транскрипции<sup>3</sup>. Хочется напомнить, что с пекинской оперой, как и с другими традиционными видами искусств, было связано отрочество композитора и его недолгие отношения с отцом<sup>4</sup>. Пекинская опера является визитной карточкой культуры Китая, вобравшей в себя не только пение, звучание оркестра, искусство сценографии, но и множество танцевальных жанров, акробатику, элементы циркового и боевых искусств. Звуковые и пластические особенности каждой из этих составляющих имитирует Чу Ванхуа в блестящей концертной фортепианной импровизации.

Как и в прелюдии из микроцикла, композитор опирается на импровизационную манеру эр-хуан (один из типов мелодии пекинской оперы), воссоздавая ее посредством арпеджированного движения по ступеням одного лада, в данном случае, ля юй-лада (минорного). Особую выразительность для создания образа театра, с его многовековой историей, приобретает техника педализации, обогащающая сценическое пространство переливом обретонов. С самого начала энергичного вступления постоянно сменяющиеся образы-маски требуют напряженного внимания слушателя на протяжении всего произведения. Как и в западной опере, здесь есть комические, лирические, драматические герои. Калейдоскопичная смена образов подчеркнута временными цезурами, что требует от исполнителя тонкого чувства целого во избежание «развала» формы. Пестрота темповых, регистровых, фактурных смен не выбивается из общей атмосферы, характерной для китайского искус-



ства, с его тонкими линиями и мелкими деталями. Кроме экспозиции типичных масок пекинской сцены в этой пьесе можно услышать и характерные театральные сражения, умело переданные каноном в условно сталкивающейся и переплетающейся игре. Еще одним важным отличием от западной оперы являются акценты и некоторая угловатость музыки, которая ассоциируется с пластикой и жестами актеров. Здесь есть и «грозный» смех мужских персонажей – динамически нарастающее повторение кластера, дополненного жестом «когти тигра» – растопыренная пятерня – кластер, исполненный ладонью [4].



По точности выполнения мельчайших деталей мимики, интонации и жестов в пекинской опере оценивается точность понимания и воплощения роли, что кардинально отличается от западной музыкальной культуры.

Интересную музыкально-сценическую параллель можно провести и в отношении цветового контраста черного и белого. В фортепианной пьесе он подчеркнут использованием политональности. Контраст черного и белого составляет одну из важных выразительных особенностей классического сочетания в костюме пекинской оперы. «Костюм... – это важный объект эстетики и неотъемлемая часть сценического искусства. Он влияет на создание образа героев, но в то же время через определенные, характерные только для костюма пекинской оперы условность, отображение идей и другие художественные приемы, выражает и раскрывает духовный мир персонажей», – отмечают исследователи [1: 165]<sup>5</sup>.

Несмотря на кажущуюся сложность нотной записи, позиционное расположение музыкального материала очень удобно для исполнителя, что еще раз характеризует Чу Ванхуа как композитора-пианиста. Благодаря интонационной близости тематизма, схожести трактовки инструмента, два произведения, созданные в 2000 году, – Прелюдия и токката и Экспромт – могут исполняться и как единый трехчастный цикл.

Выстраивается своеобразный драматургический процесс перехода от внутреннего мира героя в динамичный мир реальной и в то же время театральной жизни. Исполнительский и исследовательский интерес к представленным сочинениям композитора подтверждается тем, что обе партитуры были включены в сборник избранных фортепианных произведений Чу Ванхуа, вышедший в Шанхае в 2011 году.

### Примечания

<sup>1</sup> *Ди* – поперечная бамбуковая флейта, *шэн* – язычковый духовой инструмент, *сяо* – вертикальная бамбуковая флейта, *бяньчжун* – ритуальный комплект колоколов.

<sup>2</sup> На выпускном концерте в Мельбурне Чу Ванхуа исполнил 3 сонату опус 28 С. Прокофьева.

<sup>3</sup> Композитором в разные годы созданы сотни транскрипций на темы китайских народных и массовых песен, а также импровизации, имитирующие звучание большого числа национальных инструментов.

<sup>4</sup> Отец композитора Чу Анпинь – крупный публицист, получивший образование в Англии; в 1957 году был объявлен врагом страны и репрессирован; с 1966 года числился пропавшим без вести.

<sup>5</sup> «При всем богатстве расцветок костюма в пекинской опере контраст черного и белого – это классическое, часто употребляемое сочетание. ... [которое] позволяет достичь яркого контраста ..., раскрыть сущность красоты и безобразности, оставив впечатление единства и противопоставления одновременно» [1: 167].

### Литература

1. *Фу Шуай*. Художественные особенности костюма в пекинской опере // Научное мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. СПб., 2013. № 4. С. 165–171.
2. *Чу Ванхуа*. Пояснение к музыке «Прелюдия и токката»/Фортепианное искусство. Пекин, 2000. № 3. С. 60. На кит. яз.
3. Чу Ванхуа – сборник музыкальных статей /Аньхой: Издательство литературы и искусства, 2013. С. 117–118. На кит. яз.
4. URL: [www.synologiz.ru/a/пекинская опера](http://www.synologiz.ru/a/пекинская_опера). Дата обращения 24.09.2013.

**Анна Поликарпова**  
(Томск)

### **Некоторые методические вопросы работы певца над ролями второго плана в опере**

Человеческий голос – самый уникальный и востребованный инструмент. В голосе можно услышать малейшие изменения в настроении и состоянии человека. В связи с этим вокальная техника не есть самоцель. Певец, помимо нот, должен существовать в определенном образе. Тогда слушатель поверит певцу и будет сопереживать исполняемому персонажу. «Только при гармоничном развитии вокальных и исполнительских способностей поющего можно говорить о формировании певца-художника» [1: 5].

Какой-то конкретной методики по изучению именно ролей второго плана (РВП) не существует, но мы попробуем обратить внимание на основные трудности, с которыми может встретиться исполнитель.

Основная проблема РВП может скрываться в «рваных» музыкальных мыслях. И здесь возникает сразу несколько подводных камней:

- 1) сложность вступить вовремя в свою реплику;
- 2) необходимость знания партий партнеров и постоянный контакт с ними, даже если персонаж находится в пассивном состоянии;
- 3) необходимость психологического переживания ситуации в промежутках между репликами;
- 4) навыки «контекстного» включения в действие;
- 5) умение петь в ансамбле.

Выделим проблему, связанную с наличием пауз в музыкальном материале оперных партий. Очень часто вторые роли находятся в диалоге с главными героями, выступая пассивными слушателями. Нужно конкретно понимать, что это не передышка для голоса и не бездейственное нахождение на сцене.

Еще одна проблема в исполнении РВП – пение реплик. Иногда в дуэтах музыкальная мысль переходит от одного персонажа к другому практически без перерывов. Своего рода «вопрос – ответ». В этом случае важно вокальное умение передавать посыл своему партнеру. Осуществлять снятие на дыхании так, чтобы была возможность продолжать фразу, а не ставить точку после каждой реплики. Это влечет за собой прерывание, членение единой музыкальной мысли.

Часто РВП являются диссонирующими, конфликтными, противоположными главным ролям. В основном предметом для противопоставле-

ния является возлюбленный или возлюбленная одного из героев. Своего рода «классический любовный треугольник». В других случаях такими предметами разногласий могут оказаться власть и деньги, порождающие зависть, страх и пр.

Рассмотрим в качестве РВП образ Купавы из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» (пример из творческой практики автора статьи). В этой опере две героини, противопоставленные друг другу, – Снегурочка и Купава. Два образа, олицетворяющие два мира, фантастический, сказочный и реальный.

Трудность роли Купавы в том, что из состояния полнейшего счастья и уверенности в будущем ей нужно за короткий период времени трансформироваться в несчастную, потерянную и даже готовую покончить с жизнью героиню. Этого невозможно достичь, если не иметь вокальных и, тем более, артистических навыков. Партия напряженная, крикливая, состоящая из волнообразных пассажей, смен метра, темпа и размера, больших скачков, мгновенных переходов из кантиленных реплик в речитативные и прочих трудностей. В момент, когда Купава ищет защиты у близких, ее музыкальный материал постоянно членится, создавая ощущение плача, всхлипов, взволнованности, нехватки дыхания у персонажа. Очень важно в этот момент исполнителю не зажаться самому, а продолжать пропевать, вести музыкальную мысль, фразировать.

Помимо артистических трудностей, в партии Купавы очень много и певческих задач. Первый вокальный номер персонажа «Сцена и ариетта Купавы» по характеру светлый, счастливый; героиня в предвкушении приезда любимого – Мизгиря. Номер строится на волнообразной мелодике, а это сразу затрагивает как минимум две проблемы: пение восходящего и нисходящего движения. Диапазон этих волн достаточно широкий: от чистой кварты в начале ариетты (на словах «Снегурочка, я счастлива!») до октавы в следующих проведений. Вокалисту нужно четко контролировать процесс пения, так как пауз между проведениемми практически нет. Любой мышечный зажим чреват потерями в звуке и дыхании. Восходящее движение нужно выстраивать с первой ноты и стараться эту ноту приблизить позиционно к вершине пассажа, при этом не зажимать дыхание, а стараться все пропевать, «проглаживать» им. Нисходящее движение требует еще большего внимания. Основная задача – не «уронить» высокую певческую позицию. Специалисты советуют представлять себе, что поешь не движение вниз, а как будто вверх, чтобы не дать мышцам расслабиться. Если не следить за высокой позицией, можно спеть даже фальшиво, так как наше подсознание воспринимает движение вниз как некое облегчение задачи, а это чревато

потерей контроля над вокалом. Уже второе музыкальное предложение в ариетте – проверка навыков певца постоянным волнообразным движением (начинается со слов «Вот так-то бы ко всякому...»). Пауз в этой вокальной фразе, состоящей из десяти тактов, нет. А диапазон, в общей сложности, равен ноне (от ноты «фа» первой октавы до «соль» второй).

Следующие фразы подобны – движение волнами из первой октавы во вторую и назад, соответственно задачи те же: сохранять единую высокую вокальную позицию, контролировать дыхание, избегать любых зажимов.

Подводя к кульминации всей сцены, Н. А. Римский-Корсаков делает отступление от привычной тенденции развития и вставляет речитативный фрагмент на одной ноте («ре» второй октавы) в динамике *piano*, после которого идут идентичные двутакты со скачком на уменьшенную квинту вниз от ноты «соль» второй октавы и разрешением в «ре». Такое построение позволяет вокалисту подготовиться к кульминации сцены, сбросить напряжение в речитативе, проверить высокую певческую позицию. Последняя фраза ариетты (на слова «...венками обменяемся...») является самой тесситурно высокой и напряженной (нота «си» второй октавы). Вокалисту очень важно не «дернуть», не зажать кульминационную ноту, но при этом не бояться, так как подсознательный страх высоких нот может плохо сказаться на пении. Главное – свободно пропеть кульминацию, поставив на дыхание, а не закричать ее.

Еще один вокальный эпизод, на который хочется обратить внимание, находится в финале первого действия. Он кардинально отличается от первой сцены по эмоциональному состоянию героини: беспомощность, обида, негодование, разочарование, местами даже ненависть и злоба. Для рассмотрения возьмем эпизод с мольбой Купавы к природе о помощи: к пчелкам, хмелю и реченьке.

Первая часть – обращение к пчелкам речитативного характера – написана в темпе *andante molto sostenuto* в тихой динамике. Вокальные трудности – дикционные, дыхательные. В этой части важна хорошая работа артикуляционного аппарата, все звуки произносятся в едином манере, близко и в высокой позиции. Согласные в конце слов требуют хорошего, четкого произношения: «ярыМ роеМ», «впейтеСЬ». Особенно важно произносить текст на дыхании, несмотря на сухость мелодической линии. Слово должно быть полетным.

Вторая часть – обращение к хмелинушке – написана в медленном темпе, на триольном сопровождении оркестра, в широком диапазоне. Как и первая часть, требует хорошей работы артикуляционного аппарата. Слово должно быть четким, близким в высокой певческой позиции в

потоке дыхания. Особого внимания требует произношение слов «невежей нетесаным» и «о тын стоячий хмельной головою». Нужно обратить внимание на согласные в конце слова и на «Н». К трудностям следует отнести и изложение мелодии коротким пунктиром одновременно с триольным сопровождением. Вокалисту важно не переходить на метр аккомпанеента, а вести свой ритм.

Третья часть – обращение к реченьке – является кульминацией в этой сцене. В конце финала: Купава хочет броситься в воды реки и погибнуть, но ее останавливает будущий возлюбленный Лель. Актриса должна суметь подвести слушателя к этому душевному состоянию персонажа, донести весь драматизм ситуации до зрителя. Эта часть наиболее кантиленна из всех трех, поэтому здесь очень важна роль певческого дыхания. Изложение построено преимущественно на широких восходящих пассажах. Певческий диапазон в этой части достигает децимы. Кульминация приходится на слова «...сердечко утопи!» Актриса должна так распределить свои вокальные возможности, чтобы кульминационная нота («ля» второй октавы) прозвучала как кульминация всей сцены. Именно здесь находится драматический пик развития образа Купавы, после которого могло бы ничего уже не быть, если бы героиня бросилась в воду. Все, что будет происходить в дальнейшем, не сравнимо с драматическим накалом, возможностью смерти героини. С вокальной точки зрения можно сказать, что от того, как певец споет кульминационную ноту, зависит впечатление от образа героини у зрителей. Следовательно, кульминационный раздел должен быть тщательно осмыслен, отработан, «впет».

Но все это не будет иметь смысла, если не вкладывать в вокал актерских навыков, внутренних переживаний, эмоциональности. Роль Купавы сможет сыграть на высоком уровне только певица-актриса, обладающая подвижной психикой. Без эмоционального наполнения образ будет не раскрыт.

Без вокальной свободы не будет актерской игры, а без актерского мастерства не передать замысел композитора и драматурга. «Из музыки речи, из напевности слова родились вдохновеннейшие прекрасные мелодии... И проинтонировать эти мелодии можно только музыкально-одухотворенным пением» [2: 444].

## Литература

1. *Мирзоева М. М.* Анализ исполняемого вокального произведения // Сб.: Вопросы вокальной педагогики. М., 1964. Вып. 2. С. 5.
2. *Пазовский А. М.* Записки дирижера. М., 1966.

Дмитрий Варламов  
(Саратов)

### Народные инструменты в структуре музыкального образования: Проблемы академизации

Существующая сегодня система профессиональной подготовки исполнителей на русских народных инструментах, зародившаяся около ста лет назад в рамках созданной ранее в России академической системы образования музыкантов европейской культуры, была искусственно интегрирована в эту систему и, несмотря на богатые исторические традиции отечественного музыкально-инструментального искусства, заимствовала академические формы образования и творчества, значительно утратив при этом собственную специфику. При этом, как справедливо отмечает А. С. Базиков, «успешность, практическая действенность и эффективность реформирования (образования. – Д. В.) зависят от того, учитываются ли и в какой мере особенности того или иного сектора (сегмента) образования, принимается ли во внимание его специфика» [1: 5]. В связи с этим для современной науки актуализируется необходимость сравнительного анализа двух образовательных подсистем, ориентированных на подготовку специалистов в области исполнительства на русских народных инструментах и академических инструментах европейского типа. Это возможно осуществить только при включении в объект исследования, кроме названных подсистем, анализ самих русских народно-инструментальных традиций.

Настоящую статью нужно рассматривать только с позиции постановки проблемы, так как ее полное научное освещение потребует труда значительно большего объема, чем данный формат.

Исполнительство на музыкальных инструментах – исконная традиция русского народа, занимающая важное место в его культуре. Игра на них вплоть до XX века развивалась исключительно в рамках фольклорной практики. На протяжении столетий она характеризовалась бесписьменной формой передачи традиций исполнительства, кустарным способом изготовления музыкальных орудий и синкретичными формами художественного творчества. Промышленные преобразования в России XVIII–XIX веков, политические реформы этого времени, художественные веяния западноевропейского искусства оказывали на нее очень незначительное влияние. Игра на народных музыкальных инструментах культивировалась преимущественно в огромной российской провин-

ции, куда инновации цивилизационных процессов проникали незначительно либо не проникали вовсе.

Между тем существовавший как уникальная система, народный инструментализм медленно на протяжении веков эволюционировал и показывал своеобразные тенденции, отражавшие ментальность русского народа. На фундаментальные особенности отечественной народной музыки обратили внимание выдающиеся профессиональные музыканты, педагоги и общественные деятели XIX столетия М. А. Балакирев, А. Н. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Серов, В. В. Стасов, П. И. Чайковский и др.

Во второй половине XIX столетия начали складываться социальные и художественные предпосылки как для интенсивного, так и экстенсивного развития народного инструментализма. Тем не менее, два направления инструментального искусства – русской этнической традиции и уже отчетливо оформившейся отечественной академической школы исполнительства на инструментах европейского типа – в это время в России продолжали существовать автономно друг от друга. Представители русской академической традиции музыкального искусства начиная с 60-х годов XIX века начали строительство отечественной системы музыкального образования. Огромная заслуга в ее создании принадлежит братьям А. Г. и Н. Г. Рубинштейнам, Н. А. Римскому-Корсакову, С. И. Танееву, М. А. Балакиреву, Г. Я. Ломакину и др. музыкантам.

Магистральные пути становления системы музыкального образования в России проходили при этом, минуя огромный пласт инструментальной культуры фольклорного типа, который, в свою очередь, в последней трети XIX столетия стал проявлять явные признаки интенсификации в своем эволюционировании. Сближение путей двух самостоятельных ветвей русского инструментального искусства наметилось только в 20-е годы XX века.

В советский период истории страны были предприняты серьезные усилия для поддержки народно-инструментального искусства. Одним из кардинальных шагов в этом направлении стала поэтапная организация подсистемы профессионального образования для исполнителей на русских народных инструментах. Начало ее создания относится к 20-м годам XX столетия, становление заняло период 1930-х – 1970-х годов, развитие и совершенствование – продолжается вплоть до сегодняшнего времени. На первом этапе (1920-е – 1930-е гг.) было создано направление в среднем профессиональном образовании, на втором (1940-е – 1970-е гг.) – в высшем; в последующем – сформирована трехступенча-



тая система, включающая, помимо двух названных структур, уровень начального и послевузовского образования.

Однако процесс интеграции народных инструментов в сложившуюся ранее систему музыкального образования оказался очень не простым. Этот процесс ученые и педагоги-музыканты второй половины XX – начала XXI века часто называют академизацией русских народных инструментов. В начальный период создания подсистемы образования исполнителей на народных инструментах центр академизации русской народно-инструментальной культуры переместился в музыкальные учебные заведения и был организован процесс академизации, если воспользоваться классификацией Б. С. Ерасова, методом «культурной экспансии». Парадигма европейского академического образования безоговорочно принималась представителями национального инструментализма, в результате чего были механически заимствованы формы и методы воспитательной и образовательной работы, в ущерб традициям, продолжавшим развиваться вне этой системы. Это стало причиной бифуркации<sup>1</sup> самой народно-инструментальной культуры на два направления: фольклорного и академического типа.

Генетический анализ, компаративистский и синергетический подход к социально-художественным процессам показывают, что середину 20-х годов XX века в истории обучения «народников» следует рассматривать не как начало становления подсистемы обучения в этом виде творчества, а как точку бифуркации, в которой в результате флуктуации произошло разветвление вида (национального инструментализма) на два направления и осознанный выбор аттрактора в сторону академического музыкального образования (т. е. начало строительства подсистемы); а последующий более чем сорокалетний период становления образования в исполнительстве на русских народных инструментах – как период интегрирования одного из направлений вида в общую систему отечественного музыкального образования («выравнивание» отношений внутри системы, обусловленное гравитационными процессами макрокөлөбаний), но не как академизацию всего национально-инструментального искусства. Иными словами, в этот период с появлением новой специальности образовался дисбаланс в самой системе музыкального образования, и далее последовал процесс неравновесного упорядочения, т. е., процесс самоорганизации системы.

В начале становления подсистемы образования исполнителей на русских народных инструментах традиционные национальные музыкальные орудия представлялись государственным деятелям СССР проводниками народа к «высокому» искусству. Однако на практике в

результате интенсивной академизации путь к «высокому» искусству прошел сам национальный инструментализм, создав тем самым прецедент, оставшийся вне научного осмысления. Трансформация народных традиций была настолько значительной, что у части ученых и музыкальных деятелей возникли сомнения по поводу их жизнеспособности.

В результате сформировались две ветви национального инструментализма: искусство фольклорной и академической традиции. Первая продолжала жить в социальной практике в самых разнообразных формах – от чисто фольклорного музицирования с ярко выраженной этнической основой до современного бытового творчества и обновленных традиций массового искусства; вторая – развивалась в рамках образовательной системы России, пройдя по пути академизации, влилась в академическую традицию русского искусства.

Парадигма академизации стала «знаменем» исполнителей на народных инструментах XX века. Ее достижение повсеместно считалось высшим идеалом музыкального искусства, и потому стремление к ней было признано целью и ориентиром музыкантов-народников XX века не только России, но и стран ближнего зарубежья.

В последние годы прошлого тысячелетия двумя международными конференциями, посвященными юбилеям создания образовательной системы в сфере исполнительства на русских народных инструментах в Украине и России, было декларировано достижение народниками академического уровня: центральный тезис решений конференций провозгласил выход народно-инструментального исполнительства на уровень академического искусства [см. 3: 9–12].

Между тем необходимо признать, что сами процессы академизации российского инструментализма теоретически никем и никогда не изучались: нет исследований не только закономерностей данного процесса, но даже само понятие «академизация» до 2008 года не имело научной дефиниции<sup>2</sup>. Под академизацией баяна, балалайки, домры и других национальных инструментов России эмпирически подразумевалось приобщение к высшим достижениям академического музыкального искусства: использование высокохудожественного репертуара, традиционно принятых форм, признанных стилей, методики обучения и воспитания исполнительства, приведение культуры звукоизвлечения в соответствие с академическим звукоидеалом, т. е. заимствование традиций академического музыкально-инструментального исполнительства и творчества. В рамках академического музыкознания эволюционные процессы в музыкальном творчестве, безусловно, неоднократно становились предметом научного анализа, но никогда не связывались

с процессами, происходившими в отечественном народно-инструментальном искусстве.

При этом эволюция системы профессионального образования в исполнительстве на народных инструментах сопровождалась как позитивными, так и негативными тенденциями. С одной стороны, совершенно очевидны были успехи в развитии академического исполнительства, творчества и педагогики, сопровождавшиеся ростом исполнительского и педагогического мастерства не только отдельных музыкантов и педагогов, но и в народно-инструментальном искусстве в целом. С другой – изменения были столь радикальны, что появились угрозы разрушения основ социального статуса вида, потери его национальной идентичности, обусловленной отказом от части народных традиций и ослаблением демократических форм творчества. Поэтому перед деятелями культуры и искусства закономерно встал вопрос о поиске средств противостояния негативным тенденциям, разрушающим отечественные художественные традиции.

Образовался дефицит подготовки специалистов в области демократичного творчества национальной традиции. В 1970-е годы государство стало активно развивать систему культурно-просветительного образования, где в том числе воспитывались специалисты в сфере исполнительства на русских народных инструментах. Но это направление не получило должного развития, на мой взгляд, по двум причинам: во-первых, из-за отсутствия научно обоснованной концепции данной формы образования и творчества, продолжавшей копировать систему образования европейского типа, во-вторых, вследствие практически полного развала системы художественной самодеятельности, произошедшего в 90-е годы XX столетия.

Таким образом, исследование показывает, что активная академизация русского народно-инструментального искусства как перманентный процесс началась со времени включения подготовки музыкантов-народников в систему музыкального образования России, т. е. с середины 20-х годов XX века, что вовсе не доказывает детерминированность этих событий. Академизация как естественный социокультурный процесс стала устойчивой тенденцией не в результате организации подсистемы обучения, а благодаря эволюции музыкального искусства как системы и последующей активизации в ней синергетических закономерностей. Включение обучения «народников» в систему образования страны, таким образом, лишь ускорило развивавшиеся и ранее процессы.

Идеологи и руководители современного музыкального образования не учитывают важнейший фактор академизации: как социокультурный

процесс она несет в себе не только позитивные, но и негативные тенденции. Позитивными «народники» успели воспользоваться в полной мере, но для того, чтобы справиться с негативными, нужно как минимум повернуться лицом к своим истокам и восстановить во многом утраченные демократические и национальные традиции, а также, и это главное, найти баланс между академической парадигмой и коммуникативной функцией искусства. Но об этом – уже в другой статье.

### Литература

1. *Базиков А. С.* Музыкальное образование в современной России: основные противоречия и пути их преодоления: Дис. ... д-ра пед. наук. Тамбов, 2002.
2. *Варламов Д. И.* Онтология искусства: Избранные статьи 2000–2010 гг. М., 2011.
3. *Давыдов Н. А.* Академическому народно-инструментальному искусству 60 // Народник: Инф. бюллетень. 1998. № 2.

### Примечания

<sup>1</sup> Сегодня специфические термины синергетики еще не получили достаточного распространения в искусствознании, поэтому считаю необходимым разъяснить некоторые из них. Так, под бифуркацией (от лат. *bifurcus* – раздвоенный) понимается разделение, разветвление явления или процесса на аттракторы, т. е. потенциальные тяготения, переходящие в реальные направления развития. Бифуркации возникают под влиянием флуктуаций (от лат. *fluctuatio* – колебание), т. е. социальных колебаний, обусловленных противоречивыми тенденциями в обществе и культуре.

<sup>2</sup> Впервые научное определение академизации было дано мною в статье «К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве», где под академизацией понимается процесс эволюционирования синкретичного фольклорного мышления, языка и творчества в универсальную систему академического искусства. Там же были сформулированы основные закономерности академизации: десинкретизация музыкального мышления и языка, унификация и дифференциация образных, интонационных, стилистических сфер музыкального искусства [2: 67–75].

**Владимир Бычков**  
(Челябинск)

### **Западноевропейская инструментоведческая наука о гармонике и ее разновидностях**

С появлением новых опытных образцов инструмента разных типов и конструкций (от одно- и двухрядной диатонической до хроматической) исполнители, конструкторы, педагоги, методисты уделяют большое внимание этому виду искусства. Принято считать, что начало развитию гармонной культуры положило изобретение венским органичным мастером К. Делисаном инструмента, получившего название «Ас-сordion» (1929). Российский исследователь К. Мирек называет другую дату появления первых типов гармоник в России – конец XVIII века. В России и странах Европы гармоника прочно внедрилась в быт их народов и стала массовым национальным музыкальным инструментом. В 1863 году итальянец Паоло Сопрани [Paolo Soprani] начинает производство инструментов в Кастельфидардо [Castelfidardo] – городе, который по праву считается родиной аккордеона и мировым центром аккордеонной культуры. С появлением той или иной конструкции публиковались школы, учебные пособия, самоучители, в которых предлагались свои методические положения и указания по практическому освоению этого вида исполнительского искусства.

В начале XX века наблюдается процесс активизации зарубежной аккордеонной культуры во всех отраслях. В США создаются первые фабрики по производству аккордеонов (1907). В этот период сконструирован новый вид гармоник – баян (П. Е. Стерликов, 1907).

1930-е годы характеризуются общим подъемом гармонно-баянно-аккордеонного искусства во всем мире. Создаются первые оригинальные произведения для аккордеона соло в Германии – цикл «Семь новых музыкальных пьес-игр» Г. Геррманна [H. Herrmann] (1927), его же двухчастный концерт для аккордеона и камерного оркестра (1941); в России – Сюита и концерт Ф. Климентова (1928, 1934), концерты для баяна с оркестром русских народных инструментов Ф. Рубцова (1937), для баяна с симфоническим оркестром Т. Сотникова (1938); в США – концерты для аккордеона in e, in D П. Дидро.

На рубеже XX–XXI веков в Западной Европе появляется несколько крупных работ, посвященных гармонно-аккордеонной культуре. Так, в 2002 году в Италии опубликована книга органолога Сандро Стролого «История фисгармоники в Италии» [4], которая охватывает период с на-

чала XIX века до конца 80-х годов XX века. Это – обстоятельный труд, в котором прослеживается история гармонно-аккордеонного строительства с периода появления первых фабрики (1863), основанной Паоло Сопрани [Paolo Soprani] до объединения всех фабрик города Кастельфидардо в мировой синдикат по производству аккордеонов всех существующих видов и конструкций (от двухрядной до последних моделей многотембровых кнопочных и пиано-аккордеонов). В настоящее время это крупнейшее в мире объединение включает 15 фабрик («Scandalli», «Borsini», «Bugari», «Soprani», «Dallape», «Titano Vittoria» и др.). В книге даны подробные характеристики инструментов, описаны габариты, устройство их камер, обозначены диапазоны правой и левой клавиатур. Особой гордостью итальянских конструкторов является изобретение тембровой камеры левой клавиатуры и нескольких регистров, позволяющих добиваться идеального тембрового спектра правой и левой клавиатуры.

Значительный интерес представляет книга Томаса Айкоффа «История культуры гармоники», выпущенная в Германии в начале 1990-х годов [5]. Это – один из крупнейших трудов немецких ученых-органологов за последние десять лет (объем 380 страниц). В основу исследования положены экспонаты музея гармоники в Троссингене – городе, где зародилась аккордеонная промышленность Германии, ставшем также крупнейшим центром по производству преимущественно пиано-аккордеонов. Знаменитая фирма «Hohner» начиная с 1836 года по-прежнему занимает лидирующее место в Западной Европе. В книге значительное место отведено педагогической практике первого директора Высшей музыкальной школы в Троссингене Армина Фетта [Armin Fett]. Большое внимание уделяется основоположнику западноевропейской музыки для аккордеона Гуго Геррманну [Hugo Herrmann]. Г. Германн – ученик Пауля Хиндемита, который смог увидеть перспективу развития в то время молодого инструмента\*. Большое внимание уделено музыке композиторов Германии: Г. Брэме, Г. Титтеля, Ю. Лёхтера, Р. Вюртнера. Книга немецкого журналиста и музыканта Христофа Вагнера, изданная в 2002 году в Германии, посвящена истории гармоники, бандонеона, концертины, аккордеона в странах Европы, США, Латинской Америки,

---

\* Отметим, что П. Хиндемит проявлял интерес к аккордеону, но, скорее, не к его исполнительским, концертно-академическим возможностям, а к тембру, сугубо специфическому, отчасти похожему на тембры деревянных духовых. И этот факт, на наш взгляд, стал основанием для введения аккордеона как темброносителя в его сочинении.

Африки. «Аkkордеон, или развитие популярной музыки» – таково ее название [3].

Такова в целом картина зарубежного гармониковедения – части мировой инструментоведческой науки.

### **Литература**

1. *Бычков В.* История отечественной баянной и зарубежной музыки. М., 2012.
2. *Мурек А.* Гармоника: Прошлое и настоящее. М., 1994.
3. *Wagner, Christoph.* Das Akkordeon oder die Erfindung der populären Musik: Eine Kulturgeschichte. Mainz, 2001.
4. *Strologo, Sandro.* C'era una volta la fisarmonica: Camerano e la fisarmonica Scandalli nei documenti e nella stampa (1900–1980). Camerano, 2002.
5. *Eickhoff, Thomas.* Kultur-Geschichte der Harmonika. Kamen, 1991 (Handbuch der Harmonika-Instrumente; 4).

**Ксения Евсева**  
(Санкт-Петербург)

### **Об основных направлениях развития инструментальных ансамблей андреевской традиции на рубеже XX–XXI веков**

Несмотря на растущую популярность ансамблевого исполнительства, вопрос изучения и определения основных черт и особенностей развития современных инструментальных ансамблей, имеющих в своем составе русские народные академизированные инструменты, является одним из тех, которые, несмотря на имеющуюся источниковую базу и отдельные попытки изучения феномена выдающихся в этой области коллективов, на современном этапе практически не исследуются, а существующие материалы об ансамблях этого направления недостаточно изучены и систематизированы.

Сфера инструментального исполнительства андреевской традиции, в частности инструментальный ансамбль, родилась в процессе развития Великоорусского оркестра имени В. В. Андреева и тем самым отсылает нас к периоду становления академизации русских народных инструментов. По мнению М. И. Имханицкого, именно «В. В. Андреев создал новую область музыкального творчества – русское народно-инструментальное искусство письменной традиции, явление уникальное не только в отечественной, но и во всей мировой музыкальной культуре, так как представляет собой особый сплав элементов фольклорного и профессионально-академического искусства» [1:137–139]. Начало пути данного явления – конец XIX века – характеризуется усовершенствованием инструментов, в частности, хроматизацией. В первую очередь стоит отметить масштабное распространение балалайки новой конструкции, а впоследствии и заказанной у лучших мастеров В. В. Андреевым. В эти годы он задумал организовать свой кружок любителей игры на балалайке, наподобие неаполитанского оркестра, который он услышал в Италии во время своего путешествия по Европе. Главной идеей Василия Васильевича было соединить «фрак с балалайкой», создать оркестр, построенный по принципу симфонического, в основу которого легли бы русские народные инструменты. Изначально в состав его оркестра, как уже писалось, входили только балалайки, но впоследствии в оркестре появились домры и гусли, баяны, духовые (брёлки, жалейки, рожки), ударные (накры, бубен) инструменты. Также нельзя не отметить появления в эти годы первого баяна, сконструированного мастером П. Е. Стерлиговым в 1907 году, который смог расширить его социальные функции



(удовлетворение художественных потребностей широких слоев населения страны) и в результате получить музыкальный инструмент с богатými техническими и художественными возможностями.

Усовершенствование народных инструментов, в частности баяна, балалайки, домры, гуслей, вывело их на академическую ступень музыкальной культуры, повлекло за собой развитие разных форм исполнительства: оркестрового, сольного и ансамблевого.

Для изучения всего многообразия функций, которые выполняет инструментально-ансамблевая культура, О. В. Бычков выделяет три аспекта:

исторический, связанный с самостоятельной нишей, которую занимает ансамблевое исполнительство в музыкальном пространстве, выделяя при этом такие новые функции ансамблевого исполнительства, как инспирация композиторского творчества с одной стороны, а с другой – появление все большего количества ансамблей, которые создают оригинальные произведения специально для себя, делают переложения для своего состава, адаптируя таким образом уже существующий музыкальный материал к конкретному инструментальному составу. В историческом аспекте также выделяется просветительская функция ансамбля, связанная с распространением музыкальной культуры в целом;

исполнительский, условно имеющий две функции: эстетическую, включающую в себя все многообразие двигательной стороны исполнительского процесса и акустическую, включающую в себя все стороны звукового процесса, протекающего в ансамблевом исполнительстве;

педагогический [4: 18–24].

В последнее время в сфере ансамблевого исполнительства произошли значительные изменения, появилось огромное количество профессиональных коллективов с абсолютно разным инструментарием в своем составе, с уникальным, оригинальным репертуаром, состоящим из авторских сочинений и аранжировок известной классической, народной и популярной музыки («Терем-Квартет»), или, наоборот, исполняющих в основном классические произведения известных композиторов русской и зарубежной музыки в их оригинальной трактовке, но адаптированной под состав ансамбля («Арт-контраст»), коллективов, ориентированных на исполнение собственных сочинений и аранжировок («Стиль Пяти»), и коллективов, в основном стремящихся к исполнению произведений, написанных для них профессиональными композиторами («Эссе-Квинтет»).

В отличие от академической сферы, инструментальный состав ансамблей андреевского типа не стабилизировался. Поиски состава ведутся в разных направлениях: с одной стороны, однородные ансамбли,

по образцу смычкового квартета («КапризС»), с другой – смешанные, с привлечением инструментов симфонического оркестра, а также клавишных и ударных («Экспромт-квintет», «МаГрИгАл», «Стиль Пяти»).

Таким образом, все многообразие ансамблей условно можно разделить на несколько типологических групп, которые при этом постоянно пересекаются, объединяя и обнаруживая в себе свойства совершенно разных типов ансамблирования:

- ансамбли, продолжающие традиции В. В. Андреева;
- ансамбли авангардного направления;
- ансамбли, делающие упор на театральность и «шоу»;
- ансамбли, пытающиеся возродить этническую музыку.

Поскольку расцвет ансамблевого исполнительства на академизированных народных инструментах пришелся на последние три десятилетия, это явление, в отличие от сольного и оркестрового (о чем писали М. И. Имханицкий, Е. И. Максимов, А. И. Пересада, Ю. Г. Ястребов), еще не получило достаточного научного осмысления.

Таким образом, на современном этапе возникает необходимость в сборе, систематизации и обобщении неизвестных ранее науке сведений о жанрах и стилевых особенностях ансамблевой музыки, репертуаре коллективов данного периода времени, новаторских приемах, введенных в исполнительство на своих инструментах музыкантами ансамблей; исследовании основных тенденций, путей развития и достижений ансамблевого исполнительства на народных инструментах. С методологической точки зрения, особый интерес представляет применение сочетания современных методов исследования: системно-этнофонического (И. В. Мациевский) [3: 34–35], когда предмет исследования будет изучаться как часть культуры, в которой исполнитель, инструмент и музыка оказывают непосредственное влияние друг на друга, а также комплексно-апробационного (В. И. Мациевская) [2] и когнитивного методов исследования.

## Литература

1. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособие для музыкальных вузов и учащихся. М., 2002.
2. *Мациевская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей / РИИИ. СПб., 2003.
3. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
4. Приношение кафедре народных инструментов: Сборник статей / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств; ред.-сост., авт. вступ. статьи Г. И. Андрюшенков, Н. А. Кравцов. СПб., 2013.

**Jonathan Johnston**  
(Ahoskie, USA)

### **The Balalaika as a Symbol of Russian Identity: America's Appetite for Soviet Folklore\***

The second decade of the 20<sup>th</sup> century brought the balalaika orchestra into the American consciousness. From 1910 to 1918, the Czar's Own Imperial Balalaika Orchestra, under the leadership of Vasili Andreyev and Alexander Kiriloff, completed five tours to the United States, each time receiving overwhelming acclaim [Baranov, 1988]. Andreyev's greatest claim to the critics in New York was that the balalaika "is the easiest instrument to master." He continued, "Give me sixteen people, irrespective of whether or not they have knowledge of music or not, and in one week, I will promise to have them playing orchestral balalaika music" [*Washington Post*, 1911]. Andreyev's tours seemed to invigorate the love of heritage in the Russian immigrants of those communities, thus the subsequent formation of the St. Louis, Chicago, New York, Philadelphia and Detroit Orchestras<sup>1</sup> ignited a 'flame' in America that continues to this day. This presentation is an exploration into the contemporary development of the Russian balalaika orchestra in America<sup>2</sup>.

---

\* Текст публикуется в авторской редакции

<sup>1</sup> The founding years for the orchestras are as follows: St. Louis (1910), Chicago (1911), New York (1912), Philadelphia (1920), and Detroit (1926).

<sup>2</sup> Although there is literature concerning the history of Russian balalaika music available, the representation of Russian balalaika music in academic literature, especially regarding balalaika orchestras in America, is minimal. The lack of literature regarding Russian folk music history in America provides the basis for the rationale of this research. During my review of the literature, I contacted leading ethnomusicologists (i.e. Drs. Tim Rice, Inna Naroditskaya, and Ellen Koskoff) concerning the need for research in Russian folk music in America and for literature related to the field of Russian ethnography and musical endeavors in America. Dr. Rice (2008) referred me to Drs. Naroditskaya, Merchant, and Daughtry. Naroditskaya (2008) in turn replied with the need for me to "look carefully through the literature on diasporas and specifically on the Russian diaspora, which may or may not deal with music;... trace related diasporic communities, and study the writings on Ukrainian 'villages' in the USA." Dr. Koskoff (2008), outside of her comment that research in Russian folk music in America "is indeed an open field," referred me to Tamara Livingston. Livingston's article about the balalaika revival in America appears in the Garland Encyclopedia of World Music. Martin Kiszko researched the formation of balalaika orchestras in America using archival material from the University of Illinois

Record companies began their efforts to capitalize on the infatuation with Russian culture that some Americans were experiencing. Monitor (1960–1980), RCA (1911–1946), and Melodya/Angel (1950–1980) laid the foundation for the appearance, on most of the major concert stages in America of Russian ensembles like the Osipov and Andreyev Balalaika Orchestras, the Pyatnitsky, Omsk, and Siberian Russian Folk Choruses, and the Igor Moiseev Dancers<sup>3</sup>.

With that foundation, the centerpiece of contemporary and traditional performance of Russian folk music in America today, the Balalaika and Domra Association of America<sup>4</sup>, was founded in 1978 by Lynn McConnell, Charley Rappaport, and Steve Wolownik. Its purpose is tri-fold: preserving music and traditions; connections within Russian musical circles; assisting people in understanding, appreciating, and performing Russian/Eastern European music. The BDAA is “a multi-ethnic, non-profit, non-political association organized to perpetuate music written for the balalaika and domra and related instruments, to disseminate information pertaining to the musical and cultural heritage of Eastern European traditions, and to provide a forum for the exchange of ideas and developments concerning these instruments and their musical possibilities [BDAA 1979, By – laws, Article 2, Section

---

Russian Folk Orchestra Archives, and the private letters of Walter Kasura and Paul Kauriga (Kiszko 1996 and 2002). Tamara Livingston (1995) and Natalie Zelinsky (2006) provide a brief historical synopsis of America’s first balalaika orchestras and personal reflections of the Russian folk music community in New York City. Due to lack of official documentation, current non-published researchers and topics include: Serge Rogosin (balalaika history in Russia and America), Charley Rappaport (account of the 1950s to 1990s Russian folk balalaika scene in America, specifically New York and Pennsylvania), Bruce Wood (the Chicago Balalaika Orchestra and Dobrohotoff), and Irene McCullough (the Balalaika Orchestra of Detroit, Serge Larionoff and Bill Goldes, Sr.).

<sup>3</sup> The media, through music critics, played a major role in the promotion of the balalaika phenomena. Newspaper headlines reverberated with the general consensus with boldness. Critics began their articles with statements such as: “Concert Throng is Enthusiastic” (1947), “Balalaikas in Carnegie Hall: SOLD OUT” (1969), and “Balalaikas to Vibrate Tully Hall” (1976).

<sup>4</sup> I researched this material as part of my MA thesis in Ethnomusicology, Bethel University, 2009. As a member of the BDAA, I have attended four conventions (2007 Decorah, 2009 Sitka, 2010 Minneapolis, 2012 Madison). I organized a roundtable discussion by two of the BDAA co-founders (Rappaport and McConnell) for the 2012 Madison convention. I also presented as part of the 2009 Sitka and 2012 Madison. I was also part of the 1st and 2nd White Nights Festival of Russian Culture in Juneau, Alaska (2008, 2009). I did an internship with Victor Gorodinsky and the University of Wisconsin-Madison Russian Folk Orchestra in 2009.

1]”. In 1979, Rappaport [2007] remembers that, “After feuds lasting fifteen or twenty years, the Russian musicians of each community were sitting together, talking and enjoying their time together.” According to Livingston [2001], the BDAA conventions were, “an important aspect of maintaining the revivalist community, which had grown from a small group of Russian émigrés and their descendants to include Slavs and non-Slavs alike.” Currently comprising of approximately three hundred and fifty members, the BDAA holds yearly conventions, for anyone to attend who is interested in Russian traditional music. Most of the Americans currently involved in the promulgation of Russian balalaika and domra music developed their interest through the influences of Steve Wolownik, Charley Rappaport, and Lynn McConnell<sup>5</sup>. Thanks to their perseverance and dedication in establishing the BDAA in 1978, many other orchestras and ensembles materialized.

Before the establishment of the BDAA, the ‘Russian’ orchestras and ensembles in America and Canada had to fend for themselves [Burns, 2007]. Music, technique, lessons, Russian language: each had to be learned on your own. Unless one knew a local Russian musician, a person’s ability to perform on a traditional Russian instrument would be limited. Wolownik, Rappaport, and McConnell created a unique organization. It focused on the folk aspects of Russian folk music, not of becoming professional, but of building and maintaining friendship under the auspices of Russian folk music.

The remaining membership is content to remain under the guidance of the master virtuosi performers such as Alexandr Tsygankov, Inna Shevchenko, Tamara Volskaya, Vyadyslav Semyonov, Svetlana Nikonova, Iryna Orlova, Anatoly Mamalyga, and Bibs Ekkel [BDAA Newsletters, 1979–2013]. They request these masters to be instructors and help them develop as musicians, not only to develop the technical skills, but a deeper love of the music. Without these professional musicians, the development of the Russian balalaika orchestra in America as we know it today would be non-existent.

Today the difference between those who have ‘gained recognition’ and those who ‘play for fun’ is just that. Having a professional status in America is still high among the Russians involved. For them, it is important that their accomplishments still be valid in a new country, thus the desire to impress and devote their time towards maintaining their reputation [Leonard, 2007;

---

<sup>5</sup> As a collective unit, they were responsible for the founding of the University of Pennsylvania Balalaika Orchestra 1970, UCLA Balalaika Orchestra 1971, Odessa 1972, Houston 1976, Great American Gypsy Boys 1977, Gypsy Balalaikas 1980, Schuylkill Cossacks 1985, Road Diner Music Camp 1999, Atlanta 1981, World Artists booking agency and Troika Balalaikas.

Sherman, 2009]. This learned thrust from Soviet days, has somewhat limited their 'just for fun' performance. As it stands today, that distinction remains. Proof of this is obvious at BDAA conventions. When the amateurs assemble in the evenings to share their love for the music by 'playing to their hearts content', the professionals, as a rule, will not be among them, due to the stigma associated with amateur performance.

Many of the BDAA members have been involved since the conception of the organization. Portions of the membership have deviated from its original ideals; more interested in convention locations than that of actually preserving Russian culture, in partying rather than studying [Gorodinsky, 2009]. The majority of its membership has arrived at the consensus that it is time to go back to the drawing board and acquire a new vision as to what its role is today and what role they expect to play in the future.

When questioned about whether or not they were interested in the cultural preservation of the Russian heritage in America, some orchestra members stated that they "did not realize we were preserving anything... this is recreational." The other half of the respondents iterated statements like, "the idea of cultural preservation appeals to me" and "since this is a recreational activity, I enjoy the comradeship the orchestra provides" [BDAA convention interviews]. At concerts of Moscow Nights, founder Vitaly Bezrodnov [2007] tells the audience that it is now time for people to realize there is more to Russia than Lenin, Stalin, vodka and Tsars.

There are approximately twenty notable balalaika ensembles in America today<sup>6</sup>. These orchestras/ensembles have undertaken not just to entertain audiences, but to be in the forefront of preserving and promoting Russian folk music in America. From elementary schools, to the local community centers, and from churches to festivals, they present and preserve Russian culture by providing their respective communities with opportunities to observe folk orchestra performance, traditional costume design, folk dance.

Many of the orchestras section leaders and conductors are instructors, mostly Russians having graduated from conservatories in Russia. The central criterion for any member is that of active participation and interest in the

---

<sup>6</sup> Including the following: Washington Balalaika Orchestra, Ensemble Barynya, Samovar Music, Atlanta Balalaika Society, American Balalaika Symphony, Russian Carnival, University of Wisconsin – Madison Russian Folk Orchestra, Vancouver Balalaikas, Arizona Balalaika Orchestra, Massenkof Festival Orchestra, Moscow Nights, Saint Nicholas Balalaika Orchestra, Saint Mary's Balalaika Orchestra, Houston Balalaika Orchestra, Los Angeles Balalaika Orchestra, Kodiak Russian Balalaikas, Luther College Balalaikas, San Francisco Balalaikas, Chicago Cossacks, SitNiks, BigRock Balalaikas

culture of Russia and Eastern Europe. Hoping to ensure a future for Russian folk music in America, the Washington, Atlanta, and Los Angeles Balalaika Societies are getting school children involved. The Washington and Los Angeles orchestras have initiated a Children's Program for Russian Folk Music [Leonard, 2008; Orlova, 2012].

The Russian musicians currently leading in the propagation of balalaika music in America immigrated between 1980 and 2002<sup>7</sup>. The current trends of the balalaika orchestras in America are dominated by the opinions of minority Russians. These musicians were the last of the Soviet musical education system. The crucial element, as believed by orchestral members, is that this musical culture does not become extinct. If someone had to base the current state of affairs on the productivity of the first and second wave pioneers, nothing exists. The orchestras influenced by the first and second wave Russian immigration have collapsed. The third waves' influence is being felt today only minimally. The fourth wave immigrants capitalized on the enthusiasm elicited by the first and second waves and they are the ones currently maintaining the balalaika and domra traditions of their homeland.

Massenkoff (Massenkoff Festival) and Smirnov (Ensemble Barynya) focus not on preservation, but "dance, music, and costumes... make people happy... that's what we're about [Smirnov, 2009]". Russian folk music in America will continue if the focus becomes that of performance for performance sake and not that of "professionals only" elitism.

The BDAA has rendered an enormous contribution to balalaika orchestras and Russian folk ensembles across America, Canada, and Europe. Its founders were seemingly on the right path: that of retaining some of America's immigrant heritage. Although that heritage was only sixty- eight years old at the time of the founding of the BDAA, the balalaika orchestras were already a valuable asset to the Russian immigrant community.

There is only one statement left to make: with the lack of interest and funding, what can the orchestras and community centers do to keep this music from just becoming another 'extinct music'? Rappaport has lamented the situation stating that "it is like everything in life...maybe its time has come to an end...things come and go". I was perplexed as to why he expressed such feelings of hopelessness so resolutely after spending the majority of his life promoting the folk music of Russia, having believed in his efforts. He continued "Yes, it is sad... but what can we do?"

The balalaika heritage in America was continued by the innovativeness of the founders of the BDAA. Steve Wolownik, in the first BDAA newsletter

---

<sup>7</sup> This information was gathered through the newsletters of the Balalaika and Domra Association of America 1979–2013.

in 1978, stated that, “without your support, this may be a one-time deal.” With thirty-plus years of conventions to the contrary, the tide is becoming stagnant. Concern is not, and has never been, on archives, music, recording, but on the need for torch-bearers. Irene Perloff-McCullough laments the fate of all the efforts put forth by Wolownik, Rappaport and McConnell; “Who will be playing this music when we are no longer around? The children ARE our future [McCullough, 2009].”

Charley Rappaport [BDAA, 1999] states that it was, “to our continuing good fortune that many (Russians) landed here and took root... they carried it with them (balalaikas) as they carried their samovars and their embroideries, not just as memories of the past, but as integral parts of a living culture. And we are their cultural heirs. We must preserve and display the essence of this living culture”<sup>8</sup>.

#### Bibliography

- Balalaika and Domra Association of America, newsletters, 1979–2009.  
Bezrodnov, Vitaly. E-mail message to author, November 2007.  
Burns, Natasha Lozovsky. E-mail message to author, August 2007.  
Gorodinsky, Victor. Interviews with author, 2009.  
Kiszko, Martin A. 1995. “The Balalaika – A Reappraisal”, *The Galpin Society Journal* Vol. 48: 130–155.  
Konnov, Anatoli and German Preobrazhenskii. *Orkestr imeni V. V. Andreeva*. Leningrad Muzyka, 1987.  
Leonard, Joel. Interviews with author, 2007–2008.  
Livingston, Tamara. *Music Revivals*, the Garland Encyclopedia of World Music: United States and Canada, Vol. 3, Ed. Ellen Koskoff. Rutledge, 2001.  
McConnell, Lynn. Interviews with author, 2008.  
McCullough, Irene. Interview with author, 2009.  
Orlova, Iryna. Interview with author, 2012.  
Rappaport, Charley. Interview with author, 2007.  
Sherman, Judy. Interviews with author, 2009.  
Smirnov, Mikhail. Interview with author, 2007.  
*Washington Post*, November 1911.  
Zelinsky, Natalie. “Remembering Katiusha: Struggle for Identity among Russians in New York During the Cold War”, *Society of Ethnomusicology*, 2007.

---

<sup>8</sup>The people interviewed for this presentation have been involved in the promulgation of the balalaika and domra for decades, including: Judy Sherman (founder and director of BigRock Balalaikas), Misha Smirnov (founder and director of Ensemble Barynya), Joel Leonard (co-founder of the Washington Balalaika Society), Vitaly Bezrodnov (founder and director of Moscow Nights), Natasha Lozovsky-Burns (director of the Vancouver Balalaika Orchestra, BC, Canada), Iryna Orlova (director of the Los-Angeles Balalaika Orchestra), Victor Gorodinsky (founder and director of the University of Wisconsin Russian Folk Orchestra), Lynn McConnell (co-founder of the BDAA, founder and director of Troika Balalaikas).



**Иван Амолин**  
(*Санкт-Петербург*)

### **Опыт реконструкции исполнительства на домре начала XX века**

Возрожденный В. В. Андреевым старинный инструментарий русского народа вернулся в музыкальный быт на рубеже XIX–XX столетий. Популярность балалайки и домры в это время была сопоставима с популярностью цитры, гитары, фортепиано, мандолины, скрипки. Даже представители царской семьи, будучи большими любителями струнных инструментов, также музицировали на балалайках и домрах<sup>1</sup>.

Несмотря на большую популярность в прошлом музицирования на домре, современным историкам исполнительского искусства о нем практически ничего не известно. Реконструкция и изучение этого феномена способны дать много полезных сведений для сравнительного музыкознания.

В ходе работы над проблемой автору статьи удалось обнаружить забытое сегодня уникальное издание – «Полную школу-самоучитель для домры» В. Т. Насонова – первое учебное пособие для домры, вышедшее на русском языке [5]. Автор пособия – известный петербургский флейтист, первая флейта Михайловского театра, близкий друг и помощник В. В. Андреева. Его главной задачей была разработка методики обучения игре на возрожденных русских инструментах.

«Школа» В. Т. Насонова состоит из трех томов, в которых описана история инструмента, его устройство, принципы звукоизвлечения, основы музыкальной грамоты. Сопровождающий музыкальный материал чрезвычайно разнообразен: от простейших упражнений до произведений крупной формы. Предполагалось, что музыка должна была быть хорошо знакома адресату. Только по одному оглавлению можно составить представление о музыкальных вкусах петербуржцев начала XX века.

Опыт реконструкции домашнего музицирования на домре, предпринятый автором статьи на базе сектора инструментоведения Российского института истории искусств совместно с коллегами из государственного академического Русского оркестра им. В. В. Андреева (Санкт-Петербург), предполагал возрождение приемов игры на инструменте и восстановление особенностей авторского текста. Большую помощь в этом оказали работы отечественных инструментоведов [см., например, 4, 6, 8, 9] и историков исполнительства [см., например, 2, 3, 7], а

также комментарии В. В. Андреева [1] и его ближайшего сподвижника Н. П. Фомина<sup>2</sup>.

В первую очередь это касается трактовки штрихов и приемов игры. К примеру, тремоло или пиццикато на домре в начале XX века звучали совершенно иначе, а соответствующих этим понятиям современных приемов просто не существовало. Так, впервые для домры были выявлены проблемы исполнительской терминологии.

Заслуживают внимания вопросы исполнительского аппарата домриста начала XX века. Несмотря на внешнее сходство с современной методикой, предпринятый нами опыт обнаружил большое количество внутренних отличий, до сих пор не зафиксированных наукой. Большой неожиданностью стали фактурно-аппликатурные стереотипы, сходные и, скорее всего, заимствованные у контрабаса квартетного строя смычкового семейства<sup>3</sup>.

Важным этапом исследования стала подготовка концертного выступления артистов оркестра имени В. В. Андреева Е. Ломовой и Л. Городной, на котором музыкальные номера «Школы» В. Т. Насонова прозвучали в воссозданной оригинальной манере на инструментально-ровесниках уникального издания. За прошедшее столетие конструкция домры, а также струны и медиаторы претерпели существенные изменения, поэтому без использования инструментов, относящихся ко времени написания музыки, адекватное ее возрождение было бы невозможно. К большому сожалению, таких реликтов осталось крайне мало – большинство инструментов либо погибли, либо подвергались позднейшим переделкам, теряя свои изначальные качества. Тем не менее, два подходящих для опыта экземпляра удалось разыскать в коллекции оркестра имени В. В. Андреева. Это инструменты работы выдающегося мастера С. И. Налимова: альтовая домра 1914 г. и малая домра 1909 г.

Анализ и предпринятая реконструкция музыкального материала «Школы» обнаружили отличный от современного тип музыкального мышления, связанный со звукоидеалом, в условиях которого формировались исполнительство и городская звуковая среда того времени. Дальнейшее изучение этого феномена представляется актуальным не только для исторического инструментоведения, теории и истории исполнительского искусства, но и для музыкознания в целом.

## Литература

1. *Андреев В. В.* Материалы и документы / Сост., текстологическая подготовка и примеч. Б. Грановского. М., 1986.

2. *Андрюшенков Г. И.* Становление и развитие методики обучения игре на струнных русских народных инструментах: гусли, домра, балалайка, гитара. СПб., 2011.
3. *Доброхотов Б. В.* Контрабас: История и методика. М., 1974.
4. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алма-Ата, 2007.
5. *Насонов В. Т.* Полная школа-самоучитель для домры. СПб., 1906.
6. *Свободов В. А.* Системно-этнофонический метод реконструкции строя и фактурно-аппликатурных стереотипов грифных хордофонов // Музыкант в культуре: Концепция и деятельность. СПб., 2005. С. 87–101.
7. *Свободов В. А.* Виолончельные сюиты И. С. Баха: Автограф. Проблемы текстологии. Особенности исполнительской интерпретации. СПб., 2003.
8. *Свободов В. А.* Историческое инструментоведение и проблемы терминологии // Проблемы инструментоведческой терминологии. СПб., 2005. С. 157–164.
9. *Свободов В. А.* Метод фактурно-аппликатурного анализа интервальных структур строя грифных хордофонов // Музыкант в традиционной и современной культуре. СПб., 2001. С. 55.

#### **Примечания**

<sup>1</sup> В частных архивах автором были обнаружены фотографии и иные источники, свидетельствующие о широком распространении игры на домре и балалайке, в том числе среди членов императорской фамилии.

<sup>2</sup> В Кабинете рукописей Российского института истории искусств автором были обнаружены черновики учебника по инструментоведению и оркестровке для домрово-балалаечного оркестра Н. П. Фомина (РИИИ КР. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 61).

<sup>3</sup> Это объясняется сходством интервальной структуры строя контрабаса смычкового семейства и домры.

## ИНСТРУМЕНТАРИЙ ЗВУКОВОЙ СРЕДЫ

Виолетта Юнусова,  
Александр Харуто  
(Москва)

### Традиционный музыкант в зеркале компьютерного анализа

Изучение традиционного исполнительства всегда сопряжено с известной долей красочных описаний, которые вынужден делать исследователь, характеризуя не только исполнительский стиль, тембровую палитру, но и строй, звукоряд, ладовые аспекты и взаимосвязь данных компонентов. Между тем, современные методы компьютерных исследований дают возможность получить объективные данные, интерпретация которых может внести большую определенность в анализ (при этом, разумеется, не должны быть упущены возможности слухового восприятия анализируемой музыки). В течение многих лет в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по программе SPAX<sup>1</sup>, разрабатываемой кандидатом технических наук, доцентом А. В. Харуто, ведется исследование традиционного исполнительства на материале многих культур, в том числе классической музыки Закавказья и Центральной Азии, образцы которой представлены в настоящей работе.

В основу положено сравнительное исследование исполнений классических произведений: азербайджанского мугама великим мастером этого искусства Бахрамом Мансуровым (запись 1960 г.) на *тапе* (плекторный щипковый хордофон) и таджикского шашмакома Муратом Эшанкуловым (запись 2013 г.) на *танбуре* (плекторный щипковый хордофон) как наиболее показательных, главных инструментах данных традиций. Были привлечены также исследования линейного обмера *таров* исполнителей школы Б. Мансурова в качестве материала для сравнения с данными компьютерного анализа. Исследования суммарного звукоряда и строя были проведены на основе анализа фонограмм с помощью программы SPAX. Одна из задач заключалась в возможности просле-

---

<sup>1</sup> Программа SPAX для Windows (свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г.).

дять, как исполнитель производит отбор звуков, соответствующих его *ощущению звукоряда*.

Основой для объективного экспериментального анализа звукоряда послужила звуковысотная расшифровка фонограммы, выполненная с помощью программы; высота в каждой точке времени определяется с погрешностью не более 4–5 центов<sup>2</sup>. Ранее были опубликованы некоторые результаты анализа звукоряда на основе фонограмм [3]. В данной работе делается попытка применить тот же подход к анализу характеристик исполнения на классических инструментах Востока – *тапе* и *танбуре*.

Исследовались *тары*, настроенные в соответствии с азербайджанским вариантом 17-ступенного неравномерно-темперированного строя. Для выяснения вопроса о том, соответствуют ли теоретическим вычислениям строи реальных инструментов, в начале 1980-х годов одним из авторов (В. Юнусовой) были проведены линейные обмеры азербайджанских таров музыкантов школы Бахрама Мансурова; в дальнейшем результаты были пересчитаны в центы и ограничены объемом октавы для удобства сравнительного анализа [2]. В результате получилась таблица 1.

**Таблица 1. Сравнительные данные строя таров школы Б. Мансурова (в центах). Обмер молчащего инструмента**

Теор.	0	90	180	204	270	294	384	408	498	588	612	702	779	802	906	996	1086	1200
<b>Б. М.<sub>1</sub></b>	0	105	166	189	258	295	372	412	494	565	626	685	791	861	979	998	1062	1172
<b>Б. М.<sub>2</sub></b>	0	111	176	202	268	299	383	426	491	577	630	689	796	870	904	983	1083	1183
<b>Э. М.</b>	0	117	176	199	268	295	372	419	475	581	634	681	791	865	904	989	1078	1177
<b>Ф. Ч.</b>	0	107	170	202	258	288	387	423	483	573	610	681	777	894	914	983	1083	1177
<b>В. М.</b>	0	83	157	183	251	258	369	416	475	569	606	681	777	861	899	983	1067	1183
<b>В. Р.</b>	0	89	166	183	258	288	372	412	491	581	618	694	786	870	909	989	1089	1189

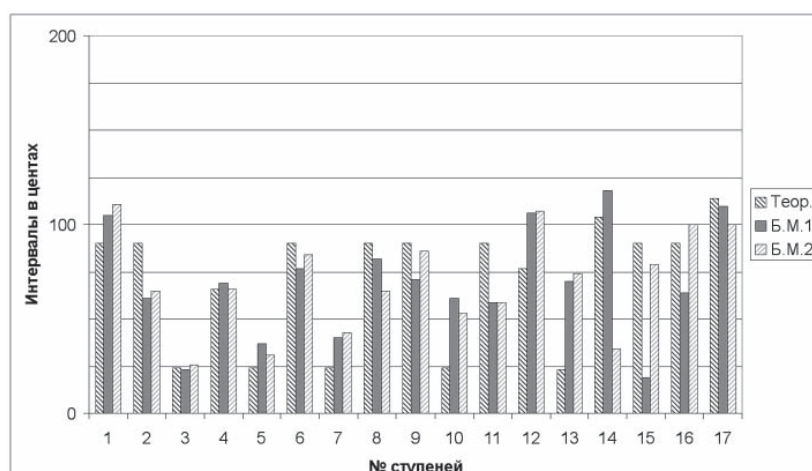
**Б. М.** – Бахрам Мансуров; обмерено два принадлежащих музыканту инструмента. **Э. М.** – Эльхан Мансуров – сын Бахрама Мансурова. Ученики Бахрама Мансурова: **Ф. Ч.** – Фаик Челеби; **В. М.** – Вамик Мамедалиев; **В. Р.** – Валех Рагимов.

Звукоряды молчащих инструментов показывают наличие на них 17-ступенного неравномерно-темперированного строя. Однако в процессе исполнения музыкант может использовать до нескольких вариантов некоторых ступеней; они определяются ладовым контекстом, направлением движения (вверх играют более высокие варианты ступеней, вниз – соответственно более низкие), непосредственным мелодическим окружением. В результате суммарный звукоряд в классической

<sup>2</sup> Указанная точность достигается при отношении сигнал/шум в фонограмме не менее 10 дБ и правильном выборе режима анализа.

мелодии может поражать звуковысотным разнообразием. Звукоряд молчащего инструмента также индивидуален, что видно при сопоставлении его с теоретическим вариантом 17-ступенного неравномерно-темперированного строя (Рис. 1):

**Рис. 1. Сопоставление интервалов теоретического 17-ступенного звукоряда и молчащих инструментов Б. Мансурова**

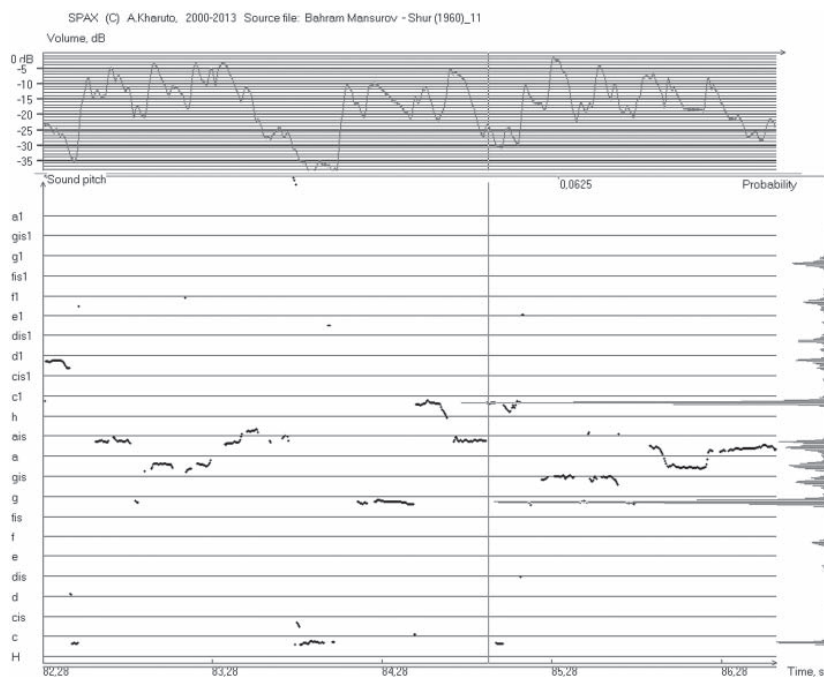


Звучащий инструмент требует еще более тщательного и разностороннего анализа.

На рис. 2 приводится фрагмент звуковысотной расшифровки (мелограммы) мугама Шур в исполнении Бахрама Мансурова (1960).

Для выявления звукоряда использовался *статистический анализ* мелограммы, пример которого приведен на том же рисунке в виде распределения относительного времени пребывания высоты в каждом из «окон анализа» шириной  $\Delta h$ , на которые разбит весь используемый диапазон высот (ширина «окна»  $\Delta h$  равна 5 центам). Соответствующая каждой высоте доля времени откладывается справа налево и изображается горизонтальной полоской; чем больше времени (в сумме) инструмент выдерживал некоторую высоту, тем длиннее будет полоска на этой высоте. По такому распределению далее можно будет выявить высоты, на которых исполнитель задерживается дольше и которые в восприятии слушателя образуют звукоряд. В данном примере два наиболее протяженных звука соответствуют центральным ступеням звукоряда шур ( $g$  – малой и  $c_1$ ), которые чаще играют на открытых струнах. На распределении видны как далеко отстоящие (на сотни центов), так

**Рис. 2. Фрагмент звуковысотной расшифровки (мелограммы) исполнения Б. Мансурова**



Справа показано статистическое распределение времени пребывания звука на разной высоте (анализ проведен на интервале времени 232 с).

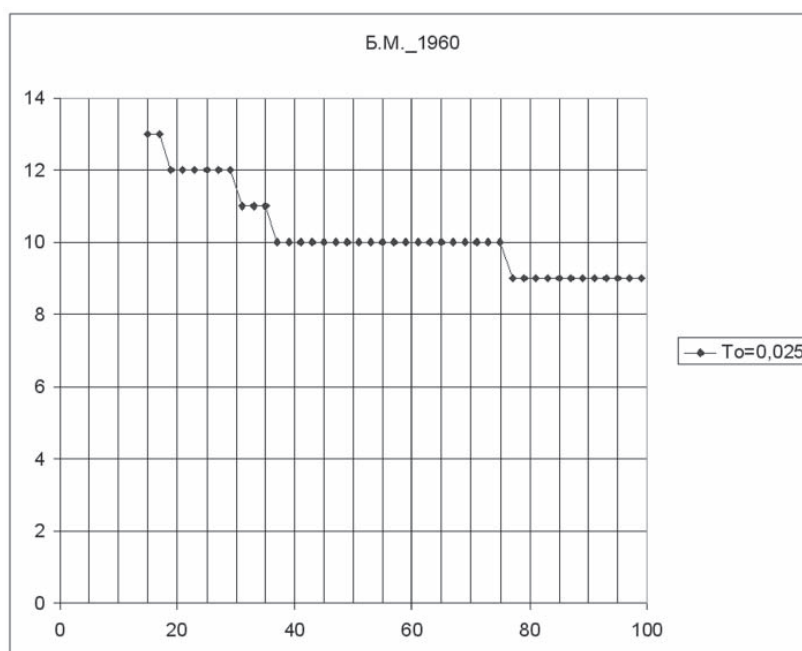
и расположенные близко (в интервале порядка 20–30 центов) «пики», соответствующие ступеням звукоряда. «Пики» окружены «холмами», образованными за счет мелизматика; эти высоты звуков используются реже, но все-таки более часто, чем высоты, расположенные между «холмами».

С целью более объективного отбора высот, соответствующих ступеням звукоряда, в работе [3] было предложено следующее правило отбора: если суммарное время звучания  $t_c$  на данной высоте оказывается больше некоторого порогового уровня  $T_0$ , то эта высота является ступенью звукоряда. На инструменте они совпадают с фиксированными ладками (азерб.- *перде*, тадж.- *парда*). В качестве базы для сравнения и отбора можно использовать  $T_{MAX}$  – общее время звучания для наиболее длительно используемой ступени. Очевидно, что выбор относительного порога  $T_0/T_{MAX}$  происходит не вполне объективно; в указанной работе

были предложены дальнейшие критерии отбора обнаруживаемых ступеней, в частности, ограничение минимально допустимого расстояния между ступенями.

Задаваясь, например, уровнем отношения  $T_0/T_{MAX} = 2,5\%$ , можно обнаружить в данном распределении (рис. 2) 13 ступеней (поскольку «окно» построения распределения равно 5 центам, при отборе ступеней предполагается, что они не могут располагаться ближе 10 центов одна от другой). Назначение более жесткого ограничения – 20 центов, 25 центов и т. д. между соседними ступенями – приводит к выявлению меньшего числа ступеней звукоряда. На рис. 3 приведена зависимость числа обнаруживаемых ступеней от минимально допустимого расстояния между ними (если программа обнаруживает две слишком близко расположенные ступени, они заменяются одной, положение которой вычисляется как взвешенное среднее между ними – с учетом соответствующих суммарных времен пребывания звука на этих высотах).

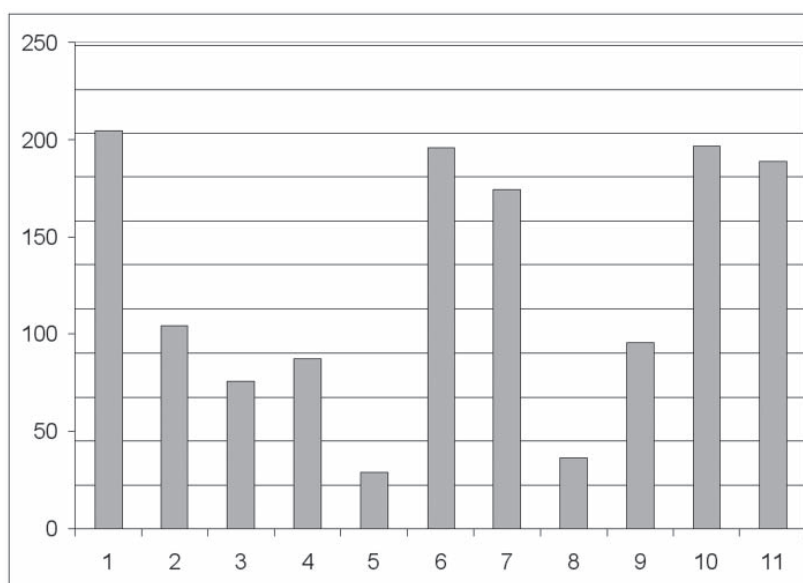
*Рис. 3. Зависимость числа обнаруживаемых ступеней от минимально допустимого интервала между ними в исполнении Б. Мансурова*





Число ступеней, стабильно равное двенадцати, при задании ограничения на интервал от 19 до 29 центов указывает, что в распределении обнаруживается *структура* из 12 звуковысотных ступеней, расположенных на интервалах от 19 до 29 центов друг от друга. На рис. 4 приведен соответствующий график, показывающий интервалы звукоряда в исполнении Б. Мансурова.

*Рис. 4. Интервалы между ступенями в исполнении Б. Мансурова*



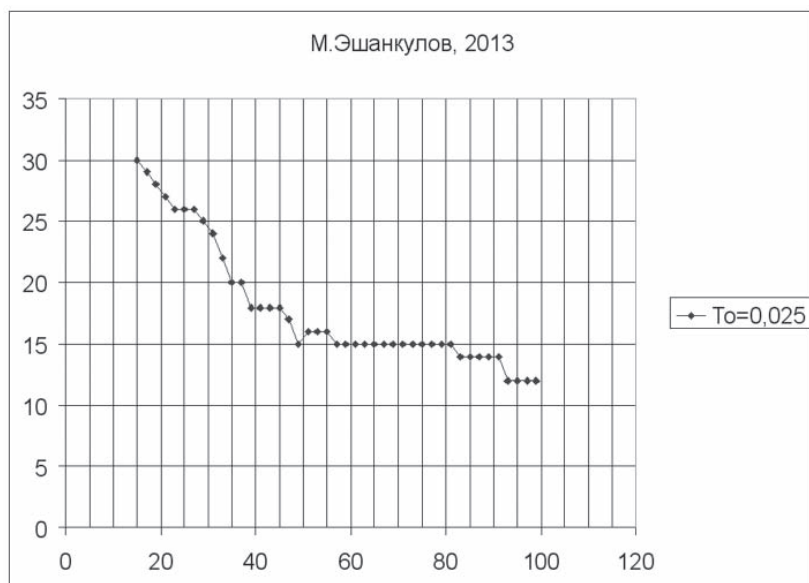
Анализируя полученный результат и учитывая, что определение высот производится с точностью до  $\pm 5$  центов, можно отметить, что все обнаруженные интервалы *кратны 25 центам*, т. е. в исполнении анализируемого фрагмента мугама Шур используется системообразующий интервал, близкий к  $1/4$  темперированного полутона. Аналогичные результаты были получены ранее при анализе фонограммы старейшего мастера Шашмакома Неръё Аминова, где также, при заявленном 12-ступенном теоретическом звукоряде выявлялся 17-ступенный неравномерно-темперированный строй с интервалами, *кратными 25 центам*. Это позволило сделать вывод о сохранности данного строя на подсознательном уровне у старых мастеров Шашмакома [4: 483–489].

В свое время нами не были выявлены существенные отклонения строя у азербайджанских музыкантов, в то время как у исполнителей Шашмакома, получивших консерваторское образование, обнаружи-

вается тяга к равномерно-темперированному строю, на что обратил внимание исследователь А. Джумаев. По его мнению, возникла «двойственность интонационного мира традиционной культуры, обе части которого вступили в состояние художественно-эстетического противоборства и противостояния между собой» [1: 129]. Чтобы проверить данное утверждение, нами была исследована по той же методике запись классической мелодии Самои дугох в исполнении на *танбуре* (мастер-класс в Московской государственной консерватории в 2013 году) Мурата Эшанкулова – преподавателя Таджикской национальной консерватории им. Т. Сагторова, получившего образование на кафедре восточной музыки Таджикского государственного института искусств им. М. Турсунзаде. В руках музыканта находился диатонический танбур, в прошлом принадлежащий знаменитому таджикскому танбуристу-исполнителю Шашмакома Фазлиддину Шахобову (1911–1974).

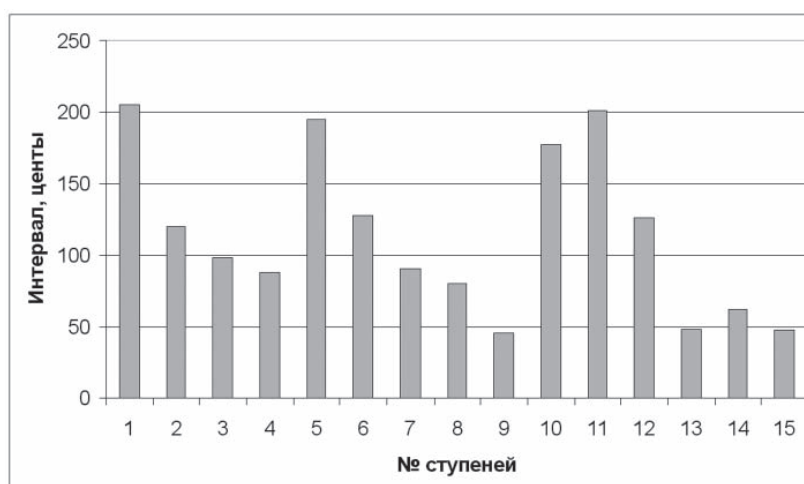
На рис. 5 показана полученная зависимость числа обнаруживаемых ступеней от минимально допустимого интервала между ними.

**Рис. 5. Зависимость числа обнаруживаемых ступеней от минимально допустимого интервала между ними в исполнении М. Эшанкулова**



В отличие от мугама здесь «диапазон стабильности» обнаруживается только начиная с ограничения в 37 центов и прерывается уже при 45 центах. На рис. 6 приведены интервалы между ступенями при ограничении на минимально допустимое расстояние между ними в 40 центов. При таком отборе три из пятнадцати ступеней близки к 50 центам.

*Рис. 6. Интервалы между ступенями в исполнении М. Эшанкулова при ограничении на минимальное расстояние в 40 центов*



Проведенные компьютерные исследования позволили сделать вывод о постепенной трансформации в живом исполнении расстояний между ступенями звукоряда в сторону увеличения (от 25 к 50 центам), а также о реальной близости региональных традиций *макамата* в прошлом (в данном случае *мугама* и *макома*). Эта близость проявлялась, в частности, в наличии единого 17-ступенного неравномерно-темперированного строя и минимальных системообразующих интервалов в 25 центов. Данные, полученные в анализе второго примера, свидетельствуют о важных изменениях в музыкальном мышлении классических музыкантов на протяжении последних шестидесяти лет. Они нуждаются в специальном исследовании.

#### Литература

1. Джумаев А. Б. Музыка устной традиции в постсоветской Центральной Азии и «противонаправленность» тенденций развития // Вопросы современного музыкознания. Алматы. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. 2012. С. 125–130.

2. Садыкова (Юнусова) В. Н. Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях: Дис. ... канд. иск. Л., 1982.
3. Харуто А. В. Компьютерный анализ звуоряда по фонограмме // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 83–89.
4. Юнусова В. Еврейские музыканты в Шашмакоме // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9–13 апреля 2013 года / Государственная классическая академия им. Маймонида. М., 2013. С. 483–489.

Валерия Недлина  
(Алматы, Казахстан)

### Электродомбра и другие эксперименты в казахском инструментостроении: В поисках утраченных смыслов

В 2011 году вышел дебютный альбом группы «Алдаспан<sup>1</sup>» – первой казахской рок-группы, использующей *электродомбру*. Новый для казахской массовой культуры формат привлек внимание прессы. Концерты проходят на многих сценах: от ночных клубов до консерватории. У группы появились поклонники. Однако как феномен современной культуры и как объект органо-логического исследования электродомбра подробно еще не рассматривалась.

Многие специалисты, включая автора этих строк, отнеслись к появлению такого инструмента скептически. Сомнения касались высокой степени сходства строения и звукоизвлечения электрических домбры и гитары: не будет ли тембр первой дублировать тембр второй? Вопросы, которые естественным образом возникают в связи с прослушиванием: в какой мере такого рода инструмент может быть отнесен к этническим? Как его звучание соотносится с этническим звукоидеалом? В чем разница между академической реконструированной оркестровой домброй и ее электрическим вариантом?

Идея создания электродомбры принадлежит Нуржану Тойши. По его словам<sup>2</sup>, импульсом послужило сходство с гитарными риффами так называемого тяжелого рока. Для этого направления характерны звуковые эффекты, связанные с аппаратным искажением амплитуды звуковых колебаний: *overdrive* (перегруз), *distortion* (англ. искажение), *fuzz* (фуз) и др. [8: 54–55].

Возможность применения такого рода эффектов в сочетании с фактурой казахского кюя и привлекла Н. Тойши. Работа над созданием инструмента длилась почти два года, с 2009 по 2011. Первоначальные варианты, изготовленные в Алматы мастером Маратом Кубековым, не вполне соответствовали требованиям автора по качеству звучания. Одна из трех домбр все же дала приемлемый тембр, однако ладки на грифе были размещены неверно. Вопреки опасениям, тембр электродомбры не повторял в точности электрогитару, а оказался достаточно оригинальным. Три домбры (тенор, баритон и бас), изготовленные позднее в московской мастерской «Shamray Guitars», полностью удовлетворили Н. Тойши и заменили использовавшиеся поначалу домбру, гитару и бас-гитару [2: 36].

Устройство электродомбры аналогично электрическим версиям гитары, мандолины, балалайки. Это хордофон с металлическими струнами, цельным плоским корпусом, длинным грифом, звукоснимателем и регуляторами настройки звука<sup>3</sup>.

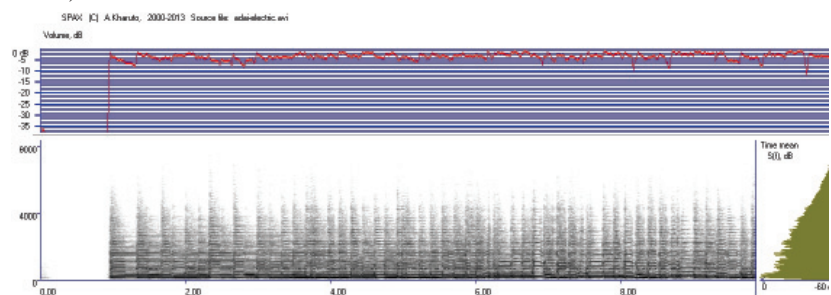
Разного рода эксперименты по реконструкции и «осовремениванию» домбры проводились и ранее. В 1933 году по инициативе А. К. Жубанова в Алма-Ате начала работу музыкально-экспериментальная мастерская по усовершенствованию казахских народных инструментов. Целью экспериментов стало усиление звука и унификация строя и высоты звучания (для создания оркестров андреевского типа). А. Алексеев пишет, что взамен распространенной в народе домбры с низким строем (приблизительно «g – c<sub>1</sub>») были построены домбры прима, тенора и басы с фиксированной настройкой и хроматическими ладами в звукоряде [3: 51–52]. Кишечные (жильные) струны ввиду сложности процесса изготовления и недолговечности были заменены на толстую леску (0,7 или 0,8 мм) [6: 96]. Все это существенно изменило не только сам инструмент, но и его репертуар. Удобство в ежедневной исполнительской практике стало преобладать над аутентичностью звучания и радикально изменило музыкально-культурный ландшафт казахской музыки.

Появление электродомбры не вызвало столь значительных перемен, однако незамеченным не прошло. С момента выхода группы «Алдаспан» на эстраду ее творчеству были посвящены свыше 40 статей и интервью, теле- и радиопередач. Инструмент в Казахстане пока воспринимается скорее как экзотический, но за рубежом уже представляет культуру казахов, в основном через YouTube<sup>4</sup>, интернет-блоги и подкасты зарубежных авторов (например, подкаст Дрю Абернати, США, Южная Каролина [5]).

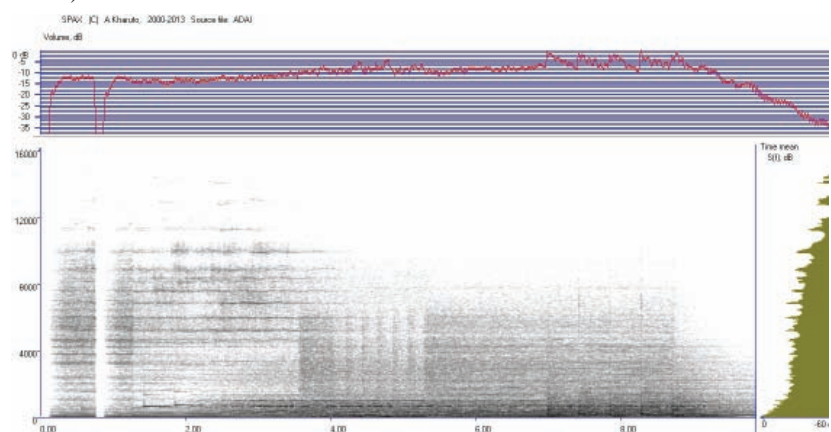
Может ли электродомбра претендовать на статус этнического инструмента? Электрогитара изначально распространялась как инструмент интернациональный, она, как и электромандолина, скорее стала знаком «фольклора технологической эры» (определение Дж. Кейджа). Наибольший интерес представляет сопоставление домбры с электробалалайкой. Этот инструмент, популяризованный известным исполнителем Алексеем Архиповским и привлекающий широкую аудиторию слушателей, наглядно продемонстрировал возможности расширения тембрового диапазона. Но надо учесть, что привычная балалайка, созданная В. Андреевым и Ф. Пасербским в конце XIX века, изначально обладала металлическими струнами и в электроварианте почти не потеряла тембровую окраску.

А. Жубанов и сотрудники музыкально-экспериментальной лаборатории, пробуя различные материалы для оркестровой домбры, ставили на нее металлические струны, но звучание не соответствовало привычным для казахов жильным струнам. Литая леска звучала ближе к кишечным струнам, чем металл. На электродомбре же использованы металлические струны, аналогичные гитарным, что даже в «чистом» звучании с минимальным влиянием аппаратуры не дает того самого домбрового тембра. Эту разницу наглядно показывают аудиоспектрограммы, выполненные программой для компьютерного анализа музыкальных фонограмм SPAX доцента МГК им. Чайковского А. В. Харуто:

a)



b)



Спектры звучания электрической (a)  
и реконструированной традиционной (b) домбры.

На спектральных графиках наглядно видно, что звук реконструированной домбры существенно богаче по тембру (около 90 %

звуковых вибраций электродомбры сконцентрировано в диапазоне до 3000 Гц, акустической домбры – свыше 8000 Гц). По мнению многих исследователей (И. Мацевский, А. Мухамбетова, С. Утегалиева, В. Сузукей, Ю. Бойко), именно через тембр наиболее ярко проявляется этнический звукоидеал (термин Ф. Бозе [1]). Так, С. Утегалиева, вводя понятие тембро-регистровой трактовки звука/тона, дает следующую характеристику общетюркского звукоидеала: «Нижний тон звучит одновременно с сонорным фоном и обертонами, а также с шумовыми добавками» [7]. А. Мухамбетова выделяет в качестве основных параметров казахского звукоидеала обертоновую насыщенность звука, гнусавость тембра, обилие призвуков (шумов), бурдонные формы многоголосия [4: 131]. Именно это описание соответствует картине спектрального анализа на иллюстрации *a*. Спектр электродомбры (*b*) значительно более прямолинейный, лишен того обертонового окружения, о котором пишут исследователи. Объективно он не соответствует этническому звукоидеалу.

Однако сами исполнители намечают мировоззренческое сходство эстетики тяжелого рока и казахского искусства: и то и другое проникнуто неким воинским духом, пафосом мужества и стойкости. О традиционной музыке казахов как искусстве воинской касты пишут такие исследователи, как Т. Асемкулов, Р. Джуманиязова, З. Наурзбаева и другие. Оно в значительной мере компенсировало отмеченное выше несоответствие звукоидеалу.

Однозначно сказать, что у Н. Тойшы получилась двухструнная электрогитара, нельзя. С некоторыми изменениями (плоский цельнодеревянный корпус) электродомбра сохраняет форму акустической версии инструмента. Техника игры на этих инструментах аналогична. В некоторых аспектах электродомбра позволяет даже добиться большей аутентичности: в связи с отсутствием необходимости громкого звучания струн и возможностью многократного усиления домбры настраиваются ниже. «В настройке “d – g” звук инструмента был сильно завышен, – утверждает Н. Тойши. – Поэтому мы немного его понизили. Сравнивая с современной домброй, наша (электрическая) звучит ближе к исконно казахскому домбровому кюю» [2: 37].

В репертуаре группы «Алдаспан» уже имеется три альбома в стиле этнорок, композиции которых выполнены на высоком уровне, хотя и не все равноценны по музыкальному содержанию. Сам факт постоянно расширяющегося репертуара говорит о жизнеспособности идеи. Эта музыка востребована: электродомбру слышали на многих фестивалях этно- и рок музыки в Казахстане, в том числе на крупномасштабном Международном фестивале «Spirit of Tengri» (2013 год). Электродомбра



включена исследователем М. Хасановым в классификацию типов этого инструмента (наряду с традиционной, оркестровой и эстрадной разновидностями) [9].

Широкие возможности электронной обработки звука в перспективе помогут расширить диапазон звучания домбры, подобрать тембры, соответствующие этническому звукоидеалу. Не исключено, что электродомбра в ближайшем будущем привлечет внимание композиторов новоевропейской традиции.

### Литература

1. *Bose Fr.* Musikalische Völkerkunde. Freiburg, 1953.
2. *Абишева Б.* Темір үзер қылыштың аты болар «Алдаспан» (интервью) // Новая музыкальная газета. Алматы, 2011. Сент./дек., № 2. С. 36–38.
3. *Алексеев А. Д.* Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана: Сборник статей. Алма-Ата, 1955. С. 50–63.
4. *Мухамбетова А. И.* Музыкального пространство тюркского мира // Тезисы Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». Алматы, 1994.
5. Подкаст из Южной Каролины США с нами. URL: [http://aldaspan.com/ru/news/278.podkast\\_iz\\_y.html](http://aldaspan.com/ru/news/278.podkast_iz_y.html).
6. *Утегалиева С. И.* Где производят струны для домбры // Хордофоны Центральной Азии. Алматы, 2006. С. 95–99.
7. *Утегалиева С.И.* Звуковой мир музыки тюркоязычных народов // Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание. 2010. № 4. URL: <http://www.vestnik.adygnet.ru/?2010.4>.
8. *Харитонов А.* Устройства нелинейной обработки сигналов // Звукорежиссер. М., 2003. № 5 (июнь). С. 52–57.
9. *Хасанов М.* Қазақы қоңыр әуен немесе әлемдік музыка индустриясындағы дәстүрлі аспаптардың танылуы [рукопись, не депон.] Алматы, 2013. URL: [http://aldaspan.com/ru/articles/231.nauchnaya\\_st.html](http://aldaspan.com/ru/articles/231.nauchnaya_st.html).

### Примечания

<sup>1</sup> Вид клинкового оружия кочевников.

<sup>2</sup> Мнение Н. Тойши приводится по материалам официального сайта группы [www.aldaspan.kz](http://www.aldaspan.kz).

<sup>3</sup> Увидеть изображение электродомбр можно на сайте компании Shamray Guitars <http://www.shamray.ru/gallery2/v/2011/>

<sup>4</sup> В сентябре 2013 года официальный канал группы на YouTube (aldaspantv) достиг 85 тысяч просмотров.

**Christoph Anzenbacher, Christoph Reuter**

*(Vienna, Austria),*

**Michael Oehler**

*(Cologne, Germany)*

## **Audio Logo Perception in Everyday Situations**

### **1. Background**

The acoustic structure and effect of audio logos have only been rather infrequently examined heretofore in musicology ([1],[2],[3],[6] etc.). Until now, the fact has been entirely neglected that these audio logos are usually heard in environments which are anything but perfect for the transmission of acoustic messages due to ambient noise and the transfer characteristics of the sound sources. While audio logos in a studio are produced under the best possible listening conditions, the respective sound producers in everyday reality are usually only capable of working within a limited frequency range, and ambient noise usually produces broadband masking, as well ([6],[7] etc.).

#### **Aspects of auditory perception**

The **auditory masking** phenomenon plays a very important role in everyday life. For a conversation on a quiet street, for example, little speech power is necessary for the speakers to understand each other. However, if a loud car or motorbike passes by, our conversation is severely disturbed – with the consequence that our partner can no longer hear us if speech power remains constant. This masking effect takes place in many more situations and even in most pieces of music.

The presence of a loud sound event raises the threshold of a second sound signal in inverse proportion to the difference between the two frequencies. This psychoacoustic effect is referred to as masking.

### **2. Aims**

The aim of this explorative study is to find out, using sound analyses and experiments involving perception, which characteristics of audio logos can still guarantee an understandable communication of the message (i.e. advertising) even when listening conditions and transfer characteristics are varying, without having to suffer losses to the typical sound identity.

### **3. Method**

Ten prototypical audio logos chosen for their sound characteristics and degree of familiarity were embedded in everyday acoustic environments

by means of the program “*AudioEase Speakerphone*” (Table 1). After that transfer characteristics of the modified audio logos and the masking characteristics of the ambient noise were examined by means of spectral analysis.

The criteria which are predictable owing to the spectral characteristics and which make audio logos especially robust and forceful were tested in a perception experiment: Of 162 subjects ( $M = 31.52$ ,  $SD = 13.27$ ), divided into five groups, all ten audio logos were evaluated both in modified and in its original version regarding awareness, sound quality, and pleasure in a mixed-model design. Each of the five experimental groups, the sounds of a modified version (car radio out of the car, cellphone, radio, PA system indoor, TV outside the room) were first presenting before then subjects had to evaluate the original stimuli.

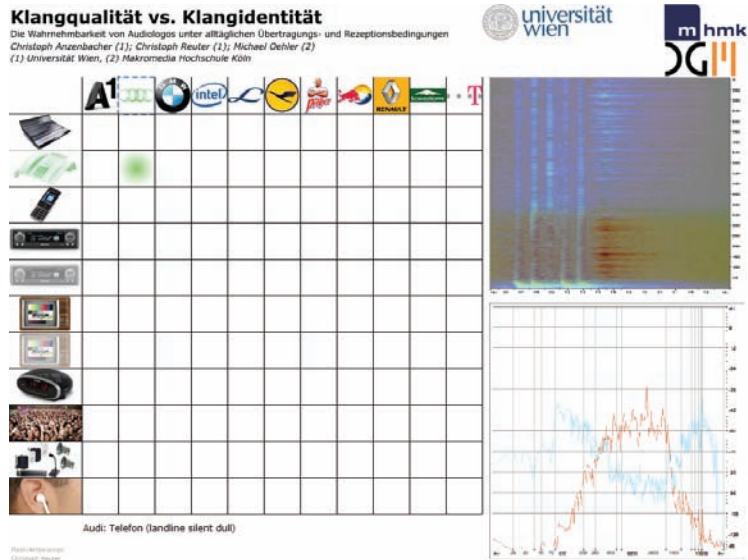
<b>Set of Audiologos (Brands)</b>	<b>Variables (designation according to AudioEase Speakerphone)</b>
<i>Al</i>	<i>Original</i>
<i>Audi</i>	<i>landline, silent dull</i>
<i>BMW</i>	<i>cell phone, connection static</i>
<i>Intel</i>	<i>car stereo radio, from inside the car</i>
<i>Linde</i>	<i>car stereo radio, from outside the car</i>
<i>Lufthansa</i>	<i>TV set in a house, distance 3 a bit further</i>
<i>Meister Proper</i>	<i>TV set in house, distance 4 next room, door closed</i>
<i>RedBull Mobile</i>	<i>tiny radio</i>
<i>Renault</i>	<i>indoor stadium PA with crowd</i>
<i>Schneekoppe</i>	<i>outdoor music PA</i>
<i>Telekom</i>	<i>neighbour iPod in a Train</i>

**Table 1.** List of brands and acoustic transmission variables

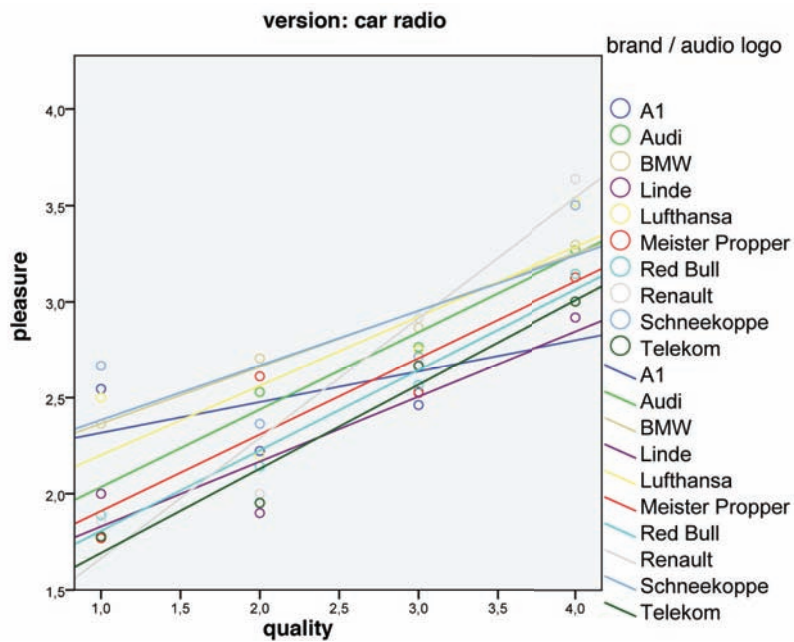
#### 4. Results

Owing to the existing spectra (audio logos in their original form vs. embedded in various environments), the following criteria for a robust audio message can be established:

1) the more the spectral energy is concentrated on a few peaks, the higher the chance that the audio logo can be expected to transmit effectively and penetrate denser ambient noises, as well (for example, whistle motif).



**Figure 1.** Matrix, comparing audio logos under everyday conditions of transmission with implemented spectrograms and frequency characteristics<sup>1</sup>.



**awareness (original vs. variant)**

	A1		Audi		BMW		Linde		Lufthansa		Meister Propper		Red Bull		Renault		Schneekoppe		Telekom	
	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var
Autonradio	***	1.3 3.1**	***	2.4 3.1**	***	3.0 3.5**	***	2.7 3.3**	***	2.8 3.6**	***	2.1 2.8**	***	2.0 2.5**	***	2.2 3.8*	***	1.5 1.9*	***	1.1 1.7
Handy	*	1.4 1.6*	***	2.6 3.0**	***	3.0 3.4**	***	2.8 3.4**	***	2.8 3.0	***	2.3 2.4*	***	1.9 2.3*	***	2.1 2.4**	***	1.5 2.2*	***	1.1 1.1
Radioecker	*	1.3 1.8**	***	1.7 2.2**	***	2.7 3.4**	***	2.4 3.1**	***	2.4 2.8	***	2.2 2.4*	***	2.0 2.2*	***	1.8 1.7*	***	1.4 1.6	***	1.0 1.0
Stadion	***	1.4 1.8**	***	2.1 3.4**	***	2.9 3.0**	***	2.8 3.3**	***	2.8 3.3**	***	1.7 2.7**	***	2.0 2.4**	***	2.0 3.0**	***	1.5 2.1*	***	1.0 1.0
TV	***	1.5 2.5**	***	1.9 2.9**	***	2.6 3.2**	***	2.2 2.8**	***	2.4 3.0**	***	2.0 2.6*	***	2.2 2.4**	***	1.6 2.2*	***	1.7 1.9*	***	1.1 1.3

1 = very well, 4 = very poor

**pleasure (original vs. variant)**

	A1		Audi		BMW		Linde		Lufthansa		Meister Propper		Red Bull		Renault		Schneekoppe		Telekom	
	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var
Autonradio	*	2.3 2.8*	***	2.4 2.9*	***	2.6 3.1**	***	2.6 3.1**	***	2.4 3.4*	***	2.3 2.6**	***	2.2 2.6**	***	2.0 3.5**	***	2.5 2.9**	***	1.9 2.5
Handy	**	2.1 2.6**	***	2.2 3.0**	***	2.5 2.8**	***	1.7 2.2*	***	2.4 2.8	***	2.4 2.6*	***	2.2 2.3*	***	2.1 2.5*	***	2.8 2.9*	***	1.8 1.9
Radioecker	***	2.4 2.5**	***	1.9 2.5*	***	2.8 2.8	***	1.8 1.9	***	2.3 2.4	***	2.4 2.4	***	2.6 2.4*	***	2.1 2.1	***	2.7 2.8*	***	2.0 2.0
Stadion	***	1.9 2.5**	***	2.5 3.0**	***	2.2 2.8**	***	2.1 2.9**	***	2.4 3.3**	***	2.2 2.5*	***	2.2 2.4**	***	2.2 3.0**	***	2.8 2.9*	***	1.7 1.9
TV	**	2.4 2.8**	***	2.1 2.8*	***	2.3 2.8*	***	1.8 2.0	***	2.4 2.8	***	2.5 2.7*	***	2.5 2.4**	***	1.9 2.8*	***	2.9 3.0**	***	2.0 2.1

1 = very well, 4 = very poor

**quality (original vs. variant)**

	A1		Audi		BMW		Linde		Lufthansa		Meister Propper		Red Bull		Renault		Schneekoppe		Telekom	
	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var	p	M org. M var
Autonradio	***	1.9 3.4**	***	1.9 3.3**	***	1.8 3.5**	***	1.7 3.3**	***	2.0 3.8**	***	1.7 3.1**	***	1.9 3.0**	***	1.7 3.7**	***	1.8 3.2**	***	1.5 2.9
Handy	***	1.6 3.3**	***	1.8 3.2**	***	1.7 3.4**	***	1.5 2.9**	***	1.8 3.2**	***	1.5 2.9**	***	1.7 2.7**	***	1.4 2.8**	***	1.9 3.5**	***	1.4 2.2
Radioecker	***	1.9 2.8**	***	1.7 2.6**	***	1.9 2.9**	***	1.4 2.0**	***	1.9 2.6**	***	1.6 2.1*	***	2.0 2.1**	***	1.5 2.0**	***	2.1 2.8**	***	1.4 1.6
Stadion	***	1.7 3.0**	***	1.8 3.2**	***	1.6 3.2**	***	1.5 3.2**	***	1.8 3.3**	***	1.5 2.4**	***	1.6 2.4**	***	1.6 3.3**	***	1.7 2.8**	***	1.3 2.4
TV	***	1.7 3.6**	***	1.5 3.4**	***	1.4 3.3**	***	1.3 2.6**	***	1.7 3.5**	***	1.4 2.4**	***	1.8 2.6**	***	1.3 3.0**	***	1.8 3.0**	***	1.4 2.4

1 = very well, 4 = very poor

\* p < .05

\*\* p < .01

\*\*\* p < .001

**Figure 2:** Results of the perception experiment

In the experiment, almost all audio logos were detected significantly worse in situations with dense ambient noise (stadium, traffic noise) than the original sounds (except Stadium *AI* with  $p = .058$ , *BMW*,  $p = .819$ , *Lufthansa*, with  $p = .058$  and *Telekom* with  $p = .16$ ).

While the quality is generally rated poor in this context (in all cases  $p < .001$ ), also the parameters of the stimuli except of *Mr. Clean*, variant car radio ( $p = .077$ ) and variant Stadium ( $p = .096$ ), *Red Bull* variant Stadium ( $p = .058$ ) and *Schneekoppe* variant Stadium ( $p = .292$ ) were rated significantly worse in all cases. Quality and pleasure correlate positive in all variants (car radio condition:  $p = .0001$ ,  $R = .464$ , phone condition:  $p = .0001$ ,  $R = .439$ , radio condition:  $p = .0001$ ,  $R = .427$ , condition Stadium:  $p = .0001$ ,  $R = .513$ , condition TV:  $p = .0001$ ,  $R = .383$ ). This means, that ambient noises, that reduce sound quality agree with a lower assessment of the audio logo.

2) energy components above 1000 Hz make an audio logo particularly robust (for example, the *Meister Proper* chimes), since the surrounding sound sources in the lower range usually do not radiate as well (or the transmission range is limited, especially in the case of telephones), and the ambient noise is often concentrated in the low-frequency range (for example, the *Audi* audio logo is usually completely masked or can only be poorly transmitted).

The listening test shows that the edited versions of the audio logo of Audi in all experimental conditions are rated significantly worse than the original sounds (condition car radio, radio alarm condition:  $p = .003$ ,  $d = .48$ ; Stadium condition:  $p = .0001$ ,  $d = 1.22$ ; condition TV:  $p = .004$ ,  $d = .56$ ).

3) audio logos with broadband sound (for example, *Lufthansa*, *Intel*) transmit well in most cases (since sufficient components remain audible even though the transfer characteristics are limited), but are more quickly masked, since the energy components remaining after the transmission are usually weak and therefore often remain below the masking curve of the ambient noise.

This is apparent in the audio logo of *Lufthansa*. In the two experimental conditions with prominent masking effects (radio, television), the difference between processed stimuli and original sound is very clear (condition car radio:  $p = .0001$ ,  $d = 1.04$ ; condition TV:  $p = .0001$ ,  $d = 1.0$ ).

4) speech/singing voice (preferably with strong frequency components above 1000 Hz) is easier to understand owing the human ability to fill in when it comes to speech perception (for example, *Schneekoppe*).

Leaving aside the by far the most recognized audio logo of *Deutsche Telekom* ( $M = 1.05$  for all conditions), an ANOVA ( $F = 55.89$ ,  $d = 9$ ,  $p =$

.0001), followed by Tukey post hoc test shows, that the audio logo of *Schneekoppe* (M = 1.5, all conditions) and A1 (M = 1.4 for all conditions) are recognised significantly more often than all other audio logos.

## 5. Conclusion

It has been shown that testing the transmission capacity of audio logos can be useful in determining how robust they are. This is especially relevant in view of communication using new media and any digital devices.

In order to keep the effect of audio logos as robust as possible in a wide variety of acoustic environments, sounds with narrowband high-energy spectral components should be given priority (i.e. xylophone, chimes, marimba, whistle, special synthetic sounds, etc.), whose main energy components have frequencies above 1000 Hz (for example, *Telekom*).

## References

- [1] *Anzenbacher, C.* Audiologos. Integrative Gestaltungsmaßnahmen vor dem Hintergrund der Musikpsychologie // Praxisforum Medienmanagement. Baden-Baden, 2012. Bd.17.
- [2] *Bregman, A. S.* Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound. Cambridge, 1990.
- [3] Audio Branding Academy Yearbook 2012/2013 / K. Bronner, R. Hirt & C. Ringe. Baden-Baden, 2013.
- [4] Audio Branding: Brands, Sound and Communication / K. Bronner, R. Hirt. Baden-Baden, 2009.
- [5] *Fastl, H. & Zwicker, E.* Psychoacoustics. Facts and models. Berlin, 2006.
- [6] *North, A.C., Hargreaves, D.J., MacKenzie, L., & Law, R.* The effects of musical and voice 'fit' on responses to adverts // Journal of Applied Social Psychology. 2004. Vol. 34. P. 1675–1708.
- [7] *Zwicker, E. & Feldtkeller, R.* Das Ohr als Nachrichtenempfänger. Stuttgart, 1967.

<sup>1</sup> This figure shows the brands listed horizontally. In the vertical, the various playback devices (variables) are listed. By visiting the application (see URL: <http://audio-branding-academy.org/aba/AudioLogoFlash.swf>) one can select as a first step a brand and a playback device. Then it is possible to browse with the cursor through each cell of this grid and play the related sound. The graphics on the right show a spectrogram of the selected brand and the frequency characteristics of the sound variations (blue = audio logo (original), green = white noise (variables), red = audio logo (variables)). Comparing the spectral curves, it is possible to see peaks, plateaus and valleys in the frequency characteristics, which are significant relevant for the masking. For example, if the red curve exceed the green curve, this means that the frequency band is not masked and is thus audible in the edited version.

**Александр Контрерас Кооб**  
(Санкт-Петербург, Мехико)

## **Поиск нового звука и электронные музыкальные инструменты начала XX века**

«Интерес к новым инструментам, машинам и приборам, которые могли бы обогатить способы музыкального выражения и сделать возможным совершенное выполнение авторского замысла, был всеобщим», – так выдающийся музыкант XX столетия, пианист и композитор Ферручио Бузони в своем оказавшемся во многом пророческим сочинении «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [1] писал о необходимости постоянного обогащения оркестра новыми инструментами и способами их применения.

Изобретение электронной лампы в 1906 году способствовало быстрому техническому развитию радиофонии, электроакустики, записывающих и воспроизводящих устройств, таких, как, например, граммофон, магнитофон, полуавтоматические и автоматические музыкальные инструменты. Основными электронными инструментами этого периода были сферофон, терменвокс, волны Мартено и траутониум. Последние три инструмента (терменвокс, волны Мартено и траутониум) нашли широкое применение в музыкальном творчестве<sup>1</sup>. Все они были изначально монофоническими и задумывались как полноценные самостоятельные инструменты.

В сферофоне, терменвоксе и волнах Мартено звук создавался по принципу звукового гетеродинного генератора, состоящего из двух генераторов; один из них был настроен на постоянную частоту, а другой мог ее менять. В соответствии с теми или иными разностями частот обоих генераторов менялась также и частота комбинационных тонов

---

<sup>1</sup> Для терменвокса активно создавали произведения Богуслав Мартину, Дмитрий Шостакович, Эдгар Варез и представители академического авангарда. К возможностям терменвокса обращались в своем творчестве Жан-Мишель Жарр, группа «Pink Floyd» (ранние произведения), Кит Эмерсон и др.

Волны Мартено часто использовали в кинематографе. Звук этого инструмента встречается в картинах «Лоуренс Аравийский» (1962) Дэвида Лина или, например, в уже современном фильме «Амели» (2001) Жана-Пьера Жёне и др.

Альфред Хичкок использует в фильме «Птицы» (1963) электроимитацию криков и шумов, издаваемых птицами. Эти электронные эффекты были созданы на электронном музыкальном инструменте микстуртраутониум (Mixturtrautonium) немецким композитором и изобретателем Оскаром Залой (Oskar Sala), учеником Фридриха Траутвайна, создателя траутониума.



(высота звука). Из множества возникавших таким образом дифференциальных синусоидальных тонов (без обертонов) в музыке можно было использовать три-четыре октавы в зависимости от творческих задач.

Терменвокс Льва Сергеевича Термена был создан в лаборатории Физико-технического института в Петрограде, где Термен занимался «экспериментально-исследовательскими изысканиями», в основном проектированием и конструированием лабораторных измерительных приборов [3: 115]. Применение радиосхемы позволило Термену увеличивать чувствительность и точность измерений потенциалов и токов на несколько порядков по сравнению с имеющимися тогда электрометрами и чувствительными гальванометрами. Термен построил «конденсаторное устройство для измерения диэлектрической постоянной газов с чувствительностью до миллионных долей процента посредством применения метода биений электрических колебаний высокой частоты и измерения разностного тона» [3: 115], иными словами, он использовал метод гетеродинамирования радиочастот.

Принципы гетеродинамирования были открыты в первые десятилетия XX века радиоинженерами во время опытов с радиолампами, гетеродинамирование нашло широкое применение в радиотехнике. С изобретением электронных ламп можно было создавать генераторы электрических колебаний, в которых частота зависит от емкости и индуктивности колебательного контура. Сам по себе подобный генератор не был пригоден для музыки, так как создаваемая им частота намного выше слухового диапазона [4]. Но методом гетеродинамирования можно было получить разностную частоту, которая уже попадает в слуховой диапазон. Это частота затем извлекается, усиливается и подается на громкоговоритель.

С помощью данного метода Термен создал не только лабораторные измерительные приборы, беспроводную сигнализацию, но и, собственно, терменвокс<sup>2</sup>. Данный прототип инструмента имел только одну антен-

---

<sup>2</sup> «Поскольку с помощью этого метода можно было регистрировать изменение электроемкости проводника менее чем на тысячную долю процента, я устроил сигнализационное устройство, которое действовало при приближении человека на расстояние 2–3 м к открытому проводнику, типа антенны. Кроме того, поскольку я был виолончелистом, я сделал макет прибора с небольшой открытой электроемкостью, приближение руки к которой изменяло частоту разностного тона генераторов в музыкальном диапазоне. После усиления этого переменного тока и подачи его на телефон можно было получать звуки, похожие на скрипку, виолончель или голос. Изменяя степень усиления выходного напряжения надавливанием ногой на угольное сопротивление, я мог играть различные одноголосные песни и мелодии, исполняемые мною на виолончели» [3: 117–118].

ну для управления высотой звука и педаль для управления динамикой. Позже Термен добавит вторую антенну для управления громкостью, и тем самым инструмент приобретет окончательный вид; в результате музыку исполняют, не касаясь инструмента руками (существует также вариант с клавиатурой).

Терменвокс имел большой успех благодаря гастроям Льва Термена по Европе и Америке, где Термен изобрел также клавишный терменвокс, электронную виолончель, ритмикон и терпситон, с которыми он выступал, объединяя их в различные ансамбли электронных инструментов. Терменвокс с успехом использовался в разных музыкальных стилях и особенно в кино: так, данный инструмент звучит в исполнении Самуэля Гоффмана в фильмах «Spellbound» («Завороженный», реж. Альфред Хичкок, 1945), «The Lost Weekend» («Потерянный уикэнд», реж. Билли Уайлдер, 1945), «The Day the Earth Stood Still» («День, когда остановилась Земля», реж. Роберт Вайс, 1951), «The Ten Commandments» («Десять заповедей», реж. Сесиль Б. де Милль, 1956).

Фильм «Rocketship X-M» («Ракета Икс-Эм», реж. Курт Нойман, 1950) стала первым научно-фантастическим фильмом с участием терменвокса. На Западе этот инструмент стали ассоциировать именно с жанром научной фантастики [5: 22]. В поп- и рок-музыке терменвокс также был весьма привлекательным – американская группа «The Beach Boys» использовала в нескольких песнях электронный инструмент, подражающий звуку терменвокса (самая знаменитая подобная композиция – «Good Vibrations»). Легендарная рок-группа «Led Zeppelin» использует терменвокс в песне «Whole Lotta Love».

В 1994-м вышел фильм «Ed Wood» («Эд Вуд», реж. Тим Бёртон), в котором используется терменвокс в исполнении Лидии Кавиной, самой знаменитой исполнительницы на данном инструменте. В музыке к фильму «Mars Attacks!» («Марс атакует!» реж. Тим Бёртон, 1996) кроме терменвокса звучат также волны Мартено. В 1990-е годы интерес к терменвоксу в России возобновился, и в 1992 году был создан Термен-Центр при Московской консерватории.

В отличие от других изобретателей (например, немецкого музыканта Йорга Магера), Термен не искал принципиально новые строи или тембры, его интересовало прежде всего создание инструмента более совершенного, чем механические инструменты, в плане выразительности и в техническом плане, и Термен пользовался для этого новыми возможностями, предоставляемыми техническими открытиями и разработками

в сфере электротехники, главным образом в сфере применения электроламп<sup>3</sup>.

На волне интереса к терменвоксу появляется еще один электронный инструмент – волны Мартено (Ondes Martenot), изобретателем которого был француз Морис Мартено. Благодаря профессиональным навыкам виолончелиста, ему удавалось играть на своем инструменте простые мелодии, и, поскольку получающееся звучание напоминало человекоподобный визг собаки «чиуауа», инструмент получил от товарищей Мартено прозвище «мексиканский пес»<sup>4</sup>. Можно предположить, что звук был схож со звуками, который издает радиоприемник при настройке.

Существует некая параллель между Мартено и Терменом: оба имели музыкальное образование, оба использовали принцип геретодинирования. Но в отличие от Термена, Мартено был профессиональным музыкантом и радиолюбителем, музыкантом-изобретателем, а Термен – профессиональным радиоинженером с прекрасным музыкальным образованием, но все-таки в первую очередь – ученым-изобретателем. Это впоследствии будет иметь большое влияние на развитие данных инструментов.

Хотя терменвокс и волны Мартено использовали метод биений радиочастот для создания высоты тона, они отличались прежде всего интерфейсом для управления емкостью конденсатора, который отвечает за колебательный контур одного из генераторов. Если терменвокс ис-

---

<sup>3</sup> Термен признавался: «Я хотел сделать инструмент, который бы работал не на механическом принципе, как пианино, или, скажем, скрипка или виолончель, у которых движения смычка можно сравнить с движением пилы. Я задумал инструмент, который мог бы создавать звук без применения механической энергии, как его создает дирижер оркестра. Сам оркестр играет механически, а дирижер делает взмахи руками и эти движения отражаются на исполнении музыки».

«Меня начал интересовать сам процесс исполнения музыки, выразительность исполнения. Хотелось, чтобы источников звука было больше. Я не был удовлетворен существующими многочисленными механическими инструментами, которые построены на элементарных принципах и не очень совершенны с точки зрения физики. Мне хотелось сделать инструмент иного рода. Аппарат, который контролировался бы в пространстве, использовал электрические поля и требовал мало энергии. Так я трансформировал электронное оборудование в музыкальный инструмент, чтобы расширить музыкальный арсенал» (Из интервью со Львом Терменом 16.06.1989 [http://thereminfamily.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=62&Itemid=88](http://thereminfamily.org/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=88), дата обращения 12.08.13).

<sup>4</sup> <http://www.peterpringle.com/ondes.html>, дата обращения 10.10.2013.

пользовал расстояние тела исполнителя от антенны для управления емкостью колебательного контура, то волны Мартено управляли емкостью с помощью переменного конденсатора, который вращался посредством нити и ею управлял сам исполнитель.

Сразу после войны, в 1919 году, Мартено начал разрабатывать свой инструмент. С самого начала Мартено не задавался целью создания новых тембров – он, как и Термен, хотел использовать новые выразительные возможности, музыкальный потенциал, которые давало электричество. Термен заметил главное преимущество, присущее всем электронным инструментам и отличающее их от традиционных инструментов: независимость интерфейса от звукового генератора. Это давало возможность экспериментировать с различными способами игры отдельно от метода генерирования звука, а также экспериментировать с генератором звука отдельно от выбранного интерфейса.

Но если Термен настаивал на бесконтактном интерфейсе и только впоследствии применял клавиатурный и гриффовый интерфейсы, то Мартено с самого начала использовал нить в качестве управления высотой звука (впоследствии он добавил клавиатуру) и кнопку для управления динамикой, т. е. в волнах Мартено всегда присутствовала зрительная и тактильная опора, как на траутониуме и на всех традиционных инструментах, что сыграло немаловажную роль в освоении инструмента.

После нескольких модификаций волны Мартено приобрели свой окончательный вид в 1931 году, причем были возможны два способа исполнения: с помощью темперированной клавиатуры, способной производить вибрато, и с помощью «нити» или «кольца» (*jeau au ruban*, *jeau à la baguette*), когда исполнитель передвигает металлическую нить вдоль всей клавиатуры с помощью металлического кольца, надетого на указательный палец.

Сразу после появления волн Мартено многие композиторы заинтересовались данным инструментом, их привлекали интригующее звучание и выразительные возможности. Многие видели в нем более совершенный инструмент, исправляющий недостатки терменвокса. Волны Мартено оказались легче и интуитивнее в освоении, что способствовало их использованию композиторами: А. Жоливе, О. Мессиаан, А. Онеггер, В. Ландовска и многие другие писали для волн Мартено концерты, дуэты, камерные ансамбли, оратории и симфонии.

Ранние электронные инструменты и, в частности, терменвокс и волны Мартено, не смогли завоевать себе нишу в классическом оркестре,

несмотря на их отличительный тембр, который, однако, по сравнению с оркестровыми инструментами является недостаточно выразительным и относительно монотонным. Главное достоинство электронных инструментов состояло не столько в тембре, сколько в их новых *выразительных возможностях*. Тем не менее, по сравнению с акустическими инструментами, способ игры на электронных инструментах в некотором смысле оставался *схематичным* – интерфейсы электронных инструментов фильтруют или игнорируют множество жестов исполнителя, а именно это делает, например, акустические инструменты особенно выразительными и, одновременно, сложными в освоении, так как любой жест отражается в звучании и при исполнении приходится уточнять все движения до мелочей.

Что касается тембра ранних электронных инструментов, то мы с самого начала наблюдаем у изобретателей поиск особого звучания инструментов и отказ от микроладов. Только траутониум имел богатые возможности темброобразования, благодаря чему он пользовался успехом в кино и как шумовой эффект. Остальные ранние электронные инструменты знакомы широкой публике в основном по специфическим глассандо и вибрато в кино, но и в этом первые синтезаторы их смогли превзойти.

В популярной музыке ранние электронные инструменты также не нашли большого распространения, их выразительные возможности не пользовались спросом, а тембр не мог конкурировать с синтезаторами и электрогитарами. Таким образом, по разным причинам ранние электронные инструменты, несмотря на свое особое звучание, оказались в полном забвении.

## Литература

1. *Busoni F.* Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig, 1916.
2. *Mager J.* Vierteltonmusik. Aschaffenburg, 1918; *Mager J.* Eine neue Epoche der Musik durch Radio. Daab, 1924.
3. Воспоминания об А. Ф. Иоффе. Л., 1973.
4. *Glettler J.* Term Paper and Project for Physics 489 // Thermaniac. 2002. [http://www.learningace.com/doc/1101863/a038759582cb4141f676cd0734a22a13/phys489\\_thermaniac\\_](http://www.learningace.com/doc/1101863/a038759582cb4141f676cd0734a22a13/phys489_thermaniac_), дата обращения 16.10.13.
5. *Wierzbicki J. E.* Louis and Bebe Barron's Forbidden Planet: A Film Score Guide. Oxford, 2005.
6. *Teucke K.* Aus der Entwicklung der elektrischen Musikinstrumente. FUNK-Bastler. 1933.
7. *Trautwein F.* Elektrische Musik. Berlin, 1930.
8. *Donhauser P.* Elektrische Klangmaschinen. Wien; Köln; Weimar, 2007.

**Ирина Алдошина,  
Игорь Мацевский,  
Павел Игнатов**  
(Санкт-Петербург)

### **Анализ акустических параметров музыкальных инструментов**

Современное инструментоведение базируется на комплексном интердисциплинарном подходе к изучению музыкальных инструментов, включающем в себя анализ органологических параметров (морфологию, структуру, внешний вид, форму, размер, материал и др.), музыкально-исполнительских (строй, звукоряд, аппликатура, артикуляционные приемы и штрихи, систему фразировки и пр.) [1], а также акустических характеристик, в т. ч. анализ механизмов звукообразования, запись и сохранение звучания инструмента, выделение и измерение параметров, определяющих тембральные особенности инструментов и др. Если по первым направлениям в отечественном инструментоведении проводится достаточно большая исследовательская работа, то в области акустики музыкальных инструментов ситуация совершенно иная [2]: после расцвета акустики музыкальных инструментов в России в 1930–1950-е гг., когда в этом направлении работали знаменитые ученые Л. С. Термен, А. А. Володин, А. В. Римский-Корсаков, Н. А. Гарбузов и др., были сделаны выдающиеся открытия и созданы такие музыкальные инструменты, как терменвокс (автор – Л. С. Термен), «виолена» (авторы – В. А. Гуров и В. И. Волынкин); «катодный гармониум» (автор – С. Н. Ржевкин); «экводин» (автор – А. А. Володин). «компанола» (автор – И. Д. Симонов), «эмиритон» (авторы – А. В. Римский-Корсаков, В. А. Крейцер, А. А. Иванов), «кристодин» (автор – С. Г. Корсунский ) и др. [1–2]. В этот период в Ленинграде, в Государственном институте истории искусств (ныне Российский институт истории искусств (РИИИ)), работала лаборатория по изучению акустики и музыкальных инструментов (музыкально-акустическая лаборатория) под руководством сначала В. И. Коваленкова, затем Л. Г. Немировского и Е. А. Шолпо; в ней проводились работы по изучению акустики музыкальных инструментов, микротемперации, электрической записи звука и др. [1]. Позднее в РИИИ появился сектор инструментоведения. Одним из его сотрудников был Георгий Иванович Благодатов – выдающийся дирижер, создатель первого Оркестра старинной музыки; историк симфонического оркестра и этноинструментовед. В 1930 г. в Ленинграде была создана Центральная

музыкально-акустическая лаборатория, преобразованная двумя годами позднее по инициативе акад. Н. Н. Андреева в Научно-исследовательский институт музыкальной промышленности (НИИМП). В Москве под руководством проф. Н. А. Гарбузова в 1921 г. был создан Государственный институт музыкальной науки (ГИМН), который просуществовал до 1931 г. После этого Н. А. Гарбузов создал при Московской консерватории научно-исследовательский музыкальный институт (НИМИ), выделив в нем Акустическую Лабораторию [1–2]. К сожалению, позднее практически все работы в этом направлении были прекращены.

В настоящее время в связи с внедрением современных компьютерных технологий в мировой науке достигнут прогресс – в звукозаписи, анализе акустических параметров звуковых сигналов, передаче и воспроизведении пространственного звукового образа (WFS, Dolby Digital и др.), а также в создании новейших программных комплексов [3] (Sonic Visualiser, Channel D, Sound Technology SPECTRALAB, PRAAT, Spectrogram, и др.). Появилась возможность измерять более пятидесяти акустических параметров музыкальных инструментов, что дает возможность идентифицировать их тембральные характеристики. К числу таких параметров можно отнести [6–7]: спектральный состав и его динамическое изменение, динамический диапазон в разных регистрах, на основе измерений акустической мощности, параметры атаки (выстраивание обертонов, их поведение во времени, длительность атаки) и спада звучания, характеристики направленности, определяющие излучение акустической мощности в пространстве. Кроме того, был разработан комплекс новейших характеристик, позволяющих проводить автоматическую классификацию музыкальных инструментов, например в соответствии со стандартом MPEG-7 [4–8].

В связи с вышеизложенным появилась возможность приступить к созданию мультимедийных энциклопедий уникальных музыкальных инструментов, находящихся в различных коллекциях и музейных собраниях страны, включающих в себя музыковедческое и оранологическое описание, трехмерный интерактивный объемный вид инструмента, пространственную запись звучания и интерактивную видеозапись исполнения, детальный анализ акустических параметров музыкальных инструментов и др.

С учетом большого количества уникальных музыкальных инструментов на территории России, такая работа имеет важное значение как для развития этого научного направления, опирающегося на труды спе-

циалистов – инструментоведов, музыкантов, программистов, акустиков, звукорежиссеров, так и для сохранения культурного наследия нашей страны.

### Литература

1. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1.
2. *Алдошина И. А., Прутис Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2006.
3. *Игнатов П. В.* Возможности звукорежиссера в контексте развития современных компьютерных технологий // Благодатовские чтения: Материалы докладов Пятой Международной инструментоведческой конференции. СПб., 2004. С. 166–168.
4. *Kostek B.* Perception-Based Data Processing in Acoustics. New-York, 2005.
5. *Kostec B.* Soft Computing in Acoustics. New-York, 1999.
6. *Meyér, J.* Zur Dynamik und Schalleistung von Orchesterinstrumenten // *Acustica*. 1990. Bd., 71, H. 4. S. 277–286.
7. *Meyér J.* Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker. Frankfurt, 1983.
8. URL: <http://www.chiaringlione.org/mpeg/standarts/mpeg-7/mpeg-7.htm>



## Сведения об авторах

**Алдошина Ирина Аркадьевна** – акустик, доктор технических наук, профессор кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (Санкт-Петербург).

**Александрова Надежда Викторовна** – музыкант-исполнитель, композитор, этноинструментовед, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Алпатова Ангелина Сергеевна** – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, почетный работник высшего профессионального образования РФ, заведующая кафедрой социологии и политологии Института государственного управления, права и инновационных технологий (Москва).

**Амолин Иван Александрович** – музыкант-исполнитель, аспирант сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель доктор искусствоведения В. А. Свободов], член Санкт-Петербургского союза ученых.

**Анценбахер Кристоф (Anzenbacher Christoph)** – аспирант Института музыкологии Венского университета (Вена, Австрия).

**Баранов Вячеслав Игоревич** – младший научный сотрудник Института археологии Национальной академии наук Украины (Киев, Украина).

**Берберов Владимир Христович** – музыкант-исполнитель, этноинструментовед, лингвист, художественный руководитель Фольклорного ансамбля «Ліцвіны» (Минск, Беларусь).

**Благовещенская Лариса Дмитриевна** – музыковед, кандидат искусствоведения, член Общественного фонда содействия целостности России (Новосибирск).

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

**Бычков Владимир Васильевич** – баянист, дирижер, инструментовед, лауреат международных конкурсов, доктор искусствоведения, академик Международной академии о природе и обществе (I.A.S.N.S.), Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Челябинской государственной академии культуры и искусств (Челябинск).

**Варламов Дмитрий Иванович** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л. В. Собинова (Саратов).

**Вдовиченко Ирина Ивановна** – кандидат исторических наук, директор коммунального учреждения Симферопольского городского совета «Музей истории города Симферополя» (Симферополь, Украина).

**Вискова Ирина Владимировна** – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории (Москва).

**Воробьева Елена Борисовна** – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Гаджиева Айшат Ахмедовна** – этноинструментовед, хранитель коллекции музыкальных инструментов, научный сотрудник высшей категории Отдела специализированного хранения Российского этнографического музея (Санкт-Петербург).

**Гануделёва Надежда Геннадиевна** – кандидат искусствоведения, директор Бориспольской детской музыкальной школы (Борисполь, Украина).

**Гуреев Кирилл Олегович** – студент четвертого курса кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, звонарь при Историко-архитектурном и этнографическом музее-заповеднике «Кижы» (Петрозаводск, Республика Карелия).

**Гусева Анна Николаевна** – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва).

**Дарда Валерия Николаевна** – альтистка, Лауреат международного конкурса (СПб., 2013) (Санкт-Петербург).

**Джонстон Джонатан (Jonathan Johnston)** – Roanoke Chowan Community College [music Instructor], St. Thomas' Episcopal Church Choir Director [pianist, violinist] (Ахоски, США).

**Евсеева Ксения Сергеевна** – аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (научный руководитель И. В. Мациевский), Лауреат всероссийских и международных конкурсов в составе ансамбля «Эссе-Квинтет», Лауреат Молодежной премии Правительства Санкт-Петербурга в области художественного творчества за достижения в области музыкального творчества (Санкт-Петербург).

**Зинкив Ирина Ярославовна** – музыковед, инструментовед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко, соискатель отдела культурологии Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского Национальной академии наук Украины [науч. консультант И. Н. Юдкин-Рипун] (Львов, Украина).

**Иванова Мария Александровна** – кандидат исторических наук, начальник информационного отдела Московского колокольного центра.

**Игнатов Павел Вячеславович** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов.

**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 «Гермен центре» Московской консерватории, художественный директор Фестивалей терменвокса в Германии [«Without Touch»], Англии [«Hands Off»] и США [«Ethermusic»] (Оксфорд, Великобритания).

**Калентьева Наталья Вадимовна** – выпускница Санкт-Петербургской государственной консерватории, концертирующая клавесинистка, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель Ю. Е. Бойко] (Санкт-Петербург).

**Карташова Татьяна Викторовна** – музыковед, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов).

**Контрерас Кооб Алехандро** – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета (Мехико, Мексика; Санкт-Петербург, Россия).

**Кравчун Павел Николаевич** – кандидат физико-математических наук, доцент кафедры акустики МГУ, главный смотритель органов Московского международного дома музыки.

**Лисовой Владимир Иванович** – музыковед, композитор, доцент кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств (Москва).

**Лихина Екатерина Анатольевна** – музыкант-исполнитель на старинных клавишных инструментах, Лауреат международных конкурсов, студентка Консерватории Страсбурга (Франция).

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

**Моисеева Валентина Ильинична** – аспирантка кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова [научный руководитель Г. В. Тавлай], Лауреат I Премии Всероссийского конкурса исполнителей народной песни «Го-

лоса России» (Смоленск, 2013), Дипломант Всероссийских конкурсов исполнителей народной песни Надежды Плевицкой (Курск, 2011), Лидии Руслановой (Саратов, 2012) (Петрозаводск, Республика Карелия).

**Моргенштерн Ульрих** – этномузыколог, PhD, Institute for Folk Music Research and Ethnomusicology, Chair of History and Theory of Folk Music (Вена, Австрия).

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

**Никаноров Александр Борисович** – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Никифорова Ольга Вячеславовна** – аспирантка и преподаватель Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Республика Карелия).

**Оверилл Ричард (Overill Richard)** – бакалавр естественных наук, PhD, доцент кафедры информатики Королевского колледжа (Лондон, Великобритания).

**Олейник Ольга Григорьевна** – арфистка, инструментовед, музыкальный археолог, кандидат искусствоведения, доцент кафедры струнно-смычковых инструментов Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко.

**Парфенова Мария Ивановна** – этномузыколог, соискатель кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова [научный руководитель И. С. Попова] (Санкт-Петербург).

**Поликарпова Анна Викторовна** – выпускница Томского государственного университета (Институт искусств и культуры), солистка Хоровой капеллы ТГУ [руководитель В. Сотников] (Томск).

**Полунин Тимофей Николаевич** – реставратор масляной живописи Национального художественного музея Республики Беларусь, студент четвертого курса Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, Республика Беларусь).

**Радченков Владимир Михайлович** – выпускник Санкт-Петербургской государственной консерватории, композитор, концертирующий клавесинист, аспирант сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель Ю. Е. Бойко] (Санкт-Петербург).

**Ромодин Александр Вадимович** – пианист, этномузыковед, кандидат искусствоведения, исполняющий обязанности заведующего сектором фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

**Ройтер Кристоф (Reuter Christoph)** – PhD, профессор Института музыкологии Венского университета (Вена, Австрия).

**Сень Марина Адольфовна** – театровед, младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Субаналиев Сагыналы** – инструментовед, кандидат искусствоведения, профессор Киргизской национальной консерватории (Бишкек, Кыргызстан).

**Терехова Татьяна Юрьевна** – студентка третьего курса струнного отделения Уральского музыкального колледжа при Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского [научный руководитель А. Б. Тихомирова] (Екатеринбург).

**Тимошенко Алиса Анатольевна** – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Тимофеева Анастасия Николаевна** – пианистка, лауреат международных конкурсов, аспирантка Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin (Германия).

**Тимофеева Маргарита Николаевна** – музыковед, преподаватель Новгородского областного колледжа искусств им. С. В. Рахманинова, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ [научный руководитель Ю. Е. Бойко] (Великий Новгород).

**Харуто Александр Витальевич** – кандидат технических наук, доцент, заведующий Научно-исследовательским центром музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

**Цюй Ва** – преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, [научный руководитель А. Е. Кром] (Чжанчжоу, провинция Фуцзянь, Китай; Нижний Новгород, Россия).

**Шостаков Виктор Андреевич** – скрипач, историк, этноинструментовед, заведующий отделом народного искусства и этнографии Закарпатского областного краеведческого музея (Ужгород, Украина).

**Щербатова Ольга Александровна** – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (Нижний Новгород).

**Элер Михаэль (Oehler Michael)** – PhD, профессор Университета макромедиа и коммуникаций (Кельн, Германия).

**Эшанкулов Мурат Эгамкулович** – музыкант-исполнитель, этноинструментовед, аспирант Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов [научный руководитель И. В. Мациевский], отличник культуры Республики Таджикистан, старший преподаватель кафедры инструменталистов Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатгорова (Душанбе, Таджикистан).

**Юнусова Виолетта Николаевна** – музыковед, этноинструментовед, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

**Юсуфи Гулджахон** – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки Вильяндийской академии культуры Тартуского университета (Вильянди, Эстония).

**Яблонская София Юрьевна** – выпускница Санкт-Петербургского музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского, отделение теории музыки (Санкт-Петербург).

**Яковлев Валерий Иванович** – инструментовед, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова (Казань, Республика Татарстан).

## SUMMARY

### Theme of “Farewell” in the World Musical Culture

**Ihor Macijewski (St. Petersburg). Roman Zelinski**

This paper is devoted to the outstanding Russian researcher, organologist and ethno-organologist Roman Zelinskiy. The description of the scientist’s course of life is given here. The investigation of Bashkir musical instruments and instrumental music as well as Karelian music and a contribution to the renewal of acoustics course in Petrozavodsk Conservatory were the main directions of his authoring.

**Terekhova Tatyana (Ekaterinburg). From Stradivari to “Ivan the Great”: The Pictures of the Violins by the Ural Master. In memory of Vladimir Terekhov (1931–2010)**

The article is devoted to the works of V. Terekhov, a violin maker, an engineer-inventor, a piano tuner and a specialist in architectural and musical acoustics. During several decades the master was working at his unique violin “Ivan the Great”, trying to find the special voice for the “*an ideal Russian violin*”. Today the work of V. Terekhov is being continued by his children and grandchildren.

**Larisa Blagoveschenskaya (Novosibirsk). The Theme of Farewell in the Composition of Change Ringing**

The present article is concerned with the theme of “farewell” in bell ringing and its difference from the reflection of this theme in secular music.

**Elena Vorobyeva (St. Petersburg). Paul Hindemith’s «The Long Christmas Dinner»: Parting with Opera?**

The last P. Hindemith’s opera «*The Long Christmas Dinner*» (1959–1961) based on the play by Th. Wilder is a reflection of the vanity of the human existence. Like other Hindemith’s latest works, this opera has a melancholic character (so-called «Swiss syndrome»). Its first performance in Germany took place on December 17<sup>th</sup>, 1961, under the direction of the author, along with his ballets “*Hérodiade*” and “*Nobilissima Visione*”.

**Olga Nikiforova (Petrozavodsk, Karelia). The Symbolism of Farewell in the Cycle *Among the Stars* by D. Smirnov**

The chamber vocal cycle *Among the Stars* to 6 haiku by K. Issa was composed in 1973 by D. Smirnov. The work tells about the journey of the Japanese poet and contains Buddhist artistic and religious symbols. The composer describes the process of moving towards enlightenment by comparison of contrasting musical spheres and sound symbolism.

**Lydia Kavina (Oxford, UK). The Theremin Development over the Past Thirty Years**

The theremin, invented in 1919, was the first electronic musical instrument controlled without any physical touch. During the XX century it was almost forgotten, but it became popular again within the past 30 years. The reason for this is actually the evolution of the interface from mechanical regulations and buttons to fine sensors that are controlled by light movements and intuition.

## Archaeomusicology

### ***Angelina Alpatova (Moscow). Tale of the Dead and the Live Music: Experimental Musical Archaeology Today***

The problems of experimental musical archaeology methodology on the example of ICTM Study Group on *Music Archaeology's activity* are discussed in the article.

### ***Olga Oliynik (Lvov, Ukraine). On Reconstruction and Typology of Membranophones of Trypillian Civilization in the Early Bronze Age***

The article is dedicated to the reconstruction of separate types of membranophones of early and middle periods of Trypillian Civilization. As a result of the comparative instrumental analysis of sacral complexes of the Trypillian civilization ceramics the four types of membranophones were detected which have analogues among single-type instruments of the cultures of the world.

### ***Irina Vdovichenko (Simferopol, Ukraine), Vyacheslav Baranov (Kiev, Ukraine). Music in the Medieval Crimea. Historic Sources and Archeological Finds***

The Medieval Crimea was characterized by syncretic musical culture, which absorbed the traditions of many peoples: Turks (Bulgars, Pechenegs, Cumans and Tatars), Mongolian, Byzantine, Armenian, Jewish and Early Italians. Tradition of Byzantine music was prevailing in 6<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> cent. A.D. There were common instruments such as lyre, harp or cittern trine, aulos, syringa and salpingo-pipe, organ, tambourine-tympanum. The emergence of new string instruments in the 11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries was reflected in Crimean findings. During excavations by V. L. Myts in 1988, in Aluston fort, a dish with the picture of a person playing the horizontally lying harp (calthrio, kanonaw), was found.

In the 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries, bowed string instruments become widespread. We have also 3 pictures of a tambourine quite similar to Antique tympanum. Wind instruments are presented by images of a pipe which definitely originated from ancient Greek and Roman salpingo pipe. Flutes made of animal bones were found in medieval Kherson.

## The Problems of Ethnoorganology

### ***Alexander Romodin (St. Petersburg). Magic of Folk Musicians: Practice, Types, Methods of Influence***

The article deals with obvious and unobvious magic actions performed by musicians. The research is focused on emotions, magic concepts, influence, suggestion of musicians, and the "infecting" contagious magic of sound.

### ***Viktor Shostak (Uzhgorod, Ukraine). Folk Musical Instruments of Romanians in Transcarpathia: Morphology of Culture.***

The study is based on the historical principle of operation of musical instruments, taking into account the different times of their appearance, evolution, localization and assimilation due to certain socio-economic factors. It is proved that the traditional musical culture of Transcarpathian Romanians has a wide



range of applications in a variety of instrumental music audio devices, musical instruments, which create in the mind of the audience a complex stylistic system of peculiar ethnic instrumental music that characterizes the emotional world, its spiritual and material life. The author thoroughly describes traditional musical instruments (idiophones, membranophones, chordophones, aerophones) that influenced the formation of the sound ideal of Romanians; the system of traditional genres and symbolism in folklore, developed on the basis of certain historical conditions, contacts and interferences with other nations and the formation of a coherent traditional ethnic culture.

***Irene Zinkiv (Lviv, Ukraine). Hybrid Chordophones of the Baroque Era and the Question of Bandura Melodic Strings.***

The article is dedicated to the analysis of the constructive features of European hybrid chordophones of the Baroque era – *theorbo-lute*, *harp-cittern* (W. Tiffenbrucker), *chitarra-salterio*, *chitarrone*, *polifant* (D. Farrant). Their morphological analysis and limited functioning show, that the West-European hybrid chordophones could not have been involved in the formation of the short melodic strings of *bandura* having ancient Iranian roots.

***Nadezhda Hanudel'ova (Borispol, Ukraine). Reflection of the Function of a Musical Instrument in Folk Terminology (e.g. Carpathian Trembita)***

The article describes the connection between the nomination of a musical instrument and its function in a given traditionally archaic ethnoculture, exemplified by archaic trembita in the Carpathian region.

***Vladimir Berberov (Minsk, Belarus). Matsyanka, an Understudied Form of Belarusian Duda***

***Timofey Polunin (Minsk, Belarus). Aspects of Manufacturing of Traditional Belarusian Solid-wood Fiddle***

This article is devoted to the questions of design, manufacturing techniques and semantics of traditional Belarusian solid-wood fiddle as to the phenomenon of traditional culture of Belarus.

***Margarita Timofeeva (Velikiy Novgorod). About Instrumentalism and Skomorokh Motives in Balakirev's Song Collections***

The article examines the impact of ethnographic instrumentalism on the formation of Balakirev's "national piano style". Analysis of the songwriting allowed to establish the link between skomorokh motives in the plots, tradition of "peregudki" in burlak singing and Balakirev's intention to bringing his impressions to life by imitation of instrumental music playing.

***Ulrich Morgenstern (Vienna, Austria). Ofitsial'naiia Narodnost' in the Historical Organology of the Soviet Period***

The conceptual preconditions of Soviet organology can be found to a considerable degree in the 19<sup>th</sup> century intellectual life. The ideology of „ofitsial'naiia narodnost'” („official nationality/folkishness”) implies both national and social aspects of the concept “folk”. Such a concept had been influential throughout the Communist period.

To a certain extent, historical organology and ethnomusicology in the Soviet Union were based on a “Holy trinity” of national romanticism: ethnicity – folkishness – archaicity. Observations on traditional music cultures not fitting in this picture, for instance those by Evgenii Gippius, were largely ignored.

Most persistent myths of folkishness can be observed in historical studies on bowed instruments. Boris Struve, Izrail Yampol’sky, Lev Ginzburg, and Vladimir Grigoriev were convinced of a “folk origin” of the classical violin and of violin playing in Russia and other European countries. However, this ideology-based fixed idea goes contrary to the fundamental monograph by Werner Bachmann and to further research on social history of musical instruments in Europe.

***Parfenova Maria (St. Petersburg). Percussion Instruments Used by Shepherds of the Vologda Region: Functioning, Classification and Organology***

The article focuses on the shepherds’ percussion instruments of the Vologda region (the materials of the folklore ethnographic center of Saint-Petersburg Conservatoire and Vologda Regional Research Resource Center). The materials have been collected during the last decades. The article presents a description of organology, the functioning of musical instruments in the context of the shepherd’s job. During the research it was found out that the dominant shepherds’ musical instrument is the drum (“barabanka”). The article is accompanied by diagrammatic representations of percussion instruments.

***Aishat Gadzhieva (St. Petersburg). The Problem of Attribution of Chromatic Trumpets from the Collection of the Russian Museum of Ethnography***

Attribution of forty organological monuments (423.21.) of the first third of the 20<sup>th</sup> century in two ways: 1) classification and typology, 2) restoration of legends of the exhibits. The results are presented in four systematic tables.

***Valeriy Yakovlev (Kazan, Russia). Ethnoorganology in the Russian Ethnocultural Environment Based on the Material of the National Museum of the Republic of Tatarstan.***

Museum-based ethnoorganology in Russian ethnocultural environment offers the potential to design and implement research programmes for the study, restoration and reconstruction of a broad range of traditional musical instruments. This means the preservation of a unique layer of ethnic culture for future generations and, thus, a positive effect on the further cultural development of Russian ethnic groups.

***Dinara Bulatova (St. Petersburg). Features of Playing the Kobuz and Similar Stringed Instruments.***

Article is devoted to the old Turkic bowed instrument kobuz and to the performance on stringed chordophones inheriting the tradition of kobuz playing, such as Kazakh and Uzbek kobuz, Kyrgyz kyyak, Tuvan ikili, Mongolian morinhur, Bulgarian gadulka, Balkar and Karachay kobuz and others.

***Iana Trombinskaia (St. Petersburg). Modern Kurai: Morphology and Music.***

The article is devoted to the Bashkir traditional musical instrument *kurai*. It presents the brief history of development of the instrument and the music played on it.

**Valentina Moiseeva (Petrozavodsk, Karelia). Karelian and Finnish Song Melodies in “The Guide to Kantele Playing” by Elias Lönnrot**

Speaking about Lönnrot's works, we usually have in mind mainly and first of all his literary heritage. However, the significant part of Lönnrot's musical heritage is embodied in the collection of folk songs which was organically followed by work “The Guide to Kantele Playing”. This article deals with his contribution to musical folklore and the development of folk instrumental genre in particular.

**Gulzhakhon Yussufi (Viljandi, Estonia). The Pitch of the Estonian Kannel in the Interpretation by Johannes Rosenstrauch**

Johannes Rosenstrauch was an autodidact, a folk musician by the grace of God, and, as a kantele virtuoso, comparable with famous gypsy violinists who, while not acknowledging music notation, have an extraordinary musical hearing. When playing, he skillfully used both minor and major keys, and notes from chords.

**Murat Eshankulov (Dushanbe, Tajikistan). Creative Heritage of Shohnazar Sahibov**

**Sagynaly Subanaliyev (Bishkek, Kyrgyzstan). Multidimensional Combinatorics as a Universal Composition Principle of The Instrumental Music of Oral Tradition (Preliminary Notes).**

**Tatiana Kartashova (Saratov). Instrumental Tradition in the System of Musical Culture of North India.**

The article traces the formation of instrumental tradition Hindustani as an independent area of classical Indian music. Also the basic musical instruments, performing schools and their leading representatives are considered.

**Vladimir Lisovoy (Moscow). Mayan Musical Instruments in Museums of Guatemala.**

The author describes the collections of musical instruments from such museums as El Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, Popol Vuh (Guatemala-City), Casa Q'ohom (Antigua), Museo Comunitario “Rabinal Achi” (Rabinal) and Museo de Cobán in Palacio de la Gobernación Departamental (Cobán).

## Campanology

**Anna Guseva, Maria Ivanova (Moscow). The Relationship of Church Bells and Worship in the Context of Monastery Charters of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. A Contribution to the Problem Statement.**

The ringing of bells has always been interrelated with the Church's Liturgy. The rules of their correlation can often be met in the statutory sources of the 17<sup>th</sup> century. One of them, the Obichodnik of the Holy Trinity Sergius monastery (1645) is analyzed in the article.

**Alexander Nikanorov (St. Petersburg). Historiography of Russian Campanology (1990–2000)**

This article provides an overview of historical events and publications for the period since the 1990-ies to the first decade of the 21<sup>st</sup> century and identifies the main trends in the development of the Russian campanology.

**Sofia Yablonskaya (St. Petersburg). Traditional Systems of Bell Ringing of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, by the Descriptions of Konstantin Nikolsky and Serafim Slobodskoy**

This article deals with the question of the rules and procedures of bell ringing in the Orthodox Church. The systems of bell ringing of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, described in the works of priest K. Nikolsky and priest S. Slobodskoy, are compared.

**Kirill Gureev (Petrozavodsk, Karelia). On the Non-Church Bell Ringing (by the Example of the Art of the Bell Ringers of Kizhi State Historic Architectural and Ethnographic Reserve Museum)**

The first experiments on the use of bells out of Church ceremonies belong to the 19<sup>th</sup> century and are connected with the works of Russian composers. Currently, this musical phenomenon that has become an integral part of a number of concert programs and activities of historical and ethnographic museums (in particular the Kizhi) is actively developing along with the Church chimes. While coinciding with the Church chimes in a number of aesthetic and formal functions, it has a number of significant differences, which allow considering it as an independent genre.

### **History of Academic Instrumental Culture and Modern Times**

**Екатерина Лихина (Страсбург, Франция), Ричард Оверилл (Лондон, Великобритания). Роль микрохроматических органов в музыке Италии эпохи Возрождения**

В статье рассматриваются модели хроматических органов Италии эпохи Ренессанса и использование особенностей их конструкции в музыке того времени с теоретической и практической точек зрения. Выводы сделаны на основе исполнительского опыта на сохранившемся (восстановленном) хроматическом органе.

**Vladimir Radchenkov (St. Petersburg). In Praise of Flemish Harpsichord.**

This article is devoted to the main tradition of harpsichord building in the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries.

**Natalya Kalentyeva (St. Petersburg). The Tradition of Authentic Concerts in the Saint Catherine Cathedral. Repertoire, Instruments, Performance Style**

This article is about the modern tradition of church music concerts in the churches of Saint Petersburg.

**Valeriya Darda (St. Petersburg). The Formation of Musical Paradigm in the Works of Mannheim School Composers**

Study of the historical stages of the development of musical art and scientific substantiation of its cultural values are aimed at creation of “truly faithful” attitude “revolutions”, the achievement of which lie in the basis of the modern theory and practice of art.

***Pavel Kravchun (Moscow). The New Organ at the Bolshoi Theatre in Moscow and Its “Predecessors”***

The new organ of the Bolshoi Theatre (2011-12, 31 stops, 2 manuals) and the previous instruments of the theatre are described.

***Alisa Timoshenko (St. Petersburg). The Microtonal ideas and Instruments of Harry Partch***

The article is devoted to microtonal experiments of the American composer Harry Partch. The main modifications of academic European musical instruments are described.

***Irina Viskova (Moscow). Religious Songs by Henryk Mikolaj Górecki. Traditions of Polyphonic Writing in the Score of the “Symphony of Sorrowful Songs”***

This article is about the orchestral style of the Polish composer Henryk Mikolaj Górecki, mainly about the problem of the creation of acoustic space in the orchestral Symphony No. 3, Op. 36, also known as the Symphony of Sorrowful Songs. Old traditions of polyphony are realized in the new simplicity of this score.

***Ol'ga Shcherbatova (Nizhniy Novgorod). Metamorphoses of Sonoric Image and Composition in Piano Works of Slonimsky and Gubaidulina***

In the given article the relationship between piano sonorous image and composition is examined. «Koloristicheskaya fantasia» composed by Slonimsky and Gubaidulina's Piano Sonata are presented in the article as the main analytical material.

***Anastasiya Timofeeva (Berlin, Germany). Typology of Lyrics of Rachmaninov's Songs (Approaching to the Analysis of His Texture Thinking)***

The article suggests genre typology of lyrics in connection with the issue of piano texture of Rachmaninov's songs.

***Qu Wa (Chzhanchzhou, China; Nizhniy Novgorod). The Interpretation of the Instrument in Modern Piano Works of the Chinese Composer Chu Wanghua***

This article is about piano works of the outstanding modern Chinese composer Chu Wanghua, living and working in Australia since 1980. The author focuses on concert works created by Chu Wanghua in 2000. The interest to them is associated, on the one hand, with milestone position of his life and creation, and, on the other hand with unconventional elements in the interpretation of the instrument. The synthesis of Chinese and European, traditional and modern pianistic composing techniques is illustrated by the composer's two concert works.

***Anna Polikarpova (Tomsk). Some Methodological Questions of Singer's Work at Secondary Parts in Operas***

The author considers the challenges a singer faces while singing secondary roles in operas. Some specific vocal and technical difficulties are highlighted and are illustrated by examples from the part of Kupava (N.Rimsky-Korsakov, Snow Maiden).

***Dmitry Varlamov (Saratov). Folk Instruments in the Structure of Musical Education: the Problems of Academization***

The article presents a retrospective glance at historical development of the system of training the performers on Russian folk instruments education in the structure of Russian musical education and considers the problems of academization, division of folk traditions and their preservation in the society.

***Vladimir Bychkov (Chelyabinsk). Harmonica and Its Types as Considered in West European Organological Research***

***Kseniia Evseeva (St. Petersburg). The Main Directions of the Development of Russian Folk Instrument Ensembles (Andreev's tradition) at the Turn of the 21<sup>st</sup> Century***

This work is devoted to analysis and determination of the main characteristics and features of development of modern instrumental ensembles performing on the Russian national academized instruments. An attempt to typologize the ensembles is made.

***Джонатан Джонстон (Ахоски, США)***

Статья посвящена исследованию современного состояния русских народных оркестров и ансамблей в Соединенных Штатах, влиянию на них Ассоциации балалайки и домры и предпринимаемых инициатив по сохранению и продвижению русской народной музыки в Америке.

***Ivan Amolin (St. Petersburg). The Reconstruction of Domra Playing of the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century***

The article describes the experience of reconstruction of domra playing of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Based on "The Complete Self-Tutor for Domra" by V. T. Nassonov (1906) and on recent research data, the experiment approves some theoretical guesses about the early period of chordophones' evolution. The most important achievement of the experiment is the reconstruction of the long lost sonority ideal.

### **Instrumentation of the Sound Environment**

***Violetta Yunusova, Alexander Kharuto (Moscow). A Traditional Musician in the Mirror of Computer Analysis***

On the basis of the analysis (using SPAX software) the changes in musical thinking of the East classical musicians in the tone scale aspect of *mugam* and *maqom* on *tar* and *tanbur* performance are investigated.

***Valeria Nedlina (Almaty, Kazakhstan). Electric Dombra and Other Experiments in Kazakh Musical Instrument Building: in Search of the Lost Meanings***

This article is devoted to the new instrument, electric dombra, designed in 2011. Its design combines the elements of the Kazakh ethnical instrument dom-

bra and of an electric guitar. The timbre does not correspond to the ethnical sonority ideal but nevertheless provides esthetics of warrior's art close to dombra music. Despite short life, electrodombra has already proved its viability and is associated with Kazakh art due to the repertoire of "Aldaspan" ethno-rock band.

***Кристоф Анценбахер, Кристоф Ройтер (Вена, Австрия), Михаэль Элер (Кельн, Германия). Восприятие звуковых логотипов в повседневных ситуациях***

В статье затрагиваются проблемы воспринимаемости звуковых логотипов в повседневных обстоятельствах. Звуковые логотипы обычно создаются в звукоизолированных музыкальных студиях, но люди по большей части слушают их в шумных условиях через относительно низкокачественные громкоговорители с большим количеством искажений в звуковом тракте. Слуховой тест, где были представлены частично замаскированные повседневными фоновыми шумами продукты свёртки сигналов звуковых логотипов с импульсными характеристиками мобильных телефонов, радио, телевизоров, наушников для iPod, систем озвучивания/звукоусиления для помещений и открытых пространств и т.п., показал следующие результаты. Звуковые логотипы, спектральная энергия которых сконцентрирована в нескольких ярких областях (как «Meister Proper» или «Red Bull»), оказались наиболее устойчивыми, хорошо адаптирующимися к внешним условиям и могут восприниматься даже в самой худшей акустической обстановке. Они сильно отличаются от звуковых логотипов с более равномерным широкополосным распределением энергии (как «Audi» или «Lufthansa»), легко поддающихся частичной или полной маскировке окружающим шумом из-за отсутствия ярких спектральных пиков.

***Alejandro Contreras Koob (Mexico City, Mexico; St. Petersburg). Searching for New Sound. Electronic Musical Instruments in the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century***

***Irina Aldoshina, Ihor Macijewski, Pavel Ignatov (St. Petersburg). Analysis of Acoustic Parameters of Musical Instruments***

The modern principle of organology is based on integrated approach to the research of musical instruments, including the analysis of organologic parameters (morphology, structure, appearance, presence, size, material, etc.), musical and performing characteristics (system, scale, fingering, articulation techniques and strokes, phrasing system e.t.c.), and, finally, acoustic characteristics including the analysis of sound production mechanisms, recording and preservation of the sound of the instrument, allocation and measurement of the acoustic parameters defining timbral features, etc. One of the most important problems of modern musical acoustics is the revival of the acoustics of musical instruments in Russia using modern computer technologies giving an opportunity to start the compilation of multimedia encyclopedias including the parameters listed above, this being important for preservation of Russian cultural heritage.





Научное издание

**Вопросы инструментоведения**

Выпуск 9

Сборник статей и материалов  
Восьмого международного инструментоведческого конгресса  
**«Благодатовские чтения»**  
(2–5 декабря 2013 г.)

Редактор *Е. П. Щеглова*  
Компьютерная верстка: *И. А. Громова*

Подписано к печати 30.11.2013  
Бумага «Svetosory». Гарнитура «Times».  
Усл. печ. л. 19. Тираж 250 экз.

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

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