

Игорь Мациевский

*В пространстве
музыки*

В пространстве музыки

Игорь Мациевский

3

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

И. В. МАЦИЕВСКИЙ

В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКИ

Том 3



Санкт-Петербург
2018

ББК 85.315.3я44
УДК 781.1(081)

Редакционная коллегия: А. А. Тимошенко,
А. Б. Никаноров,
М. А. Сень,
М. И. Карпец

Рецензенты:

Народный артист России В. Д. Биберган,
доктор искусствоведения А. Г. Алябьева,
кандидат искусствоведения Д. А. Булатова

Мациевский И. В.

В пространстве музыки. – СПб.: РИИИ, 2018. – Т. 3. – 380 с., ил.

ISBN 978-5-86845-224-6

ББК 85.315.3я44
УДК 781.1(081)

Нотная графика: Д. Б. Гоголев

В оформлении обложки использована картина М. Чюрлёниса «Сотворение мира».
V из 13 карт. цикла.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-224-6

© РИИИ, 2018.
© И. В. Мациевский, 2018

I. ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ В XXI в.: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

По своему происхождению, генезису и становлению – кристаллизации из **синкретического** полифункционального и культурно-эстетического целого в качестве самостоятельных форм художественной деятельности – отдельные виды искусств хранят между собой многие неразрывные связи, исходные образные, эстетические предпосылки и структурные модели. И в своей исторической эволюции, и в практике современной культуры, развитии ее **синтетических** явлений (от различных зрелищно-театральных феноменов, вертепных драм и райка, оперы, балета, светомузыки, шоу, кино, видео до интерактивных форм перформанса, мультимедиа и т. д.) устная словесность и литература, инструментальная и вокальная музыка, хореография, пантомима, театр, временные и пространственные, интонационные и пластические (живопись, скульптура и т. д.), аудиальные и визуальные искусства, а также орнамент и архитектура не только влияют друг на друга, но и активно взаимодействуют в едином историческом пространстве культуры.

Да и в отношении отдельных видов искусств и, в частности, музыки европейская наука достаточно долго концентрировалась только на академической культуре письменной традиции нескольких последних столетий и представляла многие обнаруженные в ней музыкальные нормативы как законы музыки вообще, а язык музыки трактовался как общепонятный, единый, *не требующий перевода*. Такими же универсальными, всеобщими представлялись и отдельные его категории – тон, интонация, мелодия, ритм, гармония, тембр, музыкальная форма как процесс и т. д., а также их значимость в музыкальном произведении и его восприятии, их функциональная и структурная иерархия. Сказанное отразилось в учебных курсах и даже в названиях отдельных музыкальных дисциплин: элементарная теория музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных форм, история, а то и *всеобщая* история, музыки и пр. А ведь рассматриваемые в них закономерности, да и сам материал, на базе которого выстраивались те или иные теоретические концепции и вырабатывались правила музыкального поведения учащихся, не выходили за рамки европейской академической музыки нескольких последних веков¹.

Как универсалия трактовалось главенство мелодии (причем последнюю определяли, прежде всего, звуковысотная линия и интервалика – вне тембра; нотная запись выполняла в этом плане роль абсолюта, подобно абсолютному числу – без знаков «минус» или «плюс» – в алгебре). Универсальной представлялась и дифференциация устойчивых и неустойчивых ступеней, *тяготение* последних в первые, а тех и других – в *тонику*, а последняя, нормативно, – и начальный, и конечный, и опорный, и самый устойчивый тон – основа звуковысотной организации (иногда трактуемой

¹ До сего дня в европейской практике сохранилась парадоксальная терминологическая дифференциация: *музыковеды* по определению сосредоточены только на европейской академической музыке, *этномузыковеды* занимаются музыкой мира. Область исследования последних в свое время была определена К. Заксом и М. Шнайдером, наверное, более точно – *сравнительное музыковедение*.

как синоним ладообразования!?!..). И далее – разрешение неустойчивых и побочных аккордов в тонический, побочных тональностей в главную трактовалось как универсальная основа гармонии; характерное для европейской классической полифонии гармоническое управление ритмически автономных голосов – как основа многоголосия (увы, по-английски слово polyphony и сегодня означает многоголосие вообще...) и т. д. и т. п.

То же касалось и ритма. Он, как полагали, базировался на дифференциации ударности и безударности, метрике, периодичности, диалоге сильных и слабых времен. И эти теоретики совершенно не беспокоились о том, как все это соотносится с **категорией ритма** в живописи, скульптуре, орнаменте, архитектуре, театре, других видах художественного творчества, где ритм не только присутствует, но играет определяющую роль в их прагматике, структурировании, семантике (!?!..).

XX в. – чем далее, тем более – резко раздвинул перед образованными европейцами круг музыкальных явлений. Расширение сферы культуры (в настоящее время благодаря масс-медиа и интернету еще более активизируется общение Европы с Ближним и Средним Востоком, Индией, Китаем, Японией, традиционными художественными цивилизациями Океании, Африки и Южной Америки, эпосом и инструментальными полотнами народов Центральной Азии, Дальнего Востока и Севера, арабо-мусульманского мира, рагой, макамом, кюем) не только озарило европейцев огромными творческими перспективами, но и резко пошатнуло их прежние «универсальные» представления и нормативы.

Постепенно европейские музыканты в своих творческих и научных поисках начинают обнаруживать новые звуковые материи, восхищаться (наряду с экзотическим Востоком, находящимся рядом, но многие столетия не приемлемым, **неслышимым**, отторгнутым или долгое время недоступным их пониманию, эстетике, слуховому опыту **миру фольклора** и внеакадемической **традиционной профессиональной музыки** народов Европы) искусству румынско-молдавских лэутаров, украинских кобзарей и «троистых музык», еврейских клезмеров, цыганских виртуозов Центрально-Восточной Европы, свадебных музыкантов Беларуси, Словакии, Болгарии, Польши, Чехии, Венгрии. Поражаются 6–7-голосным секундовым гроздьям литовских инструментальных «сутартинес» (без каких-либо намеков на тяготения, дихотомию устойчивости и неустойчивости), внегармоническому (с академической точки зрения) и вне темпериции линейному многоголосным песен аукштайтов и генуэзцев, сванов и адыгов, мордвы и сету, абхазов и полещуков, сольному 2-голосному горловому пению (хоректер, хоомей, узляу и т. д.) тувинцев, алтайцев, монголов, башкир, дивным строям и тембрам русских, карельских, удмуртских причитаний, народного пения многих европейских этносов (а ведь Тироль и Карпаты – в центре Европы!), развернутым музыкальным формам традиционных инструменталистов, сопоставимым с макамом (например, «нибет» албанцев и сербов) или с кюем («дойны» румын и инструментальные поэмы «до слухания» карпатских украинцев-гуцулов)...

Первоначально обращение к миру других культур носило робкий либо **адаптивный** характер: брали только самое простое, доступное (скорее – упрощенно услышанное!), понятное академической эстетике, слуху, звукоидеалу и тут же *обрабатывали* (свято веря, что «обогащают» первоисточник, – так возникали многочисленные оркестры и ансамбли народных инструментов, народные хоры и т. п.). И лишь позже пытались все более адекватно отразить его специфику.

Постепенно в XX в. как научные дисциплины сформировались **этномузыкология** и **сравнительное музыкознание** (последнее направление, да и сам термин, родились и получили распространение благодаря творческим усилиям берлинских ученых 1-й половины XX столетия М. Шнайдера, Э. М. Хорнбостеля, Б. Абрахама, К. Закса, Э. Эмсгаймера). Их последователями в европейской науке явились Б. Барток, А. Хыбиньски, Л. Пиккен, А. Чекановска, в отечественной – К. Квитка, Г. Хоткевич, С. Гинзбург, Е. Гиппиус. Расширение подобного круга этнохудожественных реалий коснулось, хоть и не так интенсивно, и других сфер искусствознания (см., например: 31; 32; 34; 35; 16; 4; 29; 28; 27; 26; 18; 23; 22; 15; 17). В трудах таких отечественных исследователей, как Е. Гиппиус, Г. Орлов, Ю. Кон, М. Арановский, в попытках выявления специфики музыки, ее временно-го и пространственного восприятия все явственнее проступает осознание необходимости расширить исследовательский диапазон и за счет сравнительного сопоставления с другими видами искусств.

Вместе с тем работа по изучению **взаимосвязей искусств**, по их **сравнительному функциональному и структурному анализу**, выявлению общих и специфических **основополагающих универсалий**, несмотря на отдельные творческие успехи и достижения, увы, даже сегодня, в начале XXI в., находится в стадии зарождения. Исторический опыт отдельных мыслителей прошлого и актуальные проблемы современной художественной культуры все же способствуют осознанию насущной необходимости активизировать сегодня данное исследовательское направление.

Достаточно напомнить хотя бы о некоторых успешных попытках и разработках. Поиски существующих взаимосвязей, как и взаимообмена идей для выявления межвидовых художественных универсалий, известны с древнейших времен. В античную эпоху определяющие структурные и эстетические нормативы построения художественного текста в музыке и пространственных искусствах обладали не только **единой терминологией**, но и **функциональным наполнением** (пусть и в значительной мере мифологическим).

Поиск шел как в области **структурирования**, так и в **общезстетическом** направлении. В живописи лежавшие в их основе модусы находились в неразрывной связи с определенными **сюжетами** и, равно как модусы музыкальные (звукорядные), – с характерной **смысловой наполненностью**. Подобно музыкальным «...дорический модус соответствует сюжетам “важным, строгим и полным мудрости”, лидийский – печальным, ионийский – радостным, фригийский модус характеризуется как “страстный, неистовый, очень суровый и приводящий людей в изумление...”» (3: 44). На ряд аналогий в определении музыкальных понятий и категорий изобразительного искусства (тон, гамма, тональность, шкала, круг, аккорд, линия, рисунок, тембровый колорит и т. д.) обращает внимание В. Ванслов, отмечая при этом известную условность их наполнения (порой на уровне омонимов) в том или ином конкретном случае (2: 25–28).

Характерно, что саму категорию **модус**, в отличие от более суженного в европейской музыкальной теории его наполнения (как феномена **звукорысотной** организации; отсюда и родственные либо производные от него **модальность**, **тональность**, в отечественной науке еще и **лад** и т. д.)², в се-

² Заметим: термин *modus* в средневековых латинских трактатах в Европе имел не менее пяти значений. Некоторые из них отражали ритмические категории, основанные на природе квантитативного ритма европейского музыкального мышления

редине XVII в. крупнейший живописец и теоретик изобразительного искусства Н. Пуссен трактовал как *определенный порядок*, а также ту или иную *комбинацию средств выражения* (3: 45). При этом **ритм** в живописи (т. е. пространственном искусстве!) Н. Пуссен представлял *муsicчески* – как *пульс* художественного организма, и соответственно видел (или «слышал»?) «частоту его биения», определяющую экспрессивность изображения (3: 47).

Историки живописи (из современных наиболее последовательно – российский искусствовед С. Даниэль) вполне обоснованно экстраполируют понятие «камерная музыка» – на «камерную живопись» (3:93). В свою очередь еще Дж. Царлино – крупнейший европейский музыкальный теоретик XVI в. – считал, что «композитор должен быть хорошо осведомлен в *геометрии*, арифметике, *грамматике*, диалектике (искусстве доказательства), истории, *риторике*» (30: 117–118, курсив наш. – И. М.). Осознание связей между музыкой, литературой, театром, пространственными искусствами очевидно.

В музыкальной теории и терминологии давно и прочно обосновались такие пространственные категории, как *высота*, *глубина*, звуковысотный *контур*, мелодический и ритмический *рисунок* и т. д. и т. п. В свою очередь Н. Пуссен, во многом идя за Дж. Царлино (музыковеды и теоретики пластических искусств читали друг друга!..), говорит не только о соотношении модусов с человеческими аффектами, но и о **подобии** «мира большого» (**космоса**) и человека (**микрокосмоса**). Последний творит *по собственному образу и подобию*, а значит, и *произведение искусства* становится подобным *микрокосмосом* (3: 45).

Вполне отчетлива здесь и **системная связь модальности и ритмики, интегрированность элементов целостной структуры**: «их разнообразие порождало различие модусов, благодаря которому можно было понять, что каждый из них содержит всегда нечто особенное, и главным образом тогда, когда компоненты, входившие в совокупность, соединялись пропорционально, что давало возможность вызывать в душах созерцающих различные страсти» (3: 44). Да и сам «выбор модуса, – утверждает видный немецкий искусствовед XX в. К. Бадт, – есть ограничение определенной нормой, “*метром*”. Это ограничение обуславливает *пространственную форму* изображения (тип формата) и, далее, *способ пропорционального членения*. Однако, как идея реализуется не в абстрактной своей “чистоте”, будучи проведена через конкретный сюжет, конкретное действие или ситуацию, так и метрическая схема обнаруживает себя не непосредственно, но в том или ином конкретном проявлении. Этой *актуализацией “метра” является “ритм”*» (33: 274–275, цит. по: 3: 47, курсив наш. – И. М.).

И верно. В случае совпадения ритма с метром, развивает положение Н. Пуссена С. Даниэль, «мы имели бы дело с абсолютным воплощением того или иного модуса – экспрессия художественного выражения приобрела бы идеальную норму. Но тогда органическое начало уступило бы место механическому. Этого не происходит. Диалектика ритма есть диалектика соблюдения и нарушения нормы. Воплощая норму, ритм подвергает ее дальнейшим модификациям, варьирует и разнообразит. Потенция метрической абстракции реализуется в живом многообразии ритмических форм, оттенков, градаций» (3:47).

того времени. В дальнейшем такое представление было утеряно и на становлении и развитии классической европейской музыкальной теории не отразилось.

Лишь через понимание **музыки в ряду искусств**, идя вслед за одним из величайших музыковедов XX в. Е. Гиппиусом, по сути и возможно сегодня постижение сущности категории **ритма** как **основополагающего** формообразующего **принципа организации элементов** и их **отношений** в структуре. Отсюда и многообразные сочетания, соподчинение, эквивалентность, приматное или переменное-приматное соотношение элементов в синкретических и синтетических художественных комплексах и ансамблевых (музыкальных, архитектурных и т. д.) формах, равенство либо выделение главных и побочных вершин (в пластических искусствах и архитектуре), главной и побочных кульминаций (в музыке, театре, фильме), ладо-модальных опор, сильного – слабого, темного – светлого, интенсивного – бледного, ударяемого – безударного, самого высокого – высокого – среднего – низкого – самого низкого, продолжительного – краткого, повторяющегося – нового, мелодической или графической (рисунка, очертания и т. д.) структуры – ее зеркального обращения (интервальной инверсии), мелодического движения – его ракохода, подобия или контраста малых структурных образований и порядка их вхождения в большие и т. д. и т. п.

Ведь ритм является своего рода **структурной организацией модели мира**, выстраиваемой средствами соответствующего феномена культуры в определенном жанре или его реализации в конкретном произведении искусства (а в исполнительских искусствах, в спектакле, концерте, в перформансе и т. д. – и его интерпретации). И соответствующий тип организации моделирует не только образ, но и **путь воплощения** отраженного мира. Отраженного, естественно (и в во временных мусических искусствах также!), в **пространственных характеристиках**. И модель мирового ритма, ее структура, алгоритм вхождений в нее отдельных элементов и формируемых из них больших и малых конструкций, как и сама отобразенная в нем конструкция миропорядка, мыслится как реализумый **процессуально, во времени** (и в т. ч. в пространственных искусствах!) **порождающий механизм**, который формирует все отдельные ее уровни (аудиальный, визуальный, кинетический, моторный, динамический, цветоцветовой, тембро-спектральный и т. д. и т. п.).

Модель мира в этом плане выступает как на уровне синтактико-стилевым, так и на прагматическом и семантическом, отражая и **цель** и **смысл** самого мира, Жизни, Природы, Культуры и Человека-творца, Создателя и Воплотителя Идеи Творения. «Тексты культуры, характеризующие структуру мира, – отмечает вслед за Ю. М. Лотманом (8: 113) Г. В. Тавлай, – затрагивают вопрос об устройстве этого мира и сами по возможности воспроизводят его конструкцию» (25).

Мало того. Индивидуум, этнос, социум не только **осмысливают** мир, но и **переживают** его в соответствии со знаками и смыслами категорий искусства, которые выступают как **жизненные смыслы**. «Пространство, время, природа и т. д. переживаются человеком. Благодаря им формируется понимание мира, та самая герменевтика, часто не рационализируемая, которая включает в себя и осмысление мира, и его переживание», – справедливо указывает отечественный философ культуры В. Степин (24: 12).

При сравнении, сопоставлении различных искусств более отчетливо проявляются и универсальные функциональные проявления в каждом из его видов (и в частности, в музыке) развернутой **ниспадающей** линии, «воплощающей, согласно Ю. Кону, спад напряжения» (6: 94), и характерная **разномасштабная повторяемость** сигнальных звуковыявлений, и реализуемое в разных видах искусства **расположение** (во времени или в про-

странстве) *кульминации в последней трети* построения (наподобие «точки золотого сечения»), и *аналогии в структурной иерархии* инструментальных и орнаментальных, или архитектурных композиций в искусстве Бухары (21), Прикарпатья (10: 114–119) и т. д. и т. п.

И можно попытаться пойти еще дальше – к выявлению самых многообразных **системных аналогий** и **взаимодействий** между различными видами искусств, иных форм человеческой деятельности на протяжении их исторического развития, системы культуры в целом. Ведь культура согласно современному философскому осмыслению – это «сложно организованная **система программ** человеческой деятельности, поведения и общения, которая посредством **определенных кодов** закрепляет накопленный социально-исторический опыт, транслирует его, а также генерирует новый опыт» (24: 6, курсив наш – И. М.). При этом существенно как дифференцировать, так и учитывать по крайней мере три типа таких программ: 1) реликтовые концепты прошлого; 2) программы, воспроизводящие настоящее; 3) программы, адресованные будущему (24: 9).

Сегодня, более чем через 100 лет после отчетливого определения В. Вернадским **единства пространства и времени**, а также гносеологически и онтологически чрезвычайно важного и реально воплощаемого ученым положением о **единстве природы** и **естествознания, художественно-го и научного** познания и моделирования мира³ подобные поиски не потеряли своей актуальности. Блестательно выявлен, например, Е. Краснопевцевым изоморфизм поэтического ритма древнегреческого эпоса (на основе 6 стоп двух видов – дактиля и спондея) и каллиграфической гексаграммы древнекитайского «И Цзин'а» (6 линий двух видов: разорванной (*инь*) и сплошной (*ян*), расположенных друг над другом; при этом стоит иметь в виду, что оба художественных памятника относятся к одному времени, *инь*, как и дактиль, характеризуют плавность, мягкость, женское начало, спондей и *ян* – степенность, замедленность, мужественность (цезура спондея так и называется – мужской) (7).

Музыкознание в этом плане идет, правда, не совсем впереди. Немногочисленные опыты В. Ванслово, Г. Орлова, Ю. Кона, Е. Гиппиуса, некоторых других, увы, немногочисленных исследователей – в основном на материале европейского искусства – безусловно требуют продолжения и **расширения** – позволим себе аналогию с world musics – в направлении **world arts**, или, если хотите, **world cultures** (2; 20; 19; 1; 12; 13; 11; 9; 10; 14). Да и, в свою очередь, – на понимание собственно музыкальных законов и основополагающих понятий. Мешают этому процессу и еще довольно сильные следы европоцентристских представлений о функциональной и структурной специфике музыки, поэзии, театра, живописи и т. д. базирующихся, в основном, на европейском академическом искусстве нескольких последних веков⁴.

³ Подробнее см.: 5.

⁴ Расширению представлений о мире разнообразных этнических музыкальных традиций и историко-культурных цивилизаций народов мира, увы, не способствует сложившаяся система музыкального образования. В лучшем случае в некоторых вузах читается ознакомительный двух-трехсеместровый специальный курс под названием «Сравнительное музыкознание», «Музыка народов мира» и т. п., либо его подразделения – «Музыкальная индология», «Музыкальная африканистика», «Музыка финно-угорских народов», «Музыка тюркских народов» и т. д. (в бывшей в советское время инициатором такого курса в Московской консер-

Имеющий еще порой место в теоретическом музыкознании известный *музыка-центризм* сегодня выглядит особенно анахроничным. В современной теории архитектуры, орнамента, как и других пластических неизобразительных искусств, такой категорией является ритм, отражающий, прежде всего, порядок *расположения, пространственный алгоритм, пропорции, симметрию, асимметрию, антисимметрию* и т. д. Да и теория музыкального ритма в античном мире, в музыкальной науке Индии, Ирана, арабских стран в значительной своей части исходит из поэтической теории ритма. Характерно, что и, начиная со 2-й половины XX в., само обращение к музыкальным универсалиям в значительной мере обусловлено известными достижениями языкознания, в частности, теории лингвистических универсалий (6:86). Подобный *архитектуро-центризм, литературо-центризм* (фольклор, например, не только в теоретических работах, но в учебных занятиях студентов-филологов до сегодняшнего дня трактуется исключительно как искусство слова) и т. д. – этот ряд нетрудно продолжить – имеет место и в других сферах искусствоведения. Взаимодействие ученых разных профилей и направлений, совместные поиски общего и специфического в каждом виде художественной деятельности и в полиэлементных ее формах, объединение усилий исследователей разных искусствоведческих специальностей – насущная задача современной гуманитарной науки.

Сказанное касается не только **научных** исследований, но и **учебных** процессов. Ведь до сегодняшнего дня и профессионально ориентированные, и общенаучные теоретические курсы в художественных вузах и средних специальных учебных заведениях жестко ограничены только **своей узкой дисциплинарной** сферой. На архитектурных факультетах изучают только историю и теорию архитектуры, на филологических – историю литературы, в консерваториях, соответственно, – историю музыки, в театральных академиях – историю театра и т. д. Введение специальной учебной дисциплины «Музыка в ряду искусств» для будущих музыкантов и звукорежиссеров всех профилей представляется остро актуальным. Некоторый опыт ее внедрения, пока в рамках раздела курса органологии, осуществляемый, естественно, в сжатой форме на кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской консерватории и кафедре народных инструментов Санкт-Петербургского института культуры, представляется в этом плане одним из пионерских.

В более полном плане проект курса предполагал бы следующую тематику и алгоритм его изложения.

– Музыка в контексте целостной художественной культуры этноса, региона, страны, мира. Взаимодействие и сопоставление музыки с иными формами художественной культуры и искусства в традиционном быту и деятельности общества. Музыкальный ингредиент в полиэлементных синкре-

ватории ныне ознакомление с культурой внеевропейских народов входит в общий курс истории зарубежной музыки, а курс фольклора ориентирован, в основном, на русский материал). Лишь некоторый акцент на этническую музыку имеет место в рамках основанных Р. Зелинским. Г. Тавлай, С. Николаевой, И. Смирновой и автором этих слов на кафедре музыки финно-угорских народов в Петрозаводской консерватории курсов анализа, этносольфеджио, музыкально-теоретических систем, импровизации, композиции, музыкальной антропологии и органологии. Но и это – усилия отдельных энтузиастов, пытающихся внедрить явления мировой музыки в *прокрустово ложе* образовательных стандартов.

тических (изначально неразделимых) и синтетических (соединение искусств и форм деятельности) формах традиционного искусства и культуры. Бинарный, тернарный, тетранарный, пентанарный, полиэлементный синкретизм и соответствующие синтетические новообразования. Инструментальная и вокальная музыка в полиэлементных комплексах с приматным, переменнo-приматным, эквивалентным соотношением составляющих их элементов: в сольных, ансамблевых (в т. ч. с дирижером-распорядителем) проявлениях полиэлементного комплекса. Структурная и функциональная специфика музыки в полиэлементных образованиях и при выходе из них.

– Вокальная и инструментальная музыка. Феноменологическая специфика инструментализма и искусства пения. Взаимодействия и оппозиция вокальной и инструментальной музыки и музицирования. Вокальная и инструментальная природа традиционных музыкальных форм. Пограничные явления. Вокально-инструментальная и инструментально-вокальная музыка.

– Единая психофизиологическая и интонационно-акустическая основа инструментальной и вокальной музыки. Отличительные признаки природы явлений инструментализма и песенности. Обобщенность, опосредованность и необыденность высказывания – отличительные признаки инструментализма. Ограниченность круга посвященных, элитарность, кодированность информации. Связь с кинетикой и пространственным восприятием. Развитие моторики и виртуозности. Дискретность и формирование инструментальной мелодики и ритмики. Обобщенно-конкретное отражение (моделирование) и непосредственность высказывания как черта певческой культуры. Формирование инструментальной кантилены во взаимодействии с вокальной мелодикой и развитием мелодических духовых инструментов. Предпосылки появления гармонии как новый этап в эволюции синтеза инструментальной и вокальной мелодики. Воздействие певческой культуры на инструментализм. Влияние инструментализма на пение. Становление виртуозного начала и инструментальных форм в вокальной музыке. Пограничные явления. Инструменты с вокальным аппаратом в качестве вибратора либо преобразователя звука. Горловое пение как особый феномен на грани пения и инструментализма.

– Пение и танец. Инструментальная музыка и хореография. Кинетическая основа психофизиологического единства деятельности музыканта и танцора. Отражение взаимовлияний танца и музыки в композиции, ритмике, лексике танцевальной музыки и хореографии, звуко- и жестоизобразительности. Пограничные явления.

– Функциональная основа взаимосвязей музыки с устной словесностью и литературой (поэзией и прозой), игровым искусством, театром, кино, видео и мультимедиа. Сравнение путей моделирования. Отражение названных взаимовлияний в структурном своеобразии инструментальной и вокальной музыки, особенностях ее образности. Звуко- и жестоизобразительность. Ассоциативность. Внетекстовая информация и ее отражение в структурировании литературных, театральных (кино, видео, мультимедиа) и музыкальных композиций.

– Музыка и пространственные искусства. Музыка и архитектура. Функциональные и структурные предпосылки взаимодействия инструментальной и вокальной музыки с пространственными искусствами и архитектурой. Гносеологическое единство музыки с изобразительным искусством – живописью, скульптурой, орнаментом, резьбой, ковроделием, керамикой, вышивкой, пластикой и архитектурой.

– Значимость формообразования как основы образно-художественного моделирования мира в инструментальной музыке и не-изобразительных видах пластических искусств и архитектуры.

– Сюжетность в вокальной музыке и реалистической живописи и скульптуре. Выпуклость, картинность, конструктивная логика и значимость архитектоники в образах и конструкциях инструментальных и вокальных композиций, роль программности как отражение в музыке ее взаимосвязей и взаимовлияний с пространственными искусствами и архитектурой.

– Музыка в современных формах полиэлементных художественных действ. Системный анализ действия. Взаимодействие субъектов творчества и эмпатия. Стратегия и тактика взаимодействий носителя традиционной музыки, композитора, академического исполнителя, звукорежиссера.

– Пространственные и временные искусства и метаязыки науки. Музыказнание, этномузыкология и хореология, театро- и киноведение, искусствоведение, теория архитектуры. Образные и структурные универсалии. Исследовательские методы, алгоритмы анализа, научные категории и поиск стыковок и взаимопонимания. Сравнительные исследования. Комплексно-апробационный и когнитивный подходы.

Думается, подобные курсы целесообразно разрабатывать и вводить и в другие художественные вузы в соответствии с их профессиональной направленностью. Разумеется, такие курсы должны быть тесно связаны с результатами исследовательской работы в соответствующих направлениях.

В настоящее время для изучения и разработки проблематики современного сравнительного искусствознания чрезвычайно актуальным представляется формирование **межотраслевой** (возможно, международной) **исследовательской группы**, где бы представители различных областей искусствознания объединились в совместных усилиях познать специфику каждой отдельной его сферы и обоснованно выявить характерные общие закономерности искусства в целом и отдельных сопряженных по тем или иным структурно-функциональным признакам его парных, тройных и т. д. конгломератов. Автор видит целесообразным формирование такой (вначале в рамках Российского института истории искусств – но с самым широким привлечением ученых разных учреждений, городов и стран) межотраслевой исследовательской **Лаборатории сравнительного искусствознания**.

Круг ее проектов – печатных и мультимедийных, теоретических и практических (осуществляемых на конгрессах, реальных и on-line конференциях, симпозиумах, семинарах, круглых столах, интерактивных – с самым широким привлечением интеллектуальных сил, творческой, ищущей молодежи – концертах, выставках, спектаклях, перформансах, тематических и свободных импровизациях) – открыт. Однако среди многих возможных тематических направлений, думается, чрезвычайно актуальными и важными представляются следующие:

1. Изучение и систематизация традиционных этнических искусств народов мира (Европы, Америки, Африки, Австралии, Океании, Ближнего и Среднего Востока, Индии, Китая, Центральной и Восточной Азии);

1.1. Изучение и сравнительное сопоставление **отдельных видов искусств** в рамках одной или нескольких **историко-культурных традиций**;

1.2. Сравнительное исследование **классических форм искусства** в **надэтнических художественных цивилизациях** (европейской, ближ-

не- и средневосточной, дальневосточной, мезоамериканской и т. д.) в каждом из его **традиционных** (устная словесность, литература, драматический и музыкальный театр, хореография, музыка, живопись, графика, скульптура, другие формы пластических искусств и архитектура) и **современных** (кино, видео, мультимедиа, скульптуры-мобили, свето-цветовые композиции и т. д.) видов.

2. Сравнительное исследование **историко-культурных**, эстетико-функциональных **особенностей отдельных видов** и **видовых групп временных** и **пространственных** искусств, литературы, поэтического и песенного фольклора, орнамента и архитектуры и их восприятия в исторически сложившихся сферах и формах культурной жизни;

2.1. Выявление и анализ **порождающих факторов** структурирования отдельных видов искусств;

3. Выявление и сравнительное исследование характерных для каждого вида искусства, среды его порождения и функционирования **структурных** и **функциональных универсалий**, их типологизация, анализ и сопоставление подобных (или сопрягаемых) меж- или надвидовых форм, вплоть до реконструкции мировых художественных универсалий (на уровне тона, рисунка, мелодико-графической модели, тембра/спектра, фактуры, типа периодичности, ритма, модуса, пространственно-временных отношений, типов симметрии и т. д.);

3.1. Сравнительный анализ реализации в том или ином виде искусства (в т. ч. в его исторических или регионально-этнических проявлениях) сходных **терминов, понятий** и **категорий**;

3.2. Сравнительное исследование пространственных и временных характеристик порождающих факторов **творения** и **восприятия** различных видов и этноисторических форм искусства в рамках одной или нескольких культурно-исторических систем и художественных цивилизаций;

3.3. Интонация и контонация, позиция и па, мизансцена и т. п. в различных видах временных искусств (поэзия, музыка, хореография и т. д.), различных исторических и этнических традициях;

3.4. Цезурирование форм движения в различных этноисторических видах временных искусств, их типологизация и сопоставление с гранями построения разномасштабных линий и форм в пространственных искусствах, живописи, графике, скульптуре, архитектуре;

3.5. Инципит, развитие, кульминация, завершение (всей композиции или ее раздела), их расположение и пропорции в форме произведения временного искусства и их сравнительное сопоставление с соответствующими структурными параметрами в творениях пространственных искусств.

4. Сравнительное исследование **эстетики** становления, развития, функционирования и восприятия различных видов искусств и в различных исторических и современных этнокультурных традициях.

5. Пути фиксации, изучения, сопоставления и типологизации многообразных форм **интерактивной деятельности реципиентов** различных искусств в различных их этнорегиональных, исторических и современных проявлениях.

6. Сравнительное исследование различных исторических и современных видов **полиэлементных (синкретических и синтетических)** временных, пространственных и пространственно-временных искусств и связанных с ними **ритуалов**;

6.1. Их анализ по количественным показателям; на уровне соотношения (постоянного или переменного на протяжении формы доминирования

либо функционально-структурной эквивалентности) элементов; по типу координации и управления полиэлементным комплексом: 6.1.1 – при **фиксированных** (литературно-музыкальная композиция, музыкально-графическая, свето-музыкальная, живописно-аудиальная композиции, фоно-видеограмма, кино, видео, мультимедиа), **мобильных** исполнительских, импровизационных и промежуточных формах их реализации и трансляции, 6.1.2 – различных (прямом и опосредованном, планируемом) проявлениях функции координатора-лидера (дирижера, режиссера, светооператора, звукорежиссера, педагога, распорядителя ритуала и пр.).

Именно в этом направлении нам видится и путь к выявлению и моделированию **формообразовательных универсалий в искусствоведении** и к совершенствованию **современного художественного образования** композиторов, музыкантов-исполнителей, звукорежиссеров, актеров и режиссеров театра и кино, кинооператоров и художников, живописцев, скульпторов, других деятелей изобразительного искусства и архитектуры, искусствоведов всех профилей, а также к поискам наиболее плодотворных проектов взаимодействия и многообразных интеграций различных художественных систем.

На этом пути вырисовываются и перспективы самого разнообразного структурного и стилевого **творческого обновления**, без которого нет будущего ни у искусствоведческой науки, ни у самого искусства как вида интеллектуальной и художественной деятельности.

Литература

1. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. Л., 1974. С. 252–271.
2. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 1977.
3. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.
4. Жорницкая М. Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М., 1983.
5. Иванов Вяч. Вс. Эволюция ноосферы и художественного творчества // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 3–37.
6. Кон Ю. Г. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // Александр Наумович Должанский (1908–1966): Сборник статей к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008. С. 87–95.
7. Краснопевцев Е. А. Язык ритма эпического гексаметра // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 154–168.
8. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.
9. Мациевский И. В. Инструментальная музыка и традиционная хореографическая культура // Музыка и танец: вопросы взаимодействия / Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Майкоп, 2004. С. 6–11.
10. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 114–119.
11. Мациевский И. В. Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 125–132.
12. Мациевский И. В. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике // Выбор и сочетание: Открытая форма: Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск – Санкт-Петербург, 1995. С. 77–81.
13. Мациевский И. В. Традиционная инструментальная музыка и хореография: К проблеме системного сопоставления // Вопросы инструментоведения. СПб., 1997. С. 75–79.

14. *Мацієвський І. В.* Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво // *Українська музика: Традиції та сучасність*. Львів, 1993. С. 70–93.
15. Местные традиции материальной и духовной культуры Карелии. Петрозаводск, 1981.
16. *Налоев З. М.* Этюды по истории культуры адыгов. Майкоп, 1985.
17. Народные мастера, традиции и школы. Вып. 1. М., 1985.
18. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и игры. Л., 1984.
19. *Орлов Г. А.* Временные характеристики музыкального опыта // *Проблемы музыкального мышления*. Л., 1974. С. 272–302.
20. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон; СПб., 1992.
21. *Плахов Ю. Н.* К вопросу о ритмической организации инструментальных частей Шашмакома // *Вопросы истории и теории узбекской советской музыки*. Ташкент, 1976. С. 180–192.
22. *Разина Г. М.* О профессионализме народного искусства. М., 1985.
23. *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976.
24. *Степин В. С.* Философия и универсалии культуры. СПб., 2000.
25. *Тавлай Г. В.* Музыкальные средства моделирования картины мира в белорусской обрядовой песне (к постановке проблемы) / *Сборник статей сектора фольклора РИИИ «Фольклорная традиция. Фиксация и интерпретация»*. СПб., 2013.
26. *Татубаев С. С.* Жесты как компонент искусства. Алма-Ата, 1979.
27. *Фадеева И. Е.* Народное искусство как пластический фольклор // *Советское искусствознание*, 78. Вып.1. М., 1979. С. 284–306.
28. *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість. Київ, 1955.
29. *Шакенова Э.* Художественное освоение мира традиционным казахским искусством. Алма-Ата, 1976.
30. *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
31. *Aleksandrowicz S.* Kierunki i produkcji rze nisniczej i przemysłowej w miasteczkach Białorusi i Litwy *Zeszyty naukowe Uniwersytety im. Mickiewicza*. 1964. Zesz. 6. S. 40–41.
32. *Artes Populares*, 14. Budapest, 1985.
33. *Badt K.* Die Kunst des Nicolas Pussen. Köln, 1969. Bd. 1. S. 274–275.
34. *Bartusevičius V.* Liaudies meno baruose. Vilnius, 1983.
35. *Dąbrowska G.* W kragu polskich tańców ludowych. Toruń, 1979.

СТРУКТУРА МИРОЗДАНИЯ В МУЗЫКЕ,
ВРЕМЕННЫХ И ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ
НОМАДИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

В традиционном сознании этносов и локальных групп, трудовая деятельность и культура которых связана с животноводством, пастушеством и соответственными ритуалами (что имеет место не только у кочевых народов Центральной и Северной Азии, но и у типологически родственных им этнографических групп Средне-Восточной Европы – гуцулов, польских гуралей, словацких горалей, горцев Румынии, южнославянских стран и т. д.), основополагающей является **трехуровневая концепция** функционирования и структуры мироздания, в основе которой – взаимодействие трех его пластов: **верхнего, среднего, нижнего**¹. Эта концепция реализуется как в **пространственном**, так и во **временном** аспектах. В этой связи автор считает весьма продуктивной идею видного казахского исследователя Б. Аманжолова о *сакрально-пространственном* анализе музыки и использовании ее при изучении других видов искусств.

Согласно **пространственному аспекту** взаимосвязаны и взаимодействуют 1) мир божеств, духов, сверхсуществ; 2) мир человека на земле; 3) мир подземный. При этом в пастушеских культурах видим отчетливое осознание **высшего – единого Бога**, который находится во всем сущем, в каждом дереве, в каждом человеке и в каждом его деянии.

Согласно **временному аспекту** это 1) время, которое было прежде (до появления нынешнего мира, всего рода человеческого, данного этноса, конкретного человека и т. д.); 2) время настоящее; 3) время будущее.

Названная трехпластовость проявляется и на более частных планах. Например, в горных местностях окружающая **природа** дифференцируется как в крупном плане – 1) небо, 2) горы, 3) долины, так и на каждом из уровней: 1) вершины гор, 2) горные пастбища (полонины), 3) подножье гор. Осознается она и на уровне восприятия отдельного – свободно растущего дерева или травянистого растения: 1) коренья, 2) стебель (ствол), 3) крона (листья с плодами и пр.).

Отчетлива трехпластовость и в осознании составляющих факторов успешного **плодородия** равно как необходимой для этого помощи высших сил в удачной пастьбе, хорошей погоды, хорошего молока (и продуктов из него – сметаны, сыра, масла и т. д.), мяса здоровых, крепких животных.

И в **семейной плодovitости** – достойных родителей (особо отметим осознание в названных традициях роли матери; хотим обратить внимание на встречающиеся порой в Подляшье, в Подолии, на Балканах обозначения: *майка, святая майка*, вплоть до *Божьей майки* у сербов), а также здоровых и способных детей, их развитии к собственной плодovitости.

И в осознании отчетливой **трехпластовости поколений рода** – 1) деды, 2) родители, 3) дети в их развитии от одного уровня к другому, вплоть до движения в иные миры и грядущей их помощи живущим. Уже здесь осознаются также объективные биологические предпосылки дифференциации звуковых выявлений данной трехуровневости: родители говорят в среднем (наиболее интонационно чистом) звуковысотном регистре;

¹ Некоторые положения настоящей статьи в краткой форме впервые изложены в тезисах доклада на Всемирном конгрессе International Council of Traditional Music (Международного совета традиционной музыки) в июле 2015 г. в г. Астане (Казахстан): 20.

дети (особенно раннего возраста) – в высоком (часто переходящем на кричащие тоны); деды – в низком (часто с хрипами).

В связи с этим в традиционной культуре достаточно отчетливо реализуется **триалог семейных обрядов** – рождения, свадьбы, похорон. Подобное же трехуровневое подразделение видим и в связанной с пастушеством в карпато-альпийских регионах (равно как и в животноводческой, пастушеской культуре оседлых земледельческих этносов) **сфере обрядов календарных** – зимних, весенне-летних, летне-осенних и т. д.

Важнейшими фактами воплощения традиционной концепции рождения и существования мира являются: а) **путь**, движение, дорога, переход; 2) точка, **позиция**, место.

Трехуровневая концепция отражается в текстах традиционных **песен** (и связанных с ними легенд, мифов, поверий), в этнической **музыке, хореографии, театрально-игровых** формах, а также в различных видах **пространственных искусств и архитектуры**.

В **инструментальной и вокальной музыке** она реализуется через 1) **интонацию** – путь от звука к звуку (в звуковысотном, ритмическом, тембровом, динамическом планах), от созвучия (в том числе аккорда) к созвучию, от фразы к фразе и т. д., вплоть до построения формы целого; 2) **контонацию** – сосуществование и сопереживание названных позиций (на тех же структурных и функциональных уровнях), а также с отчетливой дифференциацией **трех пластов** целостного мелодического (и обертонового) звукоряда, многоголосия и ансамблевой партитуры.

В **хореографии, игровых и пространственных искусствах** (живописи, орнаменте, резьбе, скульптуре, архитектуре) этому адекватны а) **линия** (как воплощение в пространстве пути, направлений и ракурсов движения); б) **положение, состояние** (точка, позиция, пункт). Прямые, волнообразные, угловатые, перекрещивающиеся, круговые, крестообразные фигуры, реализуемые как в пространственных искусствах, архитектуре, орнаменте, так и в мелодике, ритмике, музыкальном формообразовании с их **знаковой символикой**, воплощают при этом названную трехмерность традиционного восприятия мироздания, проявляясь как в становлении **отдельных структурных уровней**, так и **целостной композиции** произведений малых и крупных форм этнического искусства. В этом плане безусловно перспективным является **когнитивный** подход к изучению этнического искусства, выявление представлений о нем самих носителей традиции, включая традиционную теорию, эстетику и терминологию (1; 14). Ее проявление заметно даже в такой, казалось бы, стихийной сфере, как традиционная хореография. В контексте нашей темы достаточно привести следующий пример. Рельефная хореографическая трехпластовость наиболее знакового, репрезентативного танца карпатских горян «Гуцулка» отчетливо отражена в народной терминологии. Хореографию группы одиночных исполнителей в целостной композиции «Гуцулки» называют «Кожний сам» (каждый, хоть и в общем круге, танцует сам по себе); парные танцы – «Кожний свою» (каждый – со своей партнершей); интегрирующая цельная фигура, когда все парни становятся в большой круг, сажают девушек на соединенные друг с другом руки и движутся по большому кругу, – «Колесо».

Характерно, что традиционное представление о пространственной и временной трехуровневости мироздания и жизни человека на земле реализуется как на уровне соотношения **пластов вертикали**, так и **их последовательности по горизонтали**.

Более того, они легко переходят друг в друга. Достаточно положить образец растущего деревца на бок – увидим музыкальный инструмент типа казахской домбры и осознаем (как это сделал Б. Аманов) проекцию во времени классической формы кюя: *бас-буын, орта-буын, сага* (от *бас, баш* – голова, *орта* – шея, корпус, *сага* – устье, *буын* – звено) (3: 39–48; 12: 502).

Природной **границей миров** в традиционном мировосприятии многих карпатских и балканских народов является **река** (во многих славянских традициях словом Дунай часто обозначали реку вообще).

В свою очередь, **птицы** соединяют, **связывают миры**. Не случайны сохранившиеся у ряда народов (например, волжско-финских) особые весенние обряды *встречи перелетных птиц* (их элементы находим в восточно-славянских и тюркских культурах). В традиционном сознании птицы весной прилетают из других миров – сегодня эти представления накладываются на религиозные (христианские, мусульманские) либо научные (из теплых краев, где нет зимы), осенью улетают в другие миры. Прилет – рождение жизни года, время подготовки и начала пастбы, движения к плодородию. Отлет – собирание плодов, возвращение животных и пастухов к длительной зимней стоянке (у кочевых народов отчетливо следующее деление года: время кочевки, время зимовки).

Птица – символ и знак жизни. Как языческое наследие трактуются *традиции почитания птиц*, их значительное место в орнаменте, скульптуре, резьбе, других пространственных искусствах, в музыкальной программности, вплоть до обозначения символами птиц отдельных инструментов и партий в ансамбле: утка (*untytė*), филин (*ūkas*) у литовцев; кукушка (*зо-зуля, зязюля, kukułka*), ястреб (*крук*), горлица, гусь у украинцев, белорусов, поляков; ворона, лебедь (на соответствующих языках) у обских угуров; орел у многих европейских народов... Мало того. Во многих пастушеских поверьях осознается и существование особой, **главной птицы**, связывающей живущих на земле с солнцем и высшей силой. Она может воплотиться в дереве, в камне, извилине реки, движении облака...

Но увидеть ее дано только пастуху, чабану, баце, который на горной полонине – ближе к Солнцу, на пастбище – дольше и ближе к вершинам света. И право ее воплощения, отражения в ритуале, в искусстве, во всех деяниях, как и воплощения Солнца, дано как знак особого статуса, именно пастуху – художнику и музыканту (собственно говоря, историческому прародителю всех художников и музыкантов на земле) – и как особого положения в обществе **творцов искусства**, особо **избранных людей** в этом мире.

Ниже приведем образцы отражения сказанного в произведениях пространственного искусства, архитектуры, музыки этнических культур Средне-Восточной Европы и Центральной Азии, связанных в своем становлении и эволюции с номадическими традициями. Начнем со **зрительного ряда**.

Вот фотография движения плота по горной реке в Карпатах (5: ил. 26). Трехмерность природной картины очевидна (ил. 1).

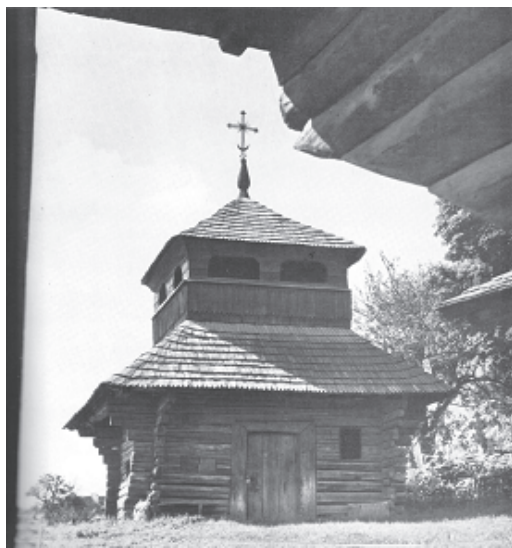


Ил. 1.

Далее видим (ил. 2, 3) воплощение трехпластовости по вертикали в **архитектуре гуцульской церкви** Рождества Богородицы XVIII в. из высокогорного местечка Ворохта (5: ил. 39). Аналогичная трехпластовость в звоннице (колокольне) Благовещенской церкви XVIII в. в предкарпатском городе Коломыя (5: ил. 40).

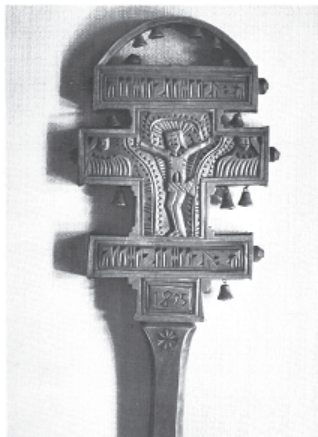


Ил. 2



Ил. 3

Ясна она и в деревянном ручном Кресте с колокольцами, 1875 г. (5: ил. 53). А на традиционном гуцульском подсвечнике XIX в. «Трійця» («Троица») троичность проявляется как по вертикали, так и по горизонтали (три свечи). (ил. 4, 5.) В связи с нижеследующими размышлениями здесь необходимо обратить внимание и на **птичьи крылья!** (5: ил. 60).



Ил. 4



Ил. 5

Вот характерная (ил. 6) трехпластовая карпатская **изразцовая** печь (6: 49)

На одном из изразцов (5: ил. 91) видим изображение скрипача (ил. 7) – главного персонажа музыкальной традиции Косовского предгорья XIX в. На другом изразце (5: ил. 98) – характерное сочетание несколько уровней трехпластовости (ил. 8): 1) скрипач, басист (лошадь), орнаментальное окружение; 2) земля, музыканты, символический подсолнух; 3) цвета одеж-



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9

ды: зеленый, красно-коричневый, желтый; и в 4) цвета фона: зеленый, темно-красный, светло-желтый).

В изображении молодой свадебной пары (ил. 9) на изразце XIX в. из подкарпатского Косова (5: ил. 113) трехпластовость проявляется и в составляющих композицию – жених, невеста, букет, в сочетании цветов – красного, зеленого и желтого.

На гуцульском **керамическом** кувшине (ил. 10) середины XX в. (5: ил. 121) явственно прослеживаются три уровня орнаментации – низ, середина, верх и три типа орнамента – 1) полосы, 2) гребешки и черточки с точками, 3) овалы с точками.

На образующих шерстяной **ковер** (ил. 11) гуцульских запасах (своего рода юбках – 5: ил. 144) явственны три типа пластов. В первом: красные, синие, белые полосы; во втором – белые – тонкие, одинарные, красные; в третьем – двойные, синие – широкие.

В орнаменте гуцульской **металлической сумки** (*тобівка*) XIX в. (4: ил. 158) отчетливо выделены (ил. 12): 1) маленькие белые кружки, 2) большие розетки с шестью вокруг и серединкой – внутри каждого, 3) большая в центре **с двумя птицами** и двумя по-разному орнаментированными эллипсами вокруг них.

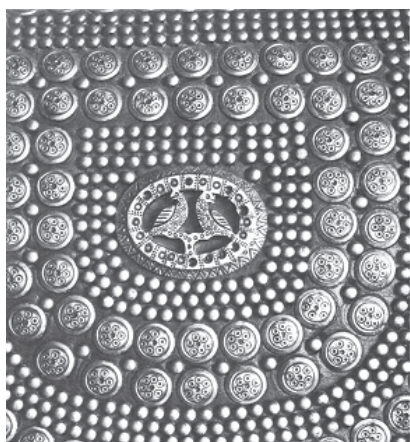
Трехпластовость отчетливо проявляется в структуре традиционного места хозя-



Ил. 10



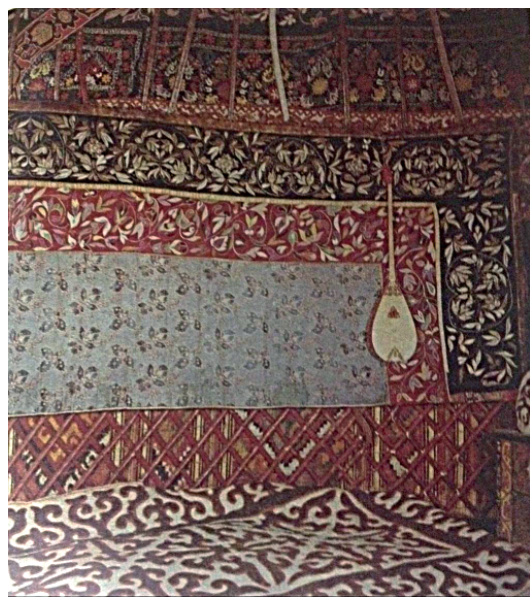
Ил. 11



Ил. 12



Ил. 13



Ил. 14

ев **казахской юрты** (17: 54). Это (ил. 13): 1. Собственно кровать – желтые, красные прямоугольники, при этом внутри двух центральных прямоугольников – треугольники и ромбы. 2. Сверху на ней – белая и красная подушки на цветастом покрывале. 3. Ковер с тремя типами орнамента.

Место в юрте для молодых членов семьи (17: 55) имеет свою композицию (ил. 14): 1. Низ кровати – ковер с прямыми линиями, изогнутыми и *птичьими* фигурами. 2. Середина – вертикальный трехслойный ковер; три цвета – желтый, серый, красный. 3. Верх – тоже трехслойный.

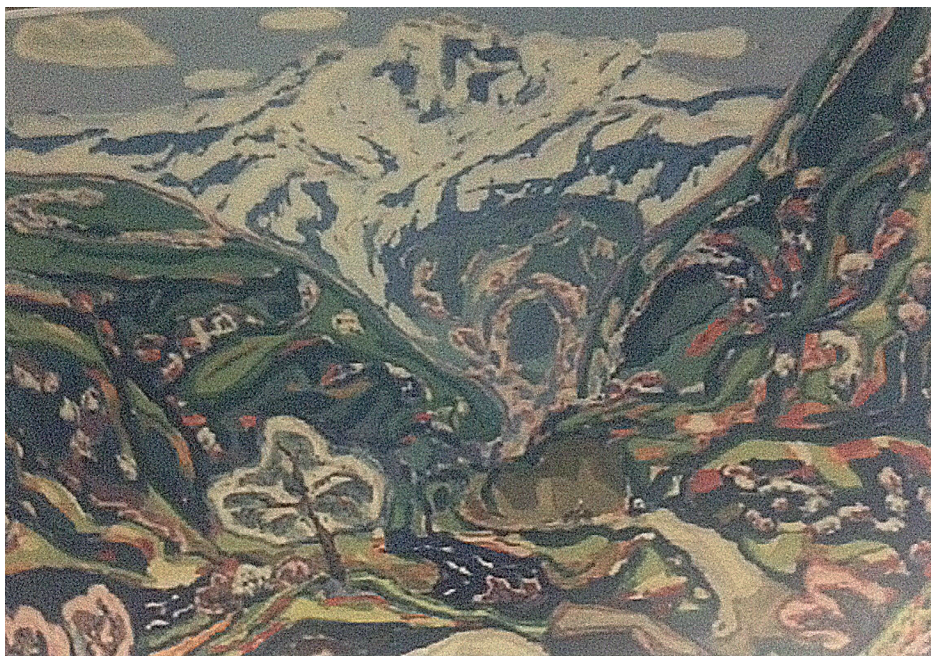


Ил. 15

В традиционном коробе для продуктов (17: 131) *кебеже* (ил. 15) отчетливо видны три слоя сверху вниз и три типа орнамента.

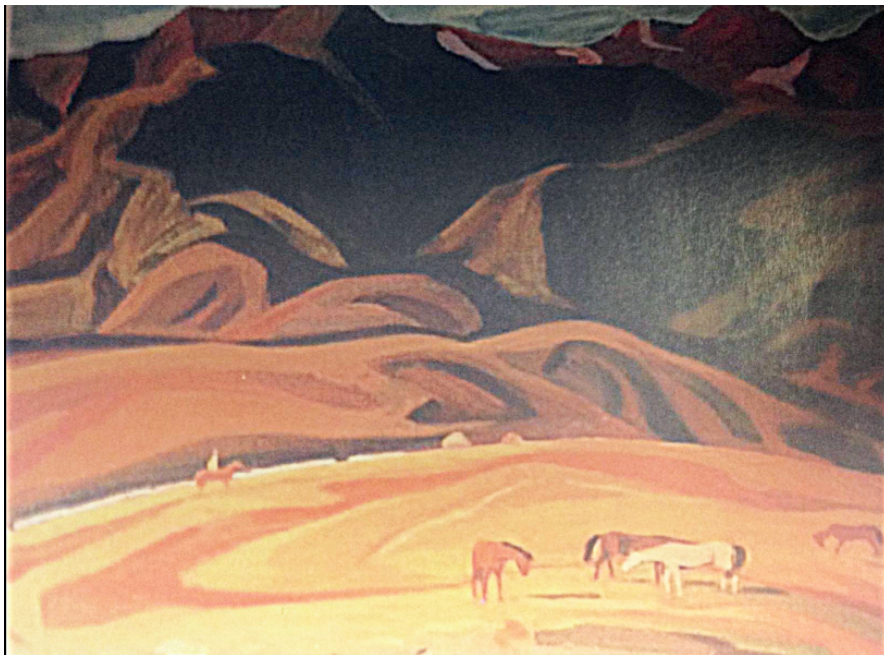
Названная композиционная трехуровневость четко проявляется и в **современной казахстанской живописи**.

В картине Т. А. Абуова «Весенний Ала-Тау» (4: 250) трехпластовость составляют (ил. 16): 1) вертикаль – долина, горы, небо; 2) сочетание цветов – красно-коричневый, зеленый, белый; 3) символы животных и птиц; зелень (листьев, леса); снег.



Ил. 16

В полотне А. Г. Школьного (1968) «Горы, цвет» (4: 241) отчетливы пласты и по композиционной вертикали (ил. 17) – 1) предгорья с юртой, лошадьми, всадником; 2) хребты; 3) небо, – и по цветовому набору – 1) красный; 2) черный; 3) голубой.



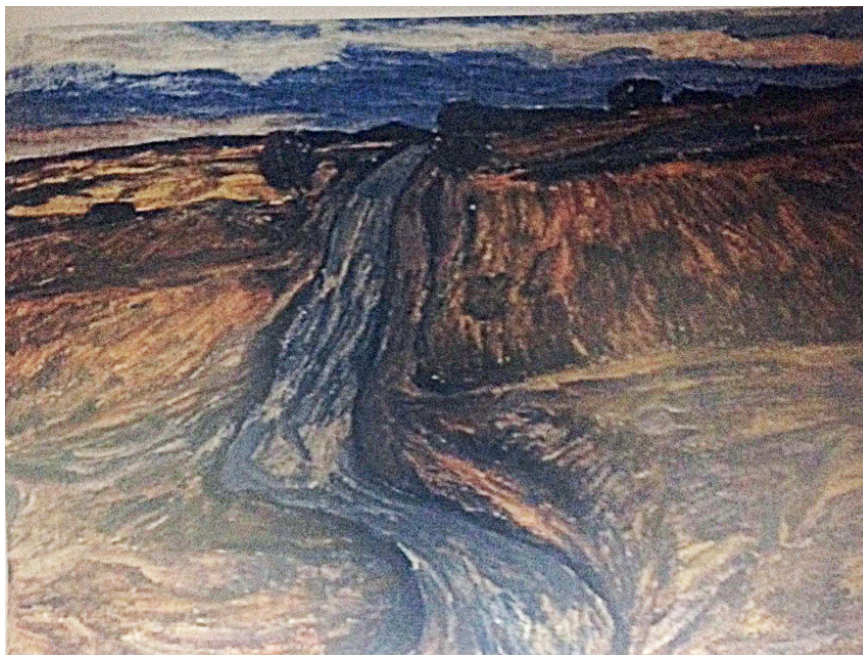
Ил. 17

В картине В. Я. Ткаченко «Иссык-Куль» (4: 237) явственно прослеживаются пласты по вертикали (ил. 18) – вода, горы, небо с символами птиц (может быть, и рыб) – и по цветовой гамме – темно-синий, светло-синий, белый.



Ил. 18

Весьма любопытна в этом плане картина С. В. Козлова «Дорога» (4: 249). Отчетливо обозначен **путь**, проходящий через три высотных уровня (ил. 19) – как между тремя мирами. Явственно и цветовое решение – красный с пятнами, синий, белый.



Ил. 19



Ил. 20б

Ил. 20а

Трехуровневая концепция представления о структуре мироздания выстроилась в весьма давние времена, что подтверждается археологическими материалами. Вот знаменитый «Золотой человек» (17: вклейка после с. 352) из Иссыка (Казахстан), датируемый VI в. до н. э. Вертикальная трехпластовость – Человек: ноги, корпус, голова с устремленным в небо головным убором (с пирамидой и стрелами); цветовая – красный, золотой, черный цвета по всему образу, включая чулки и мечи (ил. 20а).

Рядом казахский островерхий свадебный головной убор девушки (там же). Он уже сам по себе – трехуровневый: низ с кольцами; вытянутая средняя часть; верх с орнитосимволикой (ил. 20б).

Родственную композицию находим на золотом гребне V–IV вв. до н. э. (17: вклейка 3 после с. 352): 1. Низ – вытянутые вниз зубья. 2. Середина – горизонтальная перекладка с внутренней трехслойностью. 3. Пешие и конные воины с поверженным животным (Солоха. Крым) (ил. 21).



Ил. 21



Ил. 22

На Пекторали из знаменитой Толстой могилы V–IV вв. до н. э. (17: вклейка б) видим три ярко выделенных высотных уровня: крайние – с фигурами животных и людей в технике литья, средний – флористический – в технике чеканки (ил. 22).

Трехпластовость структурирования ярко выражается также в пространственной *зонности* и временном *развертывании формы* произведений **традиционной музыки**.

Уже в первой строфе карпатской *полонинки* (песни, исполняемой на пастбище) (11.; вариант: 22: №. 165) характерные три уровня проявляются как в музыкально-слоговой ритмике (5+2+3: «1. Ой ми, братчики. 2. Раню. 3. Вставаймо!), так и в их размещении в трех высотных зонах (опорные ступени *ре – ля – до*). Подобное (при этом сохраняемое в каждой полустрофе при слоговой структуре 4+4+3) видим в гуцульской свадебной *ладжанке* (15: №. 274), а в мужском похоронном причитании («Ей, Ганнуська моя намальована! Ганнусечка моя золота!») (15: №. 218) троичность сохраняется в каждой тираде как при обычном, так и при фальцетном исполнении. Трехпластовость очевидна и в гетерофонной пространственной вертикали – партии голоса, высокой (*флуерка*) и низкой (*флоера*) флейт.

Нотный пример 1

Ой ви брат-чи - ки ра - но вста-вай - мо!

скрипка

Нотный пример 2

Ой чо-му ж ти, Ва - си - лоч - ку, не пла - чий?

$\text{♩} = 76$

Нотный пример 3

$\text{♩} = 90-98$

Ей Ган-нусь - ко мо - я на - ма-льо - ва - на

Ган - ну - се - че - ка мо - я до - ро - га!

флюерка

флюера
средня

Сочетание вертикальной (высотные зоны) с горизонтальной (развертывание во времени) трехпластовостью характерно и для гуцульской ритуальной свадебной песни с закличкой *кукушки* («Ой кувала заулечка в субботу!») (15: №157) и в подражании приманивания оленя (15: №103).

Нотный пример 4

$\text{♩} = 72$

Ой ку - ва - ла за - зу - леч - ка в су - бо - ту!

скрипка

Нотный пример 5

Га-рру гр-гр мм - на - а-рру- рру гарр гrr гrr гrr

Трехпластовость проявляется и в майской обрядовой песне украинцев Северного Подляшья (Восточная Польша) «Там у майовуй росіе Ясенко коня пасіе» (10: 85). Кстати, формы *май*, *майка* (в Центральной Украине *майорить* – светит, блестит, призывает-закликает) и им подобные означают не только и не просто нечто связанное с месяцем маем (хотя именно

в это время начинается пастбищный сезон и совершается первый ритуальный выгон стада), но и (как мы выше отмечали) с **матерью**, высшим существом, хранительницей и покровительницей рода; не случайно ведь у сербов встречается – *Божья Майка*.

Нотный пример 6

Там на май - о - вуй ро - сје там на ма - йо - вуй ро - сје
Я - сень - ко ко - ня па - се

В покутской балладе, опубликованной великим польским этнографом XIX в. О. Кольбергом (19: 51; даем в авторской графике), горизонтальная трехпластовость реализуется одновременно и на макро- (между трехтактами), и на микроуровнях (внутри каждого трехтакта): ABC = A(a-b-c)-B(d-e-c)-C(d-e1-e2).

Нотный пример 7

Oj służyła Nasti w pana oj służyła Nasti
w pana cztery roki nie wid - dana.

В карпатских голосовых закличках-кугеканьях нижняя и средняя опоры порой продеваются за счет включения других, бурдоннирующих исполнителей. В сольных трембитных наигрышах (*трембіта* – длинная натуральная труба) приветствия Солнцу три высотные зоны подчеркиваются выделениями основных опор: в приводимом примере – g1; d2; d1 (15: № 92).

Нотный пример 8

Параллельное звучание всех зон одновременно отражается в самой конструкции ряда пастушеских и других инструментов рассматриваемых традиций – колесной *лиры* (англ. *hurdy-gurdy*) с бурдоннирующей струной, *дутки* (волынки) с басовой и двумя мелодическими трубками, многочисленных двойных флейт (*джоломига*, *монтелив*, *двојанка*, *двојница*...) карпатских и балканских славян, румын и др. (при исполнении на таких флейтах включают третий – низкий горловой бурдонный голос). Вот как в этой – *лечебной* по функциональной направленности – гуцульской инструментальной композиции на *дутке* (волынке, с басовой бурдонной трубкой и двумя мелодическими каналами на верхней) (15: № 83).

Нотный пример 9



Одновременная – пространственная и временная – реализация трехпластовости отчетливо проявляется в **становлении крупных форм инструментальной музыки**.

Причем любопытно и символично, что сам их **принцип построения** – от *нижней* зоны (экспозиционной) к *средней* (развивающей) и *верхней* (кульминационной) – и **характер развертывания формы** с постепенным усилением динамики и экспрессивности демонстрирует (несмотря на характерные локальные и национальные особенности инструментария и интонационной стилистики музыки) **единые формообразовательные идеи** в профессиональных инструментальных традициях казахов и украинцев, киргизов и сербов, башкир и карпатских горцев разных языковых групп. Традиционные казахские определения трех высотных зон и трех основных разделов кюя – *бас-буын*, *орта-буын*, *сага* (буквально: головное звено, звено шеи, устье) могли бы стать *международными терминами* музыкального формообразования в композициях такого рода.

К числу типовых проявлений пространственной трехпластовости относятся, например, типовые ансамбли волярки и скрипок в Западной Польше (Wielkopolska); традиционные ансамбли «троиста музыка» Украины и Беларуси. Вертикальная трехпластовость усилена и функциональным противопоставлением роли музыкантов в ансамбле: согласно определениям буковинских свадебных профессионалов различаются три партии музыкантов в таком ансамбле: *мелодія*, *помагає*, *басує* (13: 5–10).

К числу уже ставших сегодня классическими образцами крупной формы в сольной инструментальной музыке номадических традиций относится признанная наиболее ярким и полным воплощением сольной пастушеской культуры у европейских народов (23) программная поэма выдающегося гуцульского скрипача Могура «Утро в Карпатах» – с имитацией трембитного приветствия **восходу солнца** и начала дня, **пения птиц**, инструментальных и песенных ди- и триалогов, танца с характерными присвистами (21: 72–76; 15: 168–174). В этом же кругу казахские домбровые кюи Курмангазы «Ала-Тау» (с ярким проявлением вертикальной трехпластовости подобно приведенным выше живописным картинам «Весенний Ала-Тау» и «Иссык-Куль») (18: 35–37), Дины Нурпеисовой «Акшолпан» («Сияющая Венера») (9: 149–151) и одно из ярчайших творений мировой инструментальной музыки – гениальный кюй Курмангазы «Сары Арка» («Золотая степь») с сочетанием вертикальной (пространственной) и горизонтальной (временной) трехпластовости (18: 189–192)².

² Рамки главы не позволяют привести нотации этих произведений в полном объеме, но указанные их публикации читателю вполне доступны.

Думается, такие типологические параллели не случайны. И объясняются не только функциональной типологией скотоводческих культур.

Трехслойное пространственное и тесно с ним связанное временное представление о мироздании было одной из основополагающих идей **древнейшей монотеистической религии – тенгрианства**, исторически отчетливо фиксируемой у кочевых тюркских культур Центральной и Северной Азии ок. 5-го тысячелетия до н. э. Распространение идей и культурного опыта тенгрианства в Европе могло идти от **гуннов** (особенно интенсивно в II–III вв. н. э.).

Концепция крупнейшего российского ученого А. Н. Бернштама об историческом значении движения гуннов на Запад, о всемирно-исторической роли Аттилы отражает и представления о гуннах как носителях новой, передовой культуры, как об «освободителях Европы» (17: 587–588). На Ближний Восток в III–I вв. до н. э. тенгрианство принесли тюрки — *сыры* и *огузы*. Тенгрианство безусловно могло существенно сказаться на становлении более поздних мировых религий: иудаизма, христианства, мусульманства.

Рассмотренный в настоящей главе материал говорит о том, что хотя тенгрианство ушло с мировой арены, его окончательно не разрушили ни более древние, языческие, ни наложившиеся в свое время на них тенгрианские представления о мироздании, оставившие **существенный след в традиционном сознании и искусстве** многих народов Азии и Европы. В контексте предложенных здесь материалов и наблюдений напомним лишь о некоторых положениях тенгрианства:

1. В основе мироздания – **единый**, высший, вездесущий и несущий блага Бог – Тенгри.

2. Существование двух миров: земного и духовного.

3. Значительная роль Симурга – **священной птицы**, отраженной и в эмблеме тенгрианства (а также зороастризма).

4. Отношение к **природе** как к **живому существу** (последовательные приверженцы животноводства гуцулы и сегодня считают, что «землю нельзя пороть!»).

5. Особое, второе по значимости положение богини **Умай**.

6. 25 декабря считалось Днем Рождения Солнца.

7. Особое значение прихода Весны. У зороастрийцев Новый год (современный Наурыз) наступал в день весеннего равноденствия. Следы **весеннего Нового года** с характерными шествиями и сегодня фиксируются в реальной этнической практике белорусских и польских волочевников, во многих карпатских и балканских традициях, а сами шествия как **движение между мирами** – в ритуальных зимних обходах домов колядовщицами, ежегодных весенних обрядовых шествиях на пастбище, похоронных и свадебных переходах у многих восточно- (да и не только восточно-!) европейских народов.

8. Культ **священных гор** и культ предков (как проявления **связи миров**).

9. В числе главных символов тенгрианства – крест с внутренним или внешним кругом. Сочетание креста и круга (розетки) – один из главных знаков-оберегов в орнаменте и пространственной символике традиционной музыки многих народов Средне-Восточной и Юго-Восточной Европы.

Пастушеские традиции оказались в своей творческой практике наиболее устойчивыми, хотя уже давно сохраняются без опоры на осознание и осмысление исходной идеологии и веры.

А ведь тенгрианству сегодня 7 тысяч лет!

Да и многие другие исторические и этнокультурные феномены еще ждут своего объяснения при нелинейном, сопоставительном изучении различных проявлений и форм музыки, временных и пространственных искусств и архитектуры.

Литература

1. Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Материалы Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 20–21 июня 2011 г.) / [Ред.-сост. И. В. Мациевский]. СПб., 2011.
2. Аманжол Б. Т. О сакрально-пространственном анализе музыки // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки / Гл. ред. А. А. Тимошенко. СПб., 2011. С. 14–22.
3. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1986. С. 39–48.
4. Батурина О. В. Пейзажная живопись Казахстана. Алматы, 2009.
5. Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. М., 1980.
6. Гоберман Д. Н. Росписи гуцульских гончаров. Л., 1972. – 200 с.
7. Јовановић Јелена. Старинске свадбене песие и обичаји у горњој Јасеници (у Шумадији). Београд: Српске академије наука и уметности, 2002. – 207 с.
8. Завальнюк А. Ф. Українські літні обряди та пісні. Вінниця, 2008. – 304 с.
9. Куйші Дина Тарту / А. У. Токтаган, А. А. Токтаган. Алматы, 2011. – 172 бет.
10. Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
11. Мациевский И. В. Из экспедиционных записей 1983 г. (Архив автора.)
12. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.
13. Мациевский И. В. Троица музыка – к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // *Artes populares*. Budapest, 1985. № 14. С. 95–120.
14. Мацієвська В. І. Ідеї Клімента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк, 2010. Вип. 3. С. 100–109.
15. Мацієвський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. – 464 с.
16. Муканов М. С. Казахская юрта. Алма-Ата, 1981.
17. Нарымбаева А. К. Туран – колыбель древних цивилизаций. Алматы, 2009.
18. Тогтаган Айтжан, Эбугазы Мурат. Курмангазы күйлер. Алматы, 2005.
19. Kolberg O. Dzieła wszystkie. Wrocław-Poznań, 1963. Т. 30. – 300 s.
20. Maciejewski I. The Structure of the Universe in Music and Spatial Arts of Nomadic People // International Council for Traditional Music (ICTM). 43rd World Conference. Astana. 16–22 July 2015/ Abstracts. P. 113.
21. Maziewski I. Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik // Beiträge zum Musikwissenschaft. Berlin, 1972. Jg. 14, H. 1. S. 63–76.
22. Mierczyński St. Muzyka Huculszczyzny. Kraków, 1965.
23. Stockmann E. Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik // *Studia instrumentorum musicae popularis*, II. Stockholm: Musikhistoriska museet, 1974. S. 233–236.

БИОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ КОНТОНАЦИОННОГО ВОСПРИЯТИЯ
И СТРУКТУРИРОВАНИЯ МУЗЫКИ

Контонация – один из важнейших **порождающих** механизмов музыкального структурирования (3: 3–33) – обусловлена целым рядом объективных природных факторов, а также культурно-исторической спецификой становления и развития базисных форм искусства и его восприятия. Природные и мировоззренческо-психологические предпосылки восприятия и создания музыки находятся в неразрывном единстве.

В числе основополагающих природных факторов – объективно данная человеку **бинауральность** слуха, наличие в организме человека **нескольких** – как минимум двух (параллельные аппараты правого и левого уха), а с учетом отражающей функции лобной части головы, груди – трех и более **автономных приемников** звуковой информации с самостоятельными акустическими антеннами, предусилителями, дифракционными фильтрами, локализирующими и фокусирующими звуковой сигнал (1: 98–99). Второй объективный фактор – **пространственная дифференциация** певческих регистров в **различных резонансных зонах** (верхний связан с головным резонатором, нижний – с грудным), немалым образом способствовавшая в европейской традиции восприятию звуков большей частоты как высоких, меньшей – как низких. В такой же мере природно обусловленными представляются применяемые в традиционных культурах различных этносов аналогичные оппозиции высотных зон и соответственные термины «толстый – тонкий», «темный – светлый», «большой – малый», «тяжелый – легкий» и т. п. Их основание – объективно более **насыщенное слуховое восприятие**, охват большего числа обертонов **низких** звуков, меньшего – высоких.

Важным фактором пространственного восприятия музыки является **аудиовизуальный** характер восприятия музыки в исторических, традиционных формах ее функционирования: реципиент слышит звуковые образы и видит исполнителя, их производящего. В инструментализме зрительное восприятие еще подробнее: слушатель наблюдает перемещения кулисы тромбона или движения виолончельного смычка, смену позиции левой руки скрипача при переходе к другой высотной зоне, бег пальцев, перенос рук при смене регистров на фортепиано и т. д. В немалой степени с этим связано и формирование эстетики **исполнительского жеста, постановки** рук и тела музыканта при игре и игровой моторики в инструментальной музыке (4: 93–95). Не случайно возникла серия серьезных проблем, связанных со становлением в XX и развитием в XXI вв. искусства звукозаписи, утерей при этом зрительного фактора и поиска путей ее компенсации в современной **музыкальной фонографии** (2).

Аудиовизуальный аспект неразрывно связан с целостным восприятием исполнителя/создателя и зрителя/слушателя музыки звукового и зримого **пространства** окружающей **природы**. И здесь перед реципиентом и творцом музыкально-художественных образов явственно предстает объективная картина **со-существования, со-измеримости** и **расслоения, дифференциации пластов** этого пространства: **верхнего** (в свою очередь также многослойного – небо, солнце, луна, звезды), **среднего** (соответствующего пространственной локализации субъекта мира деревьев, лесов, животных, людей), **нижнего** (земля, реки, озера, овраги и т. д.). В горных местностях восприятие локальной многопластовости пространства еще более дифференцировано: вершины, срединная зона, горные луга, подножья

гор, долины, соединяющие некоторые из зон водопады и т. д. и т. п. В жизнедеятельности и сознании кочевых народов к дифференциации аудиовизуально осязаемых (рельеф, пение птиц, журчание ручьев и т. д.) пластов *одной местности* добавляются пространственные сопряжения, возникающие при сопоставлении осваиваемых в разное время *ареалов* кочевки и зимовки.

Собственно говоря, каждый годовой цикл кочевников делился на названные два периода и фиксировал, соответственно, две пространственные зоны, воспринимаемые как стабильные, автономные, соразмерные, *постоянно сосуществующие*.

В период пастбы в сознании (в т. ч. носителей оседлых культур) выстраивается еще большая дифференциация пространственных пластов – лугов и пастбищ, с которыми в разные дни и периоды пастбы (становясь тогда своего рода «кочевником») сталкивается пастух – носитель древнейших форм инструментальной музыки.

Объективная природная *многопластовость* пространства и связанного с ней *характера жизнедеятельности*, безусловно, не могла не отразиться на **аудиовизуальном сознании, контонационном восприятии и структурировании** в этнической культуре художественных образов.

Мы отчетливо прослеживаем эту контонационность в *зоо-* и *антропоморфной* дифференцированности пространственных зон и связанных с ними звуковысотных регистров музыкальных инструментов. Понятия и термины «голова» («головка»), «шея» («шейка»), «грудь», «плечи» и т. д. в той или иной национальной лексике известны практически каждой этнической среде.

Названное *со-существование, со-звучание* аудиовизуальных пластов усиливается на мировоззренческом уровне. В ряде традиционных этнических культур это отражается в осознании **двух-** или **трехслойности мира** – верхний мир, средний, нижний (при многообразном их содержательном наполнении) и в том, что человек в разное время его существования (до и после жизни на земле) находится в этих разных мирах. В древних космогонических представлениях тюрко-монгольских народов, например, низ ассоциируется с подземным, середина – с земным, верх – с небесным миром, что отражено в их традиционных верованиях, ритуалах, поведенческих нормах, мифах, характере творчества и восприятия искусства.

Аудиовизуальная многопластовость отражается и в **канонических формах богослужения** в конфессиях монотеистических мировых религий.

В конфессиях православной церкви отчетливо дифференцированы пространственно-звуковые пласты антифонного взаимодействия находящихся в разных концах храма и направленных навстречу друг другу священника (или дьякона) и хора, а за пределами помещения храма выстраивается пласт колокольных звонов.

В католической и лютеранской мессах хору сопутствует еще орган. В ряде протестантских богослужений пастор, хор и инструментальное сопровождение звучат в одном акустическом пространстве. Антифон творят находящиеся в зале участники богослужения, традиционная община дома молитвы.

Расслоение и известная пространственная автономия пластов при христианском богослужении усиливается **функциональной** и **структурной** дифференциацией индивидуализированного, речитативно-декламационного (порой, со значительными юбилеями) интонирования священника,

дьякона и строфических песенных построений хора. Тем и другим противостоят и в характере организации ритмики, и в тембровом отношении доносящиеся из-за стен храма открытые природе колокольные перезвоны. При выделении из хора солиста либо органных интермедиях в рамках одной общей для всех акустической пространственной зоны дифференциация партий реализуется прежде всего благодаря их разноплановой структуре и характеру интонирования. Акустическая многопластовость богослужебного пения в значительной мере нивелируется при концертном исполнении духовной музыки, однако существенно сказывается на контонационности собственно музыкального структурирования, соотношения линий, фактуры, композиции целого и отдельных его частей. Широкое поле в этом плане открывается сегодня перед музыкальной звукорежиссурой.

В синагогальной службе аудиовизуальная многоплановость формируется за счет пространственного противопоставления *кантора*; десяти наиболее благочестивых, воплощающих всем своим образом жизни духовные заповеди (*мицвот*) мужчин, составляющих необходимый кворум (*миньян*), стоящих за возвышением (*бима*), на котором находится стол с Торой, и остальной общины (*кахаль*), в свою очередь пространственно разделенной на мужскую и женскую половины. Характерно, что каждый член *миньяна* произносит молитвы в своем темпе, ритме, динамике, тембре, практически автономно от других. Если *Рош ха-шана* (Новый год) выпадает на будничные день, а также в церемонии исхода *Йом-Кипура* (Судный день) и на всем протяжении месяца *элул*, с *бимы* и со двора синагоги доносится ритуальное трубление в *шофар* (духовой музыкальный инструмент, сделанный из рога животного).

Пространственная антифония *муллы* и *общины* верующих в мечети (сегодня также представленных разделенными по высотным уровням мужской и женской половинами) дополняется особым пластом – доносящимся с минарета ритуальным призывным пением *муэдзина*. Структурно-функциональная дифференцированность реализуемых звуковых пластов здесь также очевидна.

Биопсихологические факторы познания аудиовизуальной многопластовости мира природы и культуры, проявляемые в характере жизнедеятельности и соответствующих психологических установках, безусловно сказались на контонационности восприятия, становления, структурирования и **собственно музыкальных** образов.

Весьма рельефно пространственная трехпластовость основных звуковых комплексов в их тембровой дифференциации проявляется в традиционной музыке тюркско-монгольских и многих других народов.

Густота, «тяжесть» тонов нижнего регистра («мира») наряду с объективно большей обертоновой насыщенностью усиливается благодаря вовлечению в их круг **шумовых** звуков. Они появляются во время активного использования ударов кистью руки по деке домбры при исполнении казахских кюев; при характерной расщепленной и одновременно плотной артикуляции басовой струны на фоне флажолетных звучаний верхней (или верхних – пальцы не прижимают струн, но лишь их касаются) во время игры на древнем орудии казахских шаманов – смычковом *кыл-кобыз*. Аналогично трактуются киргизский *кыяк* и... отдаленный от него на несколько тысяч километров – карельский и финский *йоухикко*. При игре на камерном басы – *басоля*, *бас*, – которому поручен нижний пласт в фактуре традиционного свадебного танцевального ансамбля буковинских гуцулов, две нижние струны ударяются древком смычка или ударной палочкой, верх-

ние зашипываются, как плектром, плотной деревянной дощечкой. Струны не прижимаются, но для каждой конкретной пьесы перестраиваются.

Хриплыми, гортанными призвуками дополняется основной бурдонный тон в горловом пении башкир – *узляу*, монголов и тувинцев – особенно при стилях *хоомей* и *кыргыра*. На фоне такого «толстого» низа-бурдона особенно отчетливы светлые мелодические построения, образуемые флейтами ложных голосовых связок. Подобным образом выстраивается двухъярусное сопоставление тона зашипываемого язычка (обогащенного многообразными вибрациями при резонировании в головном резонаторе исполнителя) и светящихся обертоновых мелодий (на несколько октав выше) при игре на варганах – якутском и тувинском *хомусе*, татарском и башкирском *кубызе*, гуцульской *дрымбе*. На этой же основе сопоставляются пласты звеняще-жужжащего голосового бурдона и собственно флейтовых мелодий при игре на открытых флейтах: башкирском *курае*, казахской *сыбызгы*, румынско-молдавском *кавале*, гуцульской *фляре* и других подобных инструментах. Осознание или традиционное ощущение ритуальной значимости этого нижнего пласта реализуется в наиболее архаичных формах исполнения даже на таких инструментах, как скрипка. В горах Буковины, играя на скрипке ритуальную мелодию, традиционный музыкант нередко голосом одновременно воспроизводит подобный гудяще-щипящий бурдон.

Нередко при этом **число** звуковых пластов увеличивается. При игре на двухствольных флейтах (*двойница*, *дводенцивка*, *монтелив*, *жоломига* и т. д.) у карпатских и балканских народов появляется дополнительный бурдон или полубурдон (при наличии грифных отверстий у басовой трубки). Как уникальное, но все же характерное в рассматриваемой связи явление представляется в карпатской традиции тройная флейта – *триденцивка* (*трыденцивка*) и двойной рог – *риг двойни* (*риг двойны*).

Аудиовизуальная пространственная двух- и трехпластовость отчетливо реализуется в характерных для украинской карпатской традиции **ритуальных** (особенно в колядных и похоронных обрядах) **ансамблях** трембит и рогов: ведущий мелодический верхний пласт первой трембиты на фоне одного или двух мерцающих бурдонов второй трембиты и рогов. Отчетлива многопластовость и в игре свадебных ансамблей «троиста» и «вэлика музика»: здесь главные линии (снизу вверх): 1) бас и ударные; 2) цимбалы; 3) скрипка и флуерка (короткая открытая флейта). В последнее столетие в их составе укоренились труба, тромбон, кларнет, гармоника-гелигонка, баян, и расширение круга инструментов продолжается, однако структурное и функциональное дифференцирование пластов – 1) мелодико-композиционный, 2) вспомогательный и украшающий, 3) басово-ритмический – прочно сохраняется (З: 173–184).

Принципиальная многопластовость иерархически автономных пластов-партий отличает двух-, трех-, четырехголосные литовские вокальные *сугартинес* (суммарное число одновременно звучащих линий, как правило, при этом не превышает трех, так как вступление последнего голоса в каждой строфе нормативно приходится на окончание и паузирование первого). Функциональную ритмовысотную автономию инструментальных *сугартинес* в некоторой мере «нарушает» партия ведущего, выстраивающего *большую форму* произведения (в конгломерате серии повторов основной композиционной строфы) исполнителя, играющего на двух высотно контрастных (вплоть до септимы) флейтах – скудучяй и как бы охватывающего суммарное пространство отдельных пластов. Подобным же образом ведет себя певица-лидер в традиционном вокальном ансамбле белгородского

Попселья; в первом запеве она демонстрирует основные звуковысотные зоны, в которых в дальнейшем функционируют отдельные участники певческой группы.

Контонационная пространственная дифференциация аудиовизуальных пластов сказывается и на целостном выстраивании **композиции** произведения. На этом основывается принцип построения формы кюя в казахской традиции. Звуковысотные зоны: нижняя – *бас-буын*, средняя – *орта-буын*, и верхняя – *сага* (порой разделяемая на первую и вторую – самую высокую) – сопряжены с **делением грифа** домбры. Понятие *бас* буквально переводится как *голова*. С этой зоной связан экспозиционный раздел формы кюя. Орта – середина кюя – на инструменте соответствует зоне *кеуде – грудь*. Сага (устье) обозначает композиционную кульминацию кюя и координируется с приближающейся к подставке частью грифа *аяк*, переводимой как *ноги*.

Подобный принцип построения крупной формы встречаем в поэмах для слушания гуцульских скрипачей. В произведениях с так называемой программной идеей (З: 126–134) форма целого выстраивается за счет постоянного диалогического сопоставления нижней и верхней (обычно в октаву) высотно-композиционных зон. При построении произведений с так называемой сюжетной, событийной программностью или программой-картиной последовательность охвата формы сочетается с **тембровой** дифференцированностью представляемых звуковысотных пластов и ритмотемповым развертыванием формы. В типичных для традиционной музыки европейских народов программных композициях о потерянных и найденных пастухом овцах, козах и т. п. – один из наиболее развитых образцов такого жанра, согласно Э. Штокманну, представляет поэма В. Могура «Утро в Карпатах» (6) – рельефно проступает последовательное сопоставление разнотембровых пластов: имитируемых на скрипке утренних сигналов натуральных труб – *трембит* (даже с характерными киксами), свистящих наигрышей открытой флейты (*флуерка*), голосов птиц, печальных песенных мелодий и танца с притопыванием и молодецким свистом (5: 70–76).

Структурирование целостной композиции многочастных вокально-инструментальных циклов классического макама основывается на контонационном сопоставлении структурных пластов, образуемых вокруг определенных **опорных тонов**, входящих в строго регламентируемый звукоряд и формирующих модальную систему определенного макама (Раст, Ирак, Шур и т. д.). Автономность пластов песенных, танцевальных и развернутых импровизационных инструментальных разделов подчеркивается также за счет их **жанрового** начала.

Введение в ходе исторического развития европейской музыки **нотной письменности**, породившей практику формирования **пространственной развертки** временного процесса звучания музыки, безусловно существенно сказалось на усилении пространственного и, в частности, контонационного начала в восприятии и структурировании музыки, на развитии музыкальной архитектоники. Возникают *графическая музыка* – искусство на грани музыки и графики, *цветная нотопись* (особенно для алеаторических композиций) – на грани музыки и живописи.

Активизируется значимость **музыкальной медитации** (это явление особенно актуализировалось во 2-й половине XX в., достаточно вспомнить творческую практику и теоретические концепции О. Мессиаана), звукового **со-слушивания**, **созерцания** пространственных пластов в их **статике**. Да и реальное **акустическое пространство** звучащей музыки,

пространственное *расположение исполнителей* (соответственно, и источников звука) и даже архитектурный фон (Я. Ксенакис по этому пути пошел раньше и дальше других) становятся важными составляющими целостного структурирования художественного произведения (З: 29–30) в единстве с его восприятием.

Здесь наряду с экопсихологическими выступают на первый план идеологические, социополитические, культурно-эстетические, рекламные, массмедийные и ряд других порождающих факторов. Но это уже иная тема. Впрочем, и обозначенная здесь не только не исчерпана, но с нетерпением ждет все новых к себе обращений.

Литература

1. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2006.
2. *Гармиза Г. И.* Музыкальная звукорежиссура как объект исполнительского музыкознания // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2011. С. 45–50.
3. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. – 206 с.
4. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.
5. *Mazievskij I.* Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksxmusik // Beitrage zum Musikwissenschaft. Berlin, 1972, Jg. 14. H. 1. S. 70–76.
6. *Stockmann E.* Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik // Studia instrumentorum musicae popularis. Stockholm, 1974. T. 3. S. 233–236.

О ПРИРОДЕ И КУЛЬТУРНЫХ ИСТОКАХ СИМВОЛА И ЗНАКА
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Артикуляция и жест – основополагающие предпосылки синкретизма, заложенного уже в самой *природе* инструментализма как рода звуковой деятельности и как особого вида искусства.

Для звукоизвлечения, формирования определенных звуковых комплексов, их последовательностей и, соответственно, создания звукового художественного образа музыканту-инструменталисту необходимо произвести ряд определенных *жестов-движений*. Эти **движения в пространстве** (удар колотушкой, быстрое движение руки со смычком, краткий толчок, плавное передвижение пальцев, перенос рук из одной части клавиатуры в другую, прямое или колебательное скольжение пальца на струне, быстрое чередование восходящих и нисходящих движений плектра и т. д.) *трансформируются* (3) в собственно *музыкальные жесты* (сфорцандо, мартелле, стаккато, легато, смену регистра, глиссандо, вибрацию и т. п.). Отсюда – существенная связь инструментальной музыки с *моторикой*.

Воспринимаемая живой процесс инструментального музицирования – игру на инструменте, ее реципиент фактически не только слышит звуковые комплексы, но и видит процесс их реализации, исполнения, артикулирования, слышит и **видит игру**. **Одновременное**, неразрывное, структурно и функционально единое **слышание-видение – нормативное** условие существования *инструментальной музыкальной коммуникации*. Слушание музыки через аудиозапись, магнитофонную ленту или кассету, CD или компьютер – явление более позднее, возникшее в стадиально иные времена, когда *феноменология инструментализма* давно и прочно сформировалась. К тому же и при восприятии звукозаписи подготовленный реципиент нередко в своем воображении вольно или невольно воссоздает живой процесс, т. е. как бы реставрирует реальную ситуацию музицирования (этому способствует и возрастание сегодня роли в такого рода электронном функционировании музыки видеозаписей, DVD и т. п.).

Подобный нормативный тип инструментальной коммуникации безусловно сказался и на формировании у слушателя при восприятии инструментальной игры осознанных или подсознательных встречных **мышечных** напряжений и **психоэнергетических** реакций. Иными словами, порождение и восприятие инструментальной музыки **изначально комплексно, синкретично**. Соответственно – синкретичным, **многовекторным** является и сам **трехмерный** канал коммуникации в инструментальном музыкальном искусстве – **аудио-кинезо-визуальный** (6: 169). Все вышесказанное существенно отразилось на становлении и эволюции инструментализма.

В каждой инструментальной исполнительской традиции, у того или иного этноса, в ту или иную эпоху, при игре на том или ином инструменте согласно тому или иному культурно-историческому стилю музыки формировалась своя имманентная для соответствующей стилевой системы **эстетика исполнительского жеста** (7: 19–20; 6: 93). Одновременно с этим выстраивалась его *аксиология* и связанная с ней *система нормативов*. При оценке красоты музыки, искусства ее исполнения, *соответствия воспринимаемого* определенным художественным *критериям* и идеалам реципиент сознательно или невольно (в зависимости от своих знаний, опыта, характера, психологического типа и т. д.) привносит в собственное восприятие *красоту кинетики*, эстетику движений артиста-музыканта. Наряду с историческим или этническим звукоидеалом формируется тесно связан-

ный с ним **этноисторический кинезо- и видеоидеал**, а также соответствующая ему **система символов и знаков**. Она отразилась и на структурной, и на функциональной стороне инструментального музицирования, на исполнительской технике и путях ее совершенствования, постановке рук, посадке, характере расположения музыканта, его поворотов, движений, а также целостном *артистическом поведении* на эстраде-сцене. «Такая постановка хороша; так играть и вести себя на сцене неприлично; у нас так скрипку не поднимают; ударять неподвижной рукой в центр мембраны – и по звуку глухо, и смысл другой» – подобные, равно как и иные, самые многообразные позиции музыкантов разных стран и народов отразились и в системах обучения, в музыкальной педагогике, порожденных ею системах исполнительских, отраженных и в самом музыкальном тексте символов. В немалой степени это обусловило и своеобразие тех или иных исполнительских *школ и исполнительских стилей* даже в рамках одной эпохи и одной этнической культуры (4: 13–17).

Наряду с вышесказанным артикуляция, обуславливающая **смысловую** наполненность **интонационной несущей** интерпретируемого (а в традиционной культуре контактной коммуникации – и создаваемого в процессе игры) произведения и исполнительский жест, порождающий определенный *музыкально-тембровый результат*, формируют не только чисто звуковые художественные образы. Исполнительский жест, вполне наблюдаемые, видимые реципиентом игровые движения, формирующийся в процессе коммуникации-игры **визуальный** образ, красота и выразительность движений (подобно хореографии), визуально воспринимаемое поведение музыканта приобрели дополнительную выразительность, *дополнительную знаковость*, существенную **семантическую надбавку** к звучанию, став в итоге важным – кинезо-визуальным – **ингредиентом целостного** художественного **образа**.

Согласно казахской легенде, когда хозяева юрты долго слушали игру пришедшего в аул музыканта, забыв его накормить и напоить чаем, он в определенные драматургические моменты музыкальной формы исполняемого произведения, зашпиывая струны домбры левой рукой, правой делал ритуальный жест, каким почетному гостю обычно подают пиалу с чаем. Так родился программный кюй «Чай со сливками», при исполнении которого этот жест обязателен: знающие символику понимают его смысл (6: 94). Так же легко можно заметить подтекст преувеличенного (явно – для сценического эффекта) подъема смычка с последующим хлестом по струнам (имитация удара плети) при исполнении «Пастушьей думы» гуцульского скрипача В. Могура (12: 70–76).

Играя композиции для слушания – чисто инструментальную лирику на танцевальной основе, – свадебные музыканты Восточного Подолья нередко раскачиваются, имитируют отдельные танцевальные движения ногами, совершают повороты корпусом, *как бы напоминая* своим реципиентам о синкретическом происхождении исполняемого произведения, и уже на новом уровне вносят в него моторно-визуальный компонент. Тихвинский свадебный гармонист А. Павлов порой пританцовывал и при исполнении собственно пясовой музыки, приближался к танцорам и публике, стремясь активизировать их действия и расширить круг участников пляски. Его коллега по ансамблю бубнист Г. Погорелов, то поворачиваясь, приближаясь к тому или иному участнику ансамбля, плясуну, слушателю-зрителю, то направляя бубен в их сторону, постоянно двигался в пространстве танцевального круга. Еще большая пространственная активизация жеста

характерна для игры южнорусских уличных музыкантов. Румынско-молдавские лэутары, музыканты украинских и белорусских ансамблей типа «троистой музыки» (7: 95–111), венгерские, словацкие, цыганские свадебные музыканты – даже в пределах чисто инструментальных жанров – активно используют разнообразную игровую моторику, дающую существенное дополнение к целостному музыкально-художественному образу.

Отсюда недолго и до **ролевой спецификации** ансамблевой партитуры – с характерной для нее функциональной иерархизацией отдельных исполнителей или инструментальных групп, индивидуализацией исполнительского поведения (в традиционных ансамблях), либо выписанной квазиимпровизацией (в партитурах М. Мусоргского, И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, А. Циммермана, К. Штокхаузена и их последователей) (5). И так – вплоть до *инструментального театра* (10: 55–63; 11: 23–24) – явления в стадийном плане, естественно, много более позднего, но также порожденного синкретической природой инструментализма.

Обобщенная образность, отсутствие предметной ориентации, известная *абстрагированность* инструментальной музыки, в отличие от изящной словесности или вокально-поэтических форм, запоминанию которых немало способствует ассоциативный ряд и возможность обусловленной им повествовательности, сюжетности, существенно сказались на **своеобразии художественной памяти** музыканта-инструменталиста, концентрации ее, прежде всего, на охвате *музыкальной формы*, архитектоники произведения, характере следования, иерархии составляющих ее отдельных элементов.

К тому же для освоения как отдельной интонационной или тембро-артикуляционной фигуры, краски, штриха, так и алгоритма определенных структурных разделов целостной композиции инструменталисту необходимо запомнить не только звучание, но и необходимый набор движений для их достижения. А в искусстве контактной коммуникации музыкальное произведение и вовсе реализуется только через **артикулирование**, «пронесение».

Все это вызвало поиск **средств материализации** музыкального текста (что все более актуализировалось по мере усложнения и развития музыкальных форм), усиления возможности памяти дополнительными средствами, стремление к *знаковой фиксации* музыки, к закреплению звуковых образов с помощью **внеаудиальных ориентиров** и символов.

Внемузыкальные средства фиксации в этом плане уже изначально были *предопределены самой спецификой инструментализма*: наличием *материального феномена* – звукового орудия, музыкального инструмента – с его грифом, соответственно объективно закрепленными, *видимыми* высотными позициями, ладками на хордофоне, грифными отверстиями на аэрофоне, определенным положением вибраторов – трубочек, дощечек, струн, дисков и пр. – у флейты Пана, ксилофонов, цитр и т. д. Это, в свою очередь, привело к введению дополнительных знаков, нарезок, ямок, рисованных линий, кружков и пр., а также обозначений на инструменте высотных зон, связанных с определенными эпизодами, разделами музыкальной формы, названия которых нередко совпадали с обозначениями частей инструмента (1; 2; 5: 169–170).

Тенденция к материализации музыкального текста с помощью символики отразилась в появлении словесных **знаков-терминов**, обозначающих то или иное конкретное музыкально-текстовое явление: отдельный тон и простейшую звуковую последовательность, ритмический рисунок

(например, ритмоформулы-ушули Центральной Азии), аккорд через способ его артикуляции на инструменте, аппликатуру, смену гармонии (у румын и украинцев Буковины), части формы и т. д.

Следствием активизации названной тенденции явилось изобретение и внедрение **письменного** способа фиксации, закрепления и передачи музыкального текста, *эмблематические* (условные, конвенциональные) и *иконические* (с элементом изобразительности, наглядности) нотации: *цифровые, буквенные, иероглифические, табулатурные* и т. д и т. п. Как в Европе, так и на Востоке, как в академической, так и в традиционной (прежде всего, профессиональной) музыке.

Другой вопрос: в какой мере это привело в *замене контактного способа* коммуникации, сохранения и передачи традиции (от музыканта к музыканту, от поколения к поколению) на академический, через *посредника* (нотный текст, диск, звукозапись). В какой – явилось *лишь дополнительным подспорьем* для бесписьменной в своей основе **музыкальной практики** (античные Греция и Рим, искусство литовских канклистов, ашкеназско-еврейских клезмеров, участников народных духовых оркестров, свадебных музыкантов Центрально-Восточной Европы и т. д.) и **науки** (например, в средневековых трактатах Ближнего и Среднего Востока) (б: 172–176).

Существенной значимостью символики в своем функционировании и структуротворчестве инструментальная музыка обязана и обусловленным ее природой и объективными законами эволюции культуры тесным **взаимодействием с другими**, включая пространственные, **видами искусства** – как в древнейших **синкретических** действиях, обрядах, ритуалах, так и в стадияльно более поздних **синтетических** художественных формах: от инструментально-песенно-танцевальных – припевок, интермедий, кукольного, драматического, музыкального театра и вплоть до многообразных шоу, телевидения, кино и мультимедиа.

Во-первых, это активизировало **внезвучовой**, моторный и визуальный компоненты творческой деятельности музыкантов-инструменталистов во время их участия в полиэлементных представлениях и реализации соответственных художественных конструкций. Во время обряда, праздника, спектакля музыканты шутят, гримасничают, подмигивают, отпускают словесные реплики, нередко включаются в театральные спектакль как *персонажи* и т. д.

Во-вторых, – внесло в восприятие и собственно инструментальной музыки значительную долю **внетекстовой информации**, достраиваемую, дорисовываемую опытным слушателем-зрителем, знатоком традиции. То же относится и к исполняемому как самостоятельное произведение частям и эпизодам крупных циклических композиций, например частей макама (дастгах) в арабо-персидском музыкальном мире, отдельных эпизодов опрышковского и гайдуцкого эпоса-хроник в странах Центрально-Восточной и Южной Европы, и т. д.

В-третьих, – существенно отразилось на активизации форм **программной** музыки со словесной или картинно-событийной программой (9; б:282–286; 8: 62–68).

И самое главное. Взаимодействие и взаимовлияние различных областей искусства опиралось на *общие культурно-исторические задачи*, решаемые ими в культуре того или иного этноса, эпохи, страны. **Функционально исходные** здесь – магия, оберег, устрашение врагов, охрана рода и племени, древнейшие культы, поклонение тотемическим предкам, фетишам, духам – постепенно сменялись новыми идеями и верованиями.

Отсюда и использование в каждом из искусств выражаемых своими, **имманентными** для каждого рода искусств **знаками**, реализуемыми своими специфическими средствами, но **одними и теми же** для каждой этноисторической традиции **символов**. Знание их носителями традиции способствует не только более глубокому пониманию заложенной в них символики, но и естественному, **интерактивному обмену** информацией.

Таковы символы солнца, луны у славянских этносов, креста (широко – у христианских народов), иносказательная символика (проявление невидимого через видимое) во многих мусульманских культурах (8: 72–73), древнейший символ двух Венер – у тюрков, лебедь – у корейцев, хантов, манси, медведь – у карел и саами, звенящие журавли – у одного из башкирских родов, волк – у ряда волжских финнов, утка, филин – у литовцев-аукштайтов, и т. д. и т. п.

В **структурном** плане древнейшие их воплощения в инструментальной музыке реализуются в двух **типах знаков**: 1) *иконических*; 2) *эмблематических*. **Иконические** проявляются, прежде всего, в *звукоизобразительности* и *ассоциативности*. Существенным для последней явился исторический опыт *преобразования временных отношений в пространственные, частотных характеристик звука – в линейные*, в т. ч. высотные (характерен сам термин «высота» в музыке!). Так образуются многочисленные дуги, круги, овалы, кресты (в т. ч. у И.-С. Баха), звезды (в т. ч. у К. Пендерецкого), знаменитый «смеющийся нос» в «Тиле Уленшпигеле» Р. Штрауса и т. д.

Знаки-эмблемы опираются на характерную для каждой этнокультурной, локальной, социальной и даже профессиональной группы *конвенциональные основы*, складывающиеся и меняющиеся *системы договоренности*. Нередко теми же знаками-формулами не только у разных народов, но и у соседних локальных групп одного племени, в близлежащих районах и даже селах обозначаются разные по исполнению и смыслу явления и понятия, а аналогичные – могут быть выражены разным способом.

Иконические знаки в инструментальной музыке восходят к древнейшей **охотничьей** практике с ее манками и сигналами. Эмблематические – к звуковой деятельности скотоводов-**пастухов**, они получили свое дальнейшее распространение в формах **военной** музыки разных стран и народов.

Осознание символики в программной музыке, а также, порой, и в лишенных конкретно выраженной программности инструментальных формах самых различных жанров – в каждой отдельной музыкальной культуре – зиждется на знании тесно связанной с ее *жесто-артикуляционной природой и культурой системы древнейших символов и знаков*, распознавании ее **исходных**, реликтовых **пластов**.

Литература

1. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1986. С. 39–48.
2. Аманов Б. Терминология как «знак» культуры // Советская музыка. 1985. № 7. С. 73–74.
3. Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 106–115.
4. Мацневская В. И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореферат дис. <...> канд. искусствоведения / Российский институт истории искусств. СПб., 2003.

5. *Мацевский И. В.* К источникам ролевой спецификации современной партитуры // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2008. С. 310–313.
6. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
7. *Мацієвський І. В.* Ігри і співголосся: Контонація. Тернопіль, 2002.
8. *Мухамбетова А. И.* Казахский кюй. Алматы, 2002.
9. *Мухамбетова А. И.* О программности казахской народной инструментальной музыки // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С. 314–327.
10. *Папенина А. Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб., 2008.
11. *Петров В. О.* Инструментальный театр Виктора Екимовского // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2008. С. 222–242.
12. *Mazievskij I. V.* Mogurs Scharfes Duma // Beitrage zum Musikwissenschaft, 14 Jg, Heft 1. Berlin, 1972. S. 70–76.

Изучение смыслового наполнения, семантики музыки – наименее «предметного» из искусств – одна из наиболее сложных и противоречивых проблем искусствознания. И действительно: «музыкальный эйдос (идея-смысл-сущность-форма), в отличие от большинства <...> видов художественных эйдосов, не содержит конкретных жизненных образов, понятий и т. п.» (4: 13). Материя музыки согласно А. Ф. Лосеву не вещественная, а смысловая; она – «материя числа (но не счетно-формальная, а художественная), неуловимая и, в то же время, присутственная» (8: 421; 4: 16–17. – Курсив наш. – И. М). И безусловно актуальным в этом плане представляется поиск музыкальных смыслов как энергетических проявлений (4). Существенной сферой для осознания глубинных смыслов «чистой» музыки с сугубо эстетической направленностью функционирования представляются наиболее архаичные жанры музыкального искусства и, особенно, синкретические по истокам его проявления в системе инициальной ритуалики.

Как известно из этнографии и фольклористики, стержневой базис календарных, равно как и семейных (рождение ребенка, свадьба, похороны и т. д.) обрядов у разных народов мира составляют ритуалы **инициации** – **перехода**: из одной поры года в другую, из одного состояния (статуса) в иное, из одного мира в иной (14).

Концептуальная основа инициальных ритуалов – и в реальных действиях, и в их осмыслении традиционным сознанием и этнической философией – дихотомия **статике** и **динамики**, **постоянства** и **смены**, **точки** и **движения**, а также осуществление в реальной практике активной, **преобразующей роли искусства** (1: 26). Эта дихотомия согласно традиционному сознанию проявляется и в природных процессах (в т.ч. управляемых творящим субъектом!), и в жизнедеятельности целых народов, больших и малых этносов, локальных групп, общин, и в жизни каждого отдельного человека.

В **звуковом мире**, в **аудиальном** процессе бытия – становления и восприятия – музыки, как и других, в т.ч. визуальных, временных и пространственных видах искусства и архитектуры, исходное жизненное, антропологическое начало выявляется не только в древнейших, архаических, но и в достаточно поздних по происхождению формах художественной практики.

Ничего не возникает из ничего, – трактует традиционное сознание. Появление на свет ребенка – это его приход к нам из иного мира. Провозглашение действия, сообщение о состоявшемся событии – первый крик, плач новорожденного. В большинстве традиций – вплоть до медицинской практики, – если ребенок рождается без плача, его похлопывают по спинке или попochке, чтобы закричал («тогда будет жить!»). Этот крик, как в дальнейшем пение и другие звуковыявления – звучание колокольчиков и бубенцов, инструментальная музыка, – **знак перехода**, осуществления **пути между мирами**.

И торжественное **ритуальное шествие** молодоженов, свадебные процессии – символ перехода из одного состояния, из одного общественного статуса, из одного мира (отчего дома, круга сверстников, детско-юношеской сферы бытия и общения и т. д.) в другой – мир иной семьи, иного дома, иного порядка жизни, иных забот – наполняется существенной **музыкальной** составляющей, тесно взаимосвязанной с определенной ритуальной **кинесикой** (системой движений), одеждой и всем **художественным** и **поведенческим** комплексом ритуала.

В таком же контексте и с аналогичной **функцией** и **символикой перехода** из окружающего, видимого и слышимого мира в иной, представляемый, – осуществляется и ритуальное шествие при похоронном обряде. И ритуальные шествия колядовщиков, волочебников, и сопровождаемый односельчанами первый торжественный выход пастуха со своим стадом на пастбище, и ритуальное осеннее их возвращение по окончании сезона пастьбы, и обход домов с первым снопом – в Подляшье этот сноп не случайно называют «Колядой» (9: 88), – и другие подобные действия во многих этнических традициях были важным **магическим** (т. н. *магия по сходству*: как пройдет ритуал, таков будет и следующий период жизни общины!), или **сакральным** актом и древнейших языческих культов, и накладывающейся на них (но никогда до конца их не уничтожающей) конфессиональной практики мировых монотеистических религий. Здесь важно подчеркнуть, что конец прежнего и начало нового трудового сезона или времени года (например, от зимы к весне – как при Масленице, от весны к лету – как «на Егория» – и т. п.) в традиционном сознании и опыте часто трактовались как *смена года*, конец старого, переход и начало нового – от зимы к зиме, от весны к весне, от лета к лету (отсюда и типичные в традиции выражения: сколько лет, сколько зим!..) и т. д. (9: 66–86).

Но не только шествие, т. е. непосредственно сам переход, но и другие связанные с ним ритуалы – расставание, **прощание** с предыдущим периодом, предыдущей жизнью, прежним статусом, прежним миром и **встреча** с новым – составляли важнейший конгломерат и смысловой код **инициальной** обрядовости. Ее истоки В. Я. Пропп видит в древнейшем обряде инициации – *посвящении* достигших определенного возраста и социальной зрелости детей во взрослые, полноправные члены рода/племени (14: 191–197). Самому, *собственно, обряду* инициации, как известно, предшествовал довольно длительный *период обучения*. Отобранные для предстоящего посвящения, отделяемые на это время от дома и остальных детей, да и (кроме учителей) от взрослых, помещенные в соответствующие группы (девочки отдельно, мальчики отдельно), обучающиеся получали определенные знания, овладевали основными навыками и умениями, необходимыми будущим полноправным членам рода. Среди них – кроме успешного физического развития ребенка и готовности его к выполнению хозяйственных задач – были также умение *петь* (особенно для девочек) и *играть на музыкальных инструментах* (для мальчиков) (10; 11: 139–142).

Вся система традиционного воспитания ребенка как в семье, так и в процессе специального обучения, следы которого во многих этнических культурах фиксируются и в позднейшие времена, существенно связана с магическим и сакральным опытом общины и этнокультурной среды. Например, согласно гуцульским традициям каждый мальчик должен в течение одного-двух сезонов пастьбы пройти обучение пастушескому, разжиганию огня трением и т. д. – и, главное, игре на пастушеских инструментах – *трембите, флюяре, сопилке*.

Здесь отчетливо проступает понимание того, что ребенок растет, поднимается – как солнце – **постепенно**, ото дня ко дню, от месяца к месяцу, от весны к лету, от года к году и т. д. Притом, для его успешного развития, равно как благоприятного существования природы и общины в целом, чрезвычайно важны **особые** точки, **моменты** в этом процессе, фиксирующие конец пройденных и начало новых **стадий** развития, и связанные с ними духовные **символы**. Кардинальное значение в их становлении и функционировании приобретает действие вышеназванной *магии по сходству*. Об-

рядовое шествие, **кратковременная** (от нескольких часов до нескольких минут) **ритуальная имитация** движения как магическая защита движения реального (путь солнца, развитие ребенка, отправление почившего в иной мир, создание новой семьи, венчание, свадьба и т. п. – как путь!) становится важнейшей **инициальной акцией**. Через магию – древнейший синкретический вид духовной деятельности, от которой произошли наука, искусство, религия и следы которой еще сохранились в этнических традициях, – человек постигал окружающий мир (природу, людей, себя, общественные отношения) и учился встраиваться в него, а то и управлять им. Только осознавая это, можно пытаться постигнуть семантику музыкальных и других художественных проявлений человеческого творчества в этнической культуре.

Важнейшим ритуалом в традиционном свадебном обряде галицких гуцулов является т. н. *зачінане* (букв. – начало): свадебная пара трижды (!) по солнечному кругу обходит лидера церемонии – скрипача, играющего специальную мелодию-оберег. Здесь магическая символика тесно переплетается с *язычески-культурной* и даже с *христианской*: успех будущей семьи как бы обеспечен вечным круговоротом жизни и поддержкой святой Троицы (в поисках бессмертия человек пришел к религии); да и Солнце (главный бог в славянских культурах) будет помогать новой семье в дальнейшей жизни. Аналогичное сочетание видим в Егорьевском обряде русского и вепсского Приладожья: при первом после зимы торжественном выгоне пастух с рожком и иконой св. Георгия (в народе – Егория)¹ трижды по солнечному кругу обходит стадо – границы круга очерчены специальной бороздой или мелом, и хозяева следят, чтобы их животные не вышли за пределы круга (иначе согласно поверьям погибнут в период сезона пастбы).

Знаком **начала** как свадебного, так и похоронного обрядов у многих народов был *ключевой* сигнал-наигрыш на аэрофоне (трембите, пастушеской трубе или роге, жалейке, зурне и т. д.). Он мог и завершать обряд. Галицкие и буковинские трембитари трубили свое **прощальное напутствие** (своего рода благопожелание к жизни в новом мире), направляя инструменты прямо в могилу в момент опускания гроба. Существенное значение для традиционной культуры имели специальные ритуалы *расставания* с прежней жизнью и статусом-состоянием. Это и распространенные в русской и многих финно-угорских традициях, а также у народов Восточной Европы *свадебные причитания* невесты и *прощальные ритуальные песни* (у бойков и гуцулов Карпат – *ладжанки*), исполняемые группой общины и для невесты, и для жениха.

Осуществлялись и **контакты между мирами**. В числе *наглядных* – торжественные, ритуализированные посещения замужними и женатыми детьми своих родителей. Верили и в контакты с умершими. Согласно гуцульским поверьям предки приходили к новомуднему щедрованию

¹ Традиционные календарные ритуалы изначально проходили в соответствующие их задачам время года и состояние природы и т. д. Культ и, особенно, охватывающие огромные и разные по климату территории мировые религии универсализировали даты обрядов (Рождества, Пасхи и т. д.). Вместе с тем до нашей поры во многих этнических традициях сохранились подвижные по срокам ритуалы, тесно связанные с определенными природными факторами: когда появляются перелетные птицы, когда в первый раз весной закукует кукушка (в Подляшье это 1 или 9 марта); подыскивали и соответствующие церковные даты: срок первого выгона скота в той же традиции мог быть на св. Юрия либо на св. Николая.

и музыканты для них даже исполняли специальный наигрыш; верили, что предки танцуют под него: живым нельзя было ни плясать, ни выходить на ритуальное пространство, дабы не задеть, не толкнуть *невидимых* (но для посвященных – вполне слышимых и ощущаемых!) танцоров.

Важной составляющей древнейшего обряда инициации были различного рода **соревнования** посвящаемых: в беге, борьбе, стрельбе из лука, игре на музыкальных инструментах и т. д., когда выявление знаний и умений связано с максимальной *концентрацией* усилий испытуемых. Следы подобных турниров отчетливы в одном из основных ритуалов гуцульской свадьбы – *сходженні* (схождении). Все предыдущие свадебные церемонии там проходят параллельно – в доме жениха и в доме невесты. Шествуя к храму и подходя к главной дороге (естественно, разными путями), обе процессии в определенном (обычно просторном) месте встречаются. И тогда начинаются соревнования инструменталистов капеллы жениха с музыкантами группы невесты – в звучности, технике, динамической и ритмической мобильности, знании и яркости воплощения ритуально (в т. ч. магически) значимых композиций. Если побеждали музыканты жениха, верховодить в семье будет муж, если невестины – жена.

Следы архаичных инициальных ритуалов видим и в подляшской «Гоготухе» – новогоднем вождении «Козь» – специально переодетого парня с группой своих, откровенно безобразничающих соучастников (9: 75–81), и в *играх ряженых* («окрутники», «кулики» и т. д.) – женщин в мужской одежде, мужчин в женской, меняющих свои голоса, говорящих на вдохе и т. п., – трактуемых порой в качестве предков рода или посланцев иных миров – на многих этнографических территориях белорусов, украинцев, русских, сербов, иных славянских и неславянских народов (6). И в ритуалах *встречи перелетных птиц* у волжско-финских этносов, и в роли специального «заместителя умершего», от его имени говорящего, имитирующего его голос, манеру поведения и т. п. в мордовском похоронном обряде, и во многих других подобных действиях. Следы обряда инициации – и в современных, многообразных творческих конкурсах, актах торжественного вручения паспорта, студенческого билета, очередного воинского звания, защиты диссертации и получения магистерского или кандидатского диплома, наградений и т. д. и т. п.

Функционально-семантический комплекс:

- **провозглашение** события и **начало** ритуала;
- **прощание** с предыдущим состоянием (годом, календарной порой, жизненным статусом и т. д.), прежним миром;
- **переход** (пеший, на санях, верхом, сегодня – на автотранспорте и пр.);
- **встреча с новым** миром и **контакты** между мирами, – проявляется как в трудовых, календарных (архаических – новогодних, зимних, весенних, летних, осенних; синтезируемых с ними в разных этнических культурах религиозных – рождественских, крещенских, наурыз-байрамах, праздниках пурим, масленичных карнавалах-запустах, великопостных, пасхальных, купальских, петровских, рамазанах и т. д.), так и в семейных (родильных, крестильных, ритуалах обрезания у мусульман и иудеев, свадебных, похоронных и пр.) обрядах². Только при осознании **функционального контекста** и **смыслов** данного комплекса становятся понятными и движущие силы, и порождающие факторы структурирова-

² Не случайно, надо полагать, у тюркских народов Центральной Азии и обряд обрезания ребенка, и свадьбу именуют одним и тем же словом – *той*.

ния, и семантическая специфика музыкальных, равно как многих других художественных проявлений инициальной ритуалики.

Названные выше ряженья имеют место как в новогодних (где действия ряженных осмысляются как приход предков), так и в свадебных ритуалах Приладожья: совершается даже «ряженная свадьба» (причем роль «невесты» исполняет парень, «жениха» – девушка). В Северном Подляшье наряду с вышеназванной «Гоготухой» в зимней ритуалике исполняются и другие квазитеатральные (культово-магические) спектакли ряженных «Oficeru», «3 конікем» (как известно, *конь* – один из характерных для многих культур знак Солнца, *коза* – знак домашних животных); в Закарпатье – «Бетлегемі»; широко – в Беларуси, Украине, Польше, других славянских регионах – многочисленные рождественские сюжетные игры-представления: целый спектакль с уже ряженой куклой – Масленичным «Дедом», с его ритуальным одеванием, оплакиванием, сжиганием и пр. – разыгрывают на Витебщине, а хождения с «Козой» и ее многочисленными партнерами – «доктором», «журавлем», «цыганом», «цыганкой» и др. – имеют место также в весенних ритуалах многих восточно- и южноевропейских этносов.

Кто же они, эти «*przebiegańcy*» (польск. = ряженные)? Согласно традиционным этническим представлениям, они: 1) *медиумы* между мирами; 2) *посланцы* других миров; 3) *защитники*, охранители живущих «здесь» от живущих «там».

В культурно-антропологическом и историческом аспектах формирования сознания человека на нашей земле изначально связано с древнейшими видами труда – охотой и собирательством (палеолитическая эпоха), земледелием и животноводством (как знак неолитической революции). И человек не только считался в своей трудовой, а позже и в обрядовой – магической и культовой – практике с окружающим его видимым и невидимым миром, пытался выявить законы мироздания, искал пути взаимодействия и выстраивания гармонии с ним, но и отразил это в своем творчестве: в мифах, легендах, сказках, песнях, музыкальных композициях, резьбе по дереву и камню, в ковроткачестве. Это воплощено в особенностях линий, фигур, соотношений цветов, ритмических, мелодических формулах и приемах звукоизвлечения и артикуляции. Через них человек искал пути быть услышанным и понятым. С их помощью искал контакты с иными мирами, с непосредственными предками и предками рода (тотемами), и высшими силами.

Не случайно человек видел, слышал, ощущал идущую к нему извне информацию и отражал ее семантику, ее *смысловые коды* в своем творчестве. Как считает традиционный музыкант из Южного Подляшья (ныне гмина Константинов Белоподляского повята Люблинского воеводства Польши) Здзислав Марчук, во время таких традиционных праздников, как *Громниця* (от слова «гром»; польск. – *Gromnica*), соответствующего христианскому Сретенью, равно как на Великдень (Пасху) и на Иванов/Янов День (св. Иоанна Крестителя), *играет солнце* («грає сонце»), меняются его оттенки и формы лучей – подобно звуковым переливам *свистьолика* (щелковой флейты). Погода во время Громницы прогнозирует и ситуацию начала пастбищного сезона. «Як на Громниці нап'ється пієвень (=петух) водиці, так на Юрія (св. Георгия) наіється вул (=вол) і травиці» – гласит его речитация, произносимая с четкой обрядовой ритмикой и символикой цифр (5+5+3)+(5+5+3).

Зажигание костров, *обереговая* и *плодоносная магия огня* составляют важный ингредиент масленичных, запустовых (у поляков «*Na Kulig*»), ку-

пальских обрядов белорусов, поляков и украинцев, осенних пастушеских – в Полесье и Гуцульщине и т. д. Охранительное начало в подобной ритуалике несут песни и инструментальная музыка (включая как игру на дудках, сопилках, скрипках, гармониках, бубнах, так и звучание колокольчиков и бубенчиков в календарных и свадебных поездках).

Культово-магическое значение ритуального движения, **пути, перехода** отражается не только в четко метризованной музыкальной ритмике соответствующих песен и наигрышей белорусских волочобников, колядовщиков многих славянских народов, в похоронных трембитных *нут до руху* (мелодий к шествию) в карпатских традициях, но, порой, и в особой *ритуальной кинесике* самого движения. Сопровожаемое пением, игрой на скрипке, трембите, шествие гуцульских колядников не случайно называется «Плес»: колядующие вышагивают в четком ритме и слегка приседают; их шаг явно имеет хореографическую составляющую, да и для музыкальной метрики характерна трехдольность при типично ритуальной ритмике стиха 5+5 (дважды) при мелодическом ритме каждого полустиха 3+2 (12:150).

Пример 1 (15: 131, № 2)

Йа в го-ро-деч-ку за-цві-ла ру-жа,
за - гні-ва-ла си жін-ка на му-жа

Пример 2 (16: 189)

При этом характерно, что инициальный смысл магической формулы подчеркивается **мелодическим контуром** и **способом артикуляции**: не отдельными слогами или мелодическими тонами, а упором на интонацию; важны здесь не точки, а *моменты-движения* между ними.

Пример 3



Ритуально-магическая символика открывается и при рассмотрении аналогий между, казалось бы, *разными по месту употребления* ритуальными песнями и наигрышами. Одними из наиболее характерных формул бело-

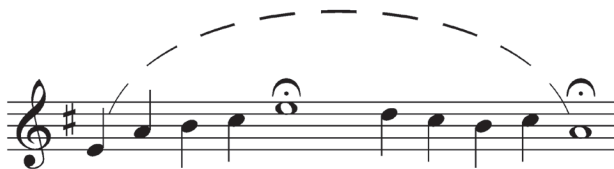
русских колядных (т. е. зимних, рождественских), волочебных (весенних, пасхальных) и купальских (летних – на св. Ивана) песен являются ритмические структуры 5+5, 5+4 и 5+3, с типовым собственно мелодическим ритмом полустиха (5=3+2) – три восьмые + восьмая и четверть (5: 32–36; 3: 67–68).

Подобные аналогии обнаруживают утренний наигрыш пастуха и инструментальное вступление к Масленичному обряду на пастушеской жалейке-трубе в Белорусском Поозерье (он звучит в фильме по сценарию З. Можейко «Голоса веков», режиссер Н. Савва, «Беларусьфильм»); ежедневный сигнал карпатского пастуха, возвещающий о начале трудового дня; торжественный наигрыш к началу колядования и клич-приветствие Нового года; трембитная мелодия – «первое сообщение о смерти» и начале похоронного обряда. Сами гуцульские музыканты отчетливо осознают принципиальное родство, а порой и идентичность этих произведений. И на самом деле во всех таких случаях у гуцулов звуковысотный контур обертоновой мелодики на трембите – восходящее движение вверх с выразительной остановкой на высшей точке (как бы в зените), а затем опускание вниз (также с остановкой) вырисовывает характерный полукруг – один из типовых орнаментальных воплощений Солнца в изобразительном искусстве Карпатского края: поклонение Солнцу и береговая семантика наигрыша очевидны³.

Пример 4 (Похоронный клич – 12: № 96)



Пример 5 (Сигнал к коляде – 12: № 90)



Очевидное контурное сходство с ним слышим в вышеназванном поозерском Масленичном наигрыше (с ритмоструктурой 5+3). Ритмически родственные ему построения характерны и для подляшской колядки «Ой ясна-красна» (ритмика 5+5), исполняемой с рефреном (3) или без него⁴ (вариант с 4-слоговым христианским рефреном «Ой дай Боже» см.: 9: 74).

Пример 6



³ О роли кругового (= полукругового) символа Солнца, равно как христианского символа Креста в инструментальной музыке и традиционном орнаментальном искусстве, см.: 13.

⁴ Из записей автора работы.

На подляшско-мазурском пограничье светскую колядку ритмоформулы 5 и 3 исполняют в обратном порядке 3 (с повтором) + 5 (с повтором), как в вокальном, так и в инструментальном вариантах (9: 69).

Пример 7

a)

Ba - bie [lut], ba - bie [lut]. Chło - pie ko - la - na.

b)

В древнейших литовских песнопениях – сугартинес (sutartynės) (19) цифровая символика 3 и 5 реализуется в комбинации голосов (тройки в верхнем голосе, пятерки – в нижнем), т. е. $\frac{3+3}{5} \frac{3+3}{5}$

Пример 8

Kas-ti kert', kas-ti rumč', le-li-jël, ta-ta-ta.
Lioi le-li-jei-la, lioi ta-ta-tei-la.

А в ведущей партии многоголосной инструментальной сугартине «Untytė» (= «уточка»; утка – тотем одного из древнейших литовских родов), вполне ладящей с другими «птичьими» партиями этой же композиции (*tututis*-удод, *ūkas*-филин и т. д.; *sutarti* = ладить) троичный символ подчеркивается синкопическим (к тому же – на самой высокой ноте всей партитуры) выделением *среднего тона* символической **тройки**.

Пример 9

Un - ty - tè, Un - ty - tè

В польской рождественской коляде из мазурской гмины Браньск (Brańsk) с вполне каноническим христианским текстом о Деве Марии, только что родившей Иисуса, первый полустих 5-нотослогового рефрена вообще лишен конкретной осмысленной лексики; вместо нее – игра слогот с ласковым *l* (ль): Li-li-li-li-laj. Семантику песни дополняет и «солнечное полукружье» мелодического контура всей строфы.

Пример 10

1. Gdzie slich-na Pan - na Sy - na ko - ly - sa - la:
2. Z wiel - kim we - se - lem tak Je - mu śpie - wa - la:



В записанной автором в с. Дубяжин (Бельского повята) подляшской колядке «Там на периніе» со структурой (5+5) + 3 культовый символ четко выделенного рефрена (при акцентуации последнего слога в каждом полустихе запева) усиливается за счет подчеркнутого акцентирования ритмически продленных последних слогов.

Пример 11



В исполняемой в с. Шепит на Косовщине рождественской колядке следующий за типовой формулой (5+5) запева так же четко выделенный 3-нотослоговой рефрен «Радуйси!» продлевается за счет его развития с вполне сюжетной информацией о Рождении Сына Божьего (приводим две первые строфы):

Сто-ї-ти царю на синім морю, **Ра-дуй-си!** Ра-дуй-си, зем-ле, Син народивси!

К йому приходит тай светий Петро! Радуйси! Радуйси, земле, Син народивси... и т. д. В итоге общая формула каждой строфы: (5+5)+3 + (5+5).

Пример 12



Ритмо-слоговой «пятеркой» завершается и поздравительная речитация колядующих: «Мно-га-я лі-та!».

Гуцульская колядка «Ой в ліску-ліску» и в ритмо-структурном плане – (5+5)+рефрен (4), и по ритуальной символике – шествие, переход – соответствует северобелорусской (невельской, поозерской) волочобной «Ой шлі малойцы» (с солнечным контуром и в запева, и в рефрене с добавлением: «Сын(ы) Божы!»)⁵. Не случайно столь распространены в белорусской традиции представления о Весеннем Новом годе (во всяком случае – годе аграрном)... (3: 18).

Пример 13



⁵ Из экспедиционных записей Ленинградского камерного фольклорного ансамбля в южные районы Псковской обл. в 1980-х гг.

В функционально аналогичной (волочебной) «Канапельке» из северной Белосточкины (с. Кавали гмины Кузница) подобный по структуре запев (5+5) завершается стадиально более архаичным (дохристианским по тексту: «Ой віна зеляно!») рефреном со структурой (5+5)+(5+3).

Пример 14



Ка - на - пе-л(i)-ка то-нь-ка, вель-ка. Ой ві-на, ві - на зе - ля - но!

Ритуальная формула (5+5) + рефрен (4) явственна даже в вопросительной речитации волочебников: дома ли хозяин?

Пример 15



Ці до-ма, до-ма сам пан гас-па-дар? Шчод-ры ве - чар!

Кстати, практически те же слова произносят, подойдя к хате, карпатские щедрувальники: «Чи вдома, вдома сам пан господар? Щедрий вечір!»

Основная, знаковая песня вышеназванного обряда вождения Козы в Подляшье архаическую ритуальную структуру 5+5 (в каждой пятерке: четыре восьмые и четверть) неизменно сохраняет во всех строфах как в украинском (Надя Михаловска, с. Гурновщина/Górny Brod гмины Дубиче Церквнэ, Бельского пов.), так и в польском (Феликс Заремба, с. Дятковице Семятичского пов.) вариантах (9: 80).

Пример 16



a)
Го - го - го - го - го! Ко - за не - бо - го!
Стань на мо - ро - зіе на лі - вой но - зіе!

b)
Но - ho - ho - ho - ho! Ko - za nie - bo - ho!
Jak Ko - za sta - ła, bę - dzie ska - ka - ła!

Для белорусских купальских *карагодов* (хороводов) весьма характерна ритмоформула 5+5 (с 4-мя восьмыми и четвертью в каждом полустихе «Вы па-вей-це – ка, вет-ры буй-ны-я!»). В подляшских весенних песнях-*рогульках* 5-слоговая ритмика часто увеличивается до 7-слоговой, сохраняя внутреннее подразделение (5+2)2+(5+2); при этом звуковысотная, ангемитонная *интонационная* структура закличного полустиха (*acd+cde*) вполне соответствует исходной символике 3+3 (9: 85).

Пример 17



Там на ма-йо- вуой ро - сіе, там на ма-йо- вуой ро-сіе
Я-сень-ко ко - ня па-се.

В то же время белорусскую купальскую закличку отличает формула 3+3 «Ку-па-ла на Ёва-на!» (14: 37; 7: 396). Для белорусских купальских песен весьма характерна также другая ритуальная формула, 7+7, с отчетливым внутренним выделением названной *тройки* (Ку-па-ла!» (15: 153–№ 57, 154–№ 58, 155–№ 61, 62 и т. д.).

Древнекультовую символику нередко усиливает *солнечный полукруг* звуковысотного контура мелодики: подъем на слове «Купала», спуск – «на Ёвана» (7:396; 14: 153). В приведенном образце большую (шеститактовую) дугу основного стиха (7+7: подъем на первом полустихе, спуск – на втором) закрепляет двухтактовая дуга на повторе слов 2-го полустиха (15: 153).

Пример 18

А на Ёва-на Ку-па-ла Хто што здзе-лаў, пра-па-ла
Хто што здзе-лаў, пра-па-ла...

Солнечный полукруг вполне слышим – наблюдаем и в зафиксированных Г. Тавлай петровских песнях, для которых характерна следующая комбинация ритуальных чисел: (5+3)2, (3+5) (15: 33, 135).

Пример 19

Ка-лі-на! Ха-дзі-ла вут-ка.

В записанной автором белорусской жнивной песне из Северной Белосточкины (гмина Сидра) *солнечный полукруг* мелодии охватывает весь стих запева – с ритмоструктурой (5+5)2; в рефрене – 4+6 – малая дуга приходится на 2-й его полустих (5+1).

Пример 20

Да-жа-лі жы-та. Да-жнём я-рын-кі. Не шка-дуй, баць-ка, хле-ба ска-рын-кі!
Плён, ня-сем плён! Да ў гас-па-да-ра дом!

В подяшской ритуальной рогульке, посвященной первому весеннему звуковыявлению кукушки, полудуга запева (5+5) завершается 3-сложным, вполне плоскостным (шаговым) припевом⁶.

⁶ Из экспедиционных записей автора 1997 г.

божественным, символизирует согласно «Книге бытия» Дух Божий, поднявшийся над водами Хаоса и создавший мир. Это знак потенции, креативности, увлеченности, совершенства.

Числа 3, соединенные вместе, – знак начала, середины и конца; символизируют единство семьи (отца, матери, ребенка), совершенства. Мир состоит из трех элементов – неба, земли и подземелья. Бог троекратно святой (Бог-отец, Бог-сын, Дух Святой – три лица, позже – Троица).

3+2 – живые существа: люди, домашние животные, дикие животные + воздушные (летающие) и водные существа.

Число 4 отражает четыре направления ветра, четыре времени года, четыре вида живых существ (люди, домашние животные, дикие животные, птицы), идею космической целостности.

Особо выделяются числа 3, 5, 7. Число 3 + половина года = половина полных семи дней Божьего плана создания мира.

5 – число пальцев на руке, пять частей света согласно древним воззрениям (восход, запад, север, юг, центр), пять струн гуслей, архаичных канклес, кантеле.

7 – сумма трех и четырех, неба и земли – полное совершенство, выражение желанной Божественной целостности. В средневековую эпоху видели в этом числе тайну человека: 4 означает земное тело, 3 – душу. В более поздние времена число 7 связывалось с 7-ю главными грехами, в XVI–XVIII вв. в немецкоязычных регионах – с дьяволом либо падшей женщиной; было даже понятие *злой семерки*.

6 – это 7–1. Неполнота; в Апокалипсисе – несовершенство человека и утрата в себе Божественного. Число 6, сочетающееся с другими числами (26, 36 и т. д.), означает: то, что *так* сотворено, – всегда ниже созданного под святым и Божественным знаком числа 7 (18).

Любопытный пример. Если в Подляшье колядующих, в т. ч. ряженых, ведущих Козу, хозяева хорошо принимают, артисты благодарят 3-хордовой припевкой (здесь символ *три* проявляется в числе *ступеней лада*) в стабильном ритме 4+4 (9: 78). Если нет, гневно выпевают – «А в той хати нема чога дати!» с ритмикой 4+6+5+6+4+5+4. В польскоязычной версии (5+6+6+6) колядующие просто оскорбительно выкрикивают: «А в этой избе одни голозады. Пусть сами ничего не имеют те, кто никому ничего не дает!»

Пример 24

A w tej cha - lu - pie sa-me go - lo - du - pie -

Sa-mi nic nie ma - ja, ko-mu nic nie da - ja!

Настоящая тема касается многих как музыкальных, так и связанных с ними (хоть порой и не всегда отчетливо определяемых) иных художественных проявлений (в поэтике, кинесике, хореографии и т. д.) и семантических аспектов инициальной ритуалики в переходных обрядах славян, балтов, финно-угров и многих других народов. Новые материалы в самом широком этноисторическом диапазоне, а также новые подходы

к их изучению откроют много интересного, непознанного или пока не нашедшего научного осмысления и расширят творческие перспективы в самих разных направлениях.

Литература

1. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра: Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М., 1959. – 266 с.
2. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб., 2014. – 236 с., ноты.
3. Веснавыя песні / [Складальнікі: Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей; складальнік муз. часткі В. І. Ялатаў]. Мінск, 1979. – 608 с.
4. *Зенкин К. В.* Музыкальный смысл как энергия (energeia) // *Жабинский К. А., Зенкин К. В.* Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Ростов-на-Дону, 2010. Вып. 4. С. 3–26.
5. *Зімовыя песні.* Рэд. М. Я. Грынблат. Мінск, 1975. – 736 с.
6. *Ивлева Л. М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора: Проблемы теории и типологии. СПб., 1998.
7. *Купальскія і пяtroўскія песні* / Уклад. А. С. Ліс, С. Т. Асташэвіч; Уклад муз. часткі Г. В. Таўлай. Мінск, 1986. – 631 с.
8. *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
9. *Мацеевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
10. *Мацеевский И. В.* Инструментализм как явление мужской музыкальной традиции = Instrumentalismus als Erscheinung der Mannlichen Musik Tradicion // *Мужчина в традиционной культуре народов Поволжья = Die Rolle des Mannes in der traditionellen ethnischen Kultur der Völker des Wolgagebiets* : Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Астрахань, 15–17 мая 2003 г. / Гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2003. С. 131–134.
11. *Мацеевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.
12. *Маціевський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 464 с.: нотн. іл.
13. *Маціевський І. В.* Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво // *Українська музика: Традиції та сучасність: Збірка статей* / Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка. Львів, 1993. С. 70–93.
14. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. 365 с.; изд. 2-е, 1986. – 368 с.
15. *Тавлай Г. В.* Белорусское купалье: Обряд, песня. Минск, 1986. – 174 с.: ил.
16. *Шухевич В.* Гуцульщина / Матеріали до українсько-руської етнології. Львів, 1898–1908. Т. VII, № 2. С. 131.
17. *Narasymczuk R.-W.* Tańce huculskie. Lwów, 1939. – S. 189.
18. *Rekus H.* Numerologia: Portret numerologiczny. Białystok, 2006. – 264 s.
19. *Slaviūnas S.* Sutartynės. Vilnius, 1959, III, nr. 1462.

ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА
И ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Чтобы постигнуть явление, нужно выйти за его границы. Особенно важным является анализ взаимосвязей искусств при рассмотрении феноменов *традиционной культуры*¹. Ведь, во-первых, все сферы традиционного искусства генетически восходят к общему производственному базису – синкретической охотничье-собирательской (палеолит) и земледельческо-скотоводческой (неолит) культуре. Во-вторых, репрезентируя определенные явления культуры, отдельные области художественной деятельности обусловлены едиными в рамках этноса и эпохи творческими импульсами, мировоззрением, кругом образов, мышлением. В-третьих, функционируя в одной среде, разные виды искусства постоянно соприкасаются и влияют друг на друга. В-четвертых, они сталкиваются, взаимодействуют и непосредственно, синхронно: в обрядах, играх, на вечерах, праздниках, в полиэлементных художественных действиях – синкретических, восходящих к древнейшей неразделимости духовного выявления, и синтетических, сформированных и формирующихся вплоть до наших дней за счет сочетания уже существующих видов искусств (от древнейшего театра до кино, видео и мультимедиа).

Взаимосвязи искусств проявляются по-разному в разных национальных культурах, на разных стадиях их этногенеза и исторического развития. Весьма дифференцированно эти связи сложились между музыкой и словесностью, словом и игрой, представлением; музыкой и хореографией (и шире – *кинесикой*, искусством движений), музыкой и театром, игрой и танцем, и т. д. (13; 12: 109–112). О наличии устойчивых взаимоотношений между инструментальной музыкой и песенным искусством много говорится, хотя основательных исследований на материале конкретных этнических либо исторических традиций, особенно на структурном уровне, увы, недостаточно (12: 79–119). Что же касается пары – инструментальная музыка и изобразительное, шире – пространственное искусство (прежде всего, декоративное и архитектура), они в широком сознании представляются едва ли не в самой полярной оппозиции. Вместе с тем, как будет показано ниже, для понимания своеобразия традиционной инструментальной музыки славянских народов анализ подобных феноменов представляется определяющим, доминантным (см. также: 11: 3–61, 121–123, 126–133; 12: 114–119; 24: 6–24, 129–142; 7; 25: 163–180).

Это не случайно. В жизни многих **номадических** народов – казахов, киргиз, башкир, туркмен, валахов Трансильвании и т. д. (среди славянских этнографических групп более всего – у гуцулов, польских гуралей, словацких горалей, горцев балканских стран) – инструментальная музыка занимает весьма значительное место. Наряду с пространственным искусством она, без преувеличения, является основополагающим и любимым видом художественного творчества. Именно для этих сфер характерна известная **массовость творческого самовыявления**. В селах долины Украины музыканты-инструменталисты, резчики по дереву, мастера керамики и писанкарства (живописных картин на пасхальных яичках) и т. п. – все-таки единичны; на Гуцульщине юноша-*легинь*, играющий на *сопилке* (открытой

¹ Первоначальный вариант работы (на украинском языке) опубликован в издании: Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей. Львів: Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 70–93.

или свистковой флейте), женщина – на *дрьмбе* (варгане), девушка, дарящая писанку собственной работы в период весенних забав, – норма, более того, – обрядовая норма! Широко распространенное мнение, что все гуцулы – художники и музыканты, не безосновательно. Нечто подобное встречаем и в отношении польских гуралей, киргизов, казахов, обских утров, палеоазиатов и других народов Севера.

В этих культурах именно пространственное искусство и инструментальная музыка чаще всего являются наиболее развитыми областями традиционного художественного творчества и в структурном отношении. Именно в сфере изобразительного искусства, архитектуры и инструментальной музыки выкристаллизовалась особая каста традиционных **мастеров-профессионалов**. Только в этих двух сферах культуры существует стабильная профессиональная деятельность на Гуцульщине и других подобных землях. Общим для пространственных искусств и музыкального инструментализма гуцулов является наличие традиционных **исполнительских школ**, высокоразвитой традиционной исполнительской техники, зрелых видов направленного **учебного процесса**. Мастерам-художникам (резчикам, керамистам, инкрустаторам, ковроделам, архитекторам), так же, как музыкантам-инструменталистам, присуще осознанное отношение к **форме**, к проблемам **архитектоники, композиции, симметрии** (развернутую форму в песне все же определяет словесный текст, его сюжетные и структурные коллизии). Сопоставление структур и приемов формообразования в пространственном искусстве и инструментальной музыке позволит раскрыть близкие, а порой и общие закономерности, свидетельствующие о родстве принципов художественного мышления. Отмеченные факторы, правда, представляются лишь «опосредованными доказательствами» причин указанного родства. Однако этим дело не ограничивается.

Художественная обработка дерева или кожи, как и музыкальный инструментализм, – это искусства, своими корнями уходящие в **охотничье и животноводческое** хозяйство, **пастушество** и соответствующие им обычаи и ритуалы. Достаточно напомнить, что и сегодня отдельные музыкальные инструменты и цвето-геометрические построения выполняют сигнальную функцию на обширных горных или степных просторах. В свою очередь, лесная охота, лесное хозяйство, обработка дерева, резьба, инкрустация, деревянная скульптура и архитектура – явления генетической взаимосвязи, равно как охотничество – скотоводство – обработка кожи – ковроделие и т. д., либо охотничьи сигналы – пастушьи зовы – магические, обрядовые кличи – мифы – программная инструментальная музыка. Не исключены и общие синкретические истоки музыкального инструментализма и пространственного искусства. Соприкасаются они в традиционной культуре и поныне.

Во-первых, бытуют обряды и обычаи, где эти две сферы художественной деятельности сочетаются в рамках единого процесса функционирования. Такими у гуцулов являются весенние ритуалы, когда инструментальный наигрыш сопровождает акт преподнесения писанки. Либо свадьба, где музыкальное исполнение-действие сопряжено с дарением рушников, определенным соотношением костюмов, по-гуцульски, – *строїв* (совпадение здесь названия *костюма* со строем *музыкального инструмента*, думается, не случайно), украшением ритуального свадебного деревца и т. д. Либо *засноване* – обряд основания новой избы, при котором скрипичная композиция сопровождает первые действия по созданию архитектурного сооружения. Интересное явление в традиционной украинской

и русской культуре XVIII в. представлял т. н. райковый (или раёшный) театр – своеобразное зрелище, где показ рисунков, картинок, карикатур сопровождался музыкой, словесными комментариями, шуточными стихами (9: 27).

Во-вторых, музыканты играют на инструментах, изготовленных и украшенных мастерами по обработке дерева, кожи, рога или металла.

В-третьих, сочетание музыканта – мастера музыкальных инструментов – резчика и даже *сточника* (гуцулы – единственная из восточно-славянских этнографических групп, имеющая особый термин для обозначения выдающегося мастера-профессионала по художественной резьбе) в одном лице – для этнической культуры явление типичное. И не только в тех пределах, в которых каждый традиционный музыкант ориентируется в работе по ремонту и изготовлению инструмента, а мастер или резчик играет на скрипке или на сопилке. Можно вспомнить о многих профессионалах – сточниках и музыкантах одновременно. Только в галицком регионе Гуцульщины в их числе такие выдающиеся личности, как Ф. Гаврилюк – резчик, мастер музыкальных инструментов и скрипач из Ворохты, кузнец, мастер вольнок и дударь М. Тафийчук из с. Буковца, целая династия сточников, мастеров скрипок и музыкантов Медвидчуков из Снидавки. Такой была и группа музыкантов-резчиков из оркестра Гуцульского театра Г. Хоткевича. Во время эмиграции в начале XX в. из Галиции (тогда в составе Австро-Венгрии) в Харьков они организовались в артель художников и резчиков; они же давали этнографические концерты.

В-четвертых, владение искусством художественной резьбы, обработки дерева, кожи, как и игра на музыкальных инструментах, – обязанность пастуха и на горных пастбищах-полонинах, и в степях, и лесных регионах славян, да и во всем мире. Кроме того, единственное развлечение во время долгого пастушьего дня наедине с природой.

Музыке, музыкантам, музыкальным инструментам посвящено **множество сюжетов** лубка, художественной росписи керамики, живописных полотен (казак Мамай с кобзой – едва ли не наиболее популярный персонаж украинской народной живописи, медведь с балалайкой – русской и т. д.). В дер. Пудоть Витебского р-на (белорусское Поозерье) основание *рядки* (орудия для пряхи) делали в форме скрипки; мастера-изготовители – преимущественно из числа музыкантов. Форма музыкального инструмента повсеместно, в свою очередь, связана с формообразовательными традициями материальной культуры, орнамента, архитектуры (2: 38, 57–58, 65–66, 127; 20: 37). **Программная музыка** через звукоподражание так же охотно обращается к элементам «рисования», а благодаря тематической персонификации и большой роли сюжетности в построении крупных форм в программных композициях – к созданию достаточно развернутых **картин** (11: 126–133).

Но взаимосвязь инструментализма с пространственным искусством представляется значительно более глубинной, причем прежде всего она проявляется в сфере архитектуры и орнаментальных форм **без** конкретного, предметного **изображения**.

Искусство архитектуры, орнамента, инструментальной музыки по своей природе – явления глубоко **обобщенные**. Орнамент и музыка в типических для каждого рода искусств формах отражают близкие, а нередко и те же самые темы. Последнее особенно существенно. Ведь среди многообразных видов резьбы, инкрустации, как и инструментальной музыки, немалое мес-

то занимают свободные от чисто прикладного функционирования жанры и формы. Все это отразилось и на их структурных особенностях, характеризующих как природу каждого отдельного стилевого феномена, так и **общие черты художественного мышления** соответствующего народа и эпохи.

Одним из ярчайших общих структурно-функциональных показателей орнамента (соответственно, и архитектуры) и инструментальной музыки является **система символов**. Способ ее отражения в каждом виде искусства, разумеется, свой, имманентный, присущий именно ему. Но их объединяет общая семантика как отражение **порождающей** функции.

В геометрическом орнаменте (в скотоводческих культурах он безусловно преобладает) древний культово-магический *символ Солнца* реализуется в виде круга, розетки либо овала. В инструментальной мелодике – в виде дуги – медленного (порой с большими интервалами, не поступенного) подъема и спада высоты. Этот пространственный **контурный** символ хорошо известен традиционному слушателю; он связан с трубными, трембитными наигрышами (у гуцулов: «на схід сонця» / на восход солнца; «до початку дня» / к началу дня; «до коляди» / к коляде), со сгонными (на выход и возвращение животных) сигналами на пастушеских трубах, жалейках, рожках у многих славянских, романских, финно-угорских народов.

Он хорошо понятен и танцующим. А также торжественно шествующим в ритуальном движении (в календарных, свадебных, похоронных обрядах) «за солнцем» или «по солнцу» (11: 49)². Музыканты достаточно хорошо ориентируются в **орнаментальных**, а художники – в **музыкальных эмблемах** тотемических птиц у финно-угров, животных – у саамов, карел, палеоазиатов, древне-тюркских символов двух Венер и т. д. (1; 8). Более того, традиционные носители культуры их даже не трактуют как *перевод* из одного вида искусств в другой. Они воспринимают эти символы как многообразные, разноликие или подобные, но – общие, **единые**.

Наряду с солнечным мотивом, мотивом-оберегом как проявление уже христианской эпохи в славянском, европейском мире выступает *символика креста* – в пространственном искусстве достаточно наглядная³.

В инструментальной мелодике мотив «крест», в отличие от «солнца», – небольшого диапазона и формируется при частой смене направления звуковысотной линии. Небольшой звуковой состав (как правило, 3-4 тона разной высоты), разнообразные звуковые комбинации с подчеркиванием срединных в мелодическом комплексе ступеней – все это формирует иллюзию перекрещивания.

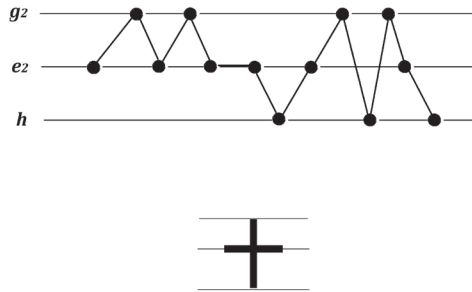
Пример 1



² См. также публикуемую в настоящем томе работу «О музыкальной семантике инициальных ритуалов».

³ Впрочем, этот, как и круговой, солнечный знак имеет место в традициях этносов, принявших от гуннов и сохранивших в своей культуре элементы тенгрианства. См. публикуемую в настоящем издании работу «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций».

Здесь приведен фрагмент карпатской «Коломыйки» (ил. 1), исполненной на малой *денцивке* (свистковой флейте с 5 грифными отверстиями) (16: 243). Диапазон мотива – терция с субквартой. В мелодическом комплексе 4 ступени (e2 fis2 g2 h). Быстрая смена ступеней, узкий диапазон, малый угол волны, мелкие длительности при очень высоком темпе плюс частое подчеркивание, акцентирование срединной ступени (e2) как горизонтальной линии в кресте – не только не позволяют ощутить волну, но, наоборот, способствуют максимальному смещению в один экран зрительной проекции мелодической линии и отчетливому ощущению в музыке контуров креста. Действительно, если сместить *контур мелодики* в один экран, рисунок креста окажется достаточно отчетливым.



Ил. 1

Подобные крестовые мотивы достаточно широко распространены в музыке словаков, шведов, венгров, поляков, многих других европейских народов (см.: 11: 51). Исполнение «крестов» в быстром темпе на смычковых инструментах требует известной аппликатурной и артикуляционной (штриховой) техники, а также добротной синхронии правой и левой рук музыканта (в европейских этнических традициях обычно – скрипача), ведь «крест» принципиально связан с деташе. Существует в традиции соответствующая оценочная (как бы производственная) характеристика этого действия: «файно хрести *робит!*» (гуц. «хорошо *делает* кресты!»).

Взаимосвязь с изобразительным искусством существенно повлияла на активизацию в традиционной инструментальной музыке (и особенно в ее программных жанрах) явлений **свето-цветовой** и **динамической** (громкостной) **ассоциативности**. Регистровые переборки с видоизменением (как бы на расстоянии) отдельных мелодических оборотов или музыкальных эмблем (явлений природы, животных, птиц или образов типизированных героев-персонажей, например легендарного карпатского *робингу-да* – Довбуша и его возлюбленной Дзвинки в гуцульских поэмах-хрониках) создают известную многоплановость, как бы *перспективу*. Обостряется ощущение *светлых* и *темных* тонов, интонаций, тембров, формируется ассоциативное восприятие и воссоздание цвета в музыкальных построениях и отдельных звуках (29).

Относительность возможностей «изображения» в инструментальной музыке – в отношении рисунка, рельефа или цвета – не только не воспринимается как недостаток, но даже не замечается в связи с общей тенденцией к **обобщенности** традиционного пространственного искусства (прежде всего, орнамента и архитектуры, но не только их) и **условности**. Наблюдаем это в орнаментах ковров, мережек, узоров вышивок, вязаных, плетеных, резных изделий славян, тюрков, финно-угров и даже среди таких «откровенно изобразительных» видов искусства, как сюжет-

ные изразцы, живопись, скульптура. Нередко тональное, композиционное значение цвета господствует над реальным: корова может оказаться зеленой, вода – красной, деревья – синими (тут, правда, тоже не обошлось без символики: красное – давний знак крови, обрезания, плодов деревьев, кульминации солнца, загробной жизни (18). Стремление к архитектурной стройности преобладает над натуральной достоверностью пропорций, линий, рисунка. Голова коня может оказаться не больше копыта, в изображениях человека порой трудно отыскать черты лица и т. п. (5: 43; 2; 19; 28; 30).

Взаимосвязи, взаимовлияния драматургии **красок, цветов, узоров, орнаментики** в произведениях пространственного искусства, с одной стороны, и **тонально-тембровой, композиционной драматургии** и **орнаментики** инструментальной музыки, с другой, – особенно естественны в традиционной, в частности, сельской среде, где контакты различных видов искусства, да и самих исполнителей-мастеров разных специальностей весьма тесны. Не остается в стороне даже архитектура, несмотря на свою максимально практическую предназначенность. Типичная, идущая от музыки особенность народных деревянных церквей славян и балтов – это **процессуальный**, динамический момент в построении архитектурных форм. Полное представление о храме можно получить, лишь обойдя сооружение вокруг. Это же относится и к интерьеру. Характерны эффекты своего рода «оркестрового и гармонического эллипсиса» в церкви XVII в. в с. Пистынь на Покутье. Необычно выстроено огромное крыльцо, которое заступает двускатный навес. «При переходе от низкой паперти к просторному притвору, а потом к более высокой подшатровой части постепенно перед вами раскрывается внутреннее пространство храма. Сила контраста создает впечатление грандиозности центрального помещения, хотя его (реальные. – И. М.) размеры скромны» (5: 16). Сегодня исследователи народной архитектуры придают большое значение характеру *замкнутости пространства* в расположении традиционных сельских сооружений: церквей, домов, мельниц и т. д. Создают и сравнивают графики увеличения или уменьшения этой замкнутости на протяжении всей территории села в разных местностях и диалектных группах. Оказывается, что специфика таких графиков, свойственных той или иной исторически сложившейся этнографической группе, территориально совпадает с *музыкальными диалектами*, особенно в сфере наиболее архаичных жанров (например, причитаний); даже находят внешнее подобие таких графиков графическим проекциям их звуковысотной линии (7: 17, 21, 24–25). Именно выводы архитекторов натолкнули этномузыковедов искать корни характерной специфики соотношения музыкальной ритмики со словесной в древнейшем – финском – субстрате русского фольклора Заонежья (7: 25). Строгое построение села (улицами) в Подолье на удивление четко связано с преобладанием строфично-вариационного принципа развития крупной формы в инструментальной музыке этих земель – при весьма ограниченном количестве разных тем в рамках единой композиции: одно, два самостоятельных мелодических построения. В то же время в Гуцульщине – с характерным для нее расположением домов «по всіх горах» (и это – в пределах одного села: и административно, и в плане осознанной принадлежности к одной общине) – в крупных инструментальных композициях ведущими являются контрастно-составные формы с большим количеством тем, их трансформаций, мутаций, разработок, обменами между собой мелодико-ритмическими элементами и т. п. (15; 14; 12: 286–299). «Именно в четвер-

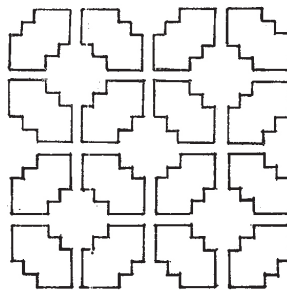
том измерении архитектуры <...> можно найти общие черты с музыкой, для которой время, ритм, последовательность являются основными понятиями» (17: 17).

Взаимодействие пространственного искусства и инструментальной музыки более всего отразилось в архитектонике именно потому, что на этом уровне разница в материале менее важна, чем система структурирования, отражающая единство художественного мышления этноса. Именно тогда ярко проступают конструктивные параллели между женскими наигрышами на *темир-комузе* (варгане) и орнаментами киргизских ковров (26). Лишь обращение к традиционной архитектуре Бухары делает понятной иерархическую систему элементов в инструментальных частях грандиозной циклической структуры – бухарского Шашмакома (22).

На первый взгляд может показаться, что базируются на простом сходстве, но благодаря бесконечной цвето-тоновой изменчивости и формируемой на этой основе комбинаторике элементов все время обновляются на протяжении всей длины новгородские и волховские плетеные дорожки: в этом плане они представляют полную структурную аналогию развитым композициям на гармонике традиционных свадебных музыкантов соответствующего региона (3; 4). Здесь все эпизоды оперируют теми же самими ритмико-интонационными мотивами, но данными каждый раз в другой последовательности. Аналогичной представляется связь больших сюжетных композиций изразцовой печи, состоящей из динамичного подбора отдельных «кадров»-картин с многотемной инструментальной сюитой-поэмой в Прикарпатье (15). «Графическая схема контрастного ладотонального сплетения в (инструментальных. – И. М.) сутартинах совпадает с наиболее распространенным и характерным литовским геометрическим орнаментом, базовым элементом которого является ромб» (10).

Представив, как трактуют традиционные мастера **подобие форм разных масштабов** в народной архитектуре, – от элементарных узоров, простейших конструкций и до контуров колокольни, церкви и всего вместе – с окружающим рельефом и ландшафтом, – можно разобраться в структурной специфике крупных карпатских инструментальных композиций. Здесь рассмотрим лишь один момент: проявление на разных уровнях, в разных архитектурных масштабах **принципа двоичности** – построения формы на основе сочетания двух структурных элементов, какими бы эти элементы ни были: интонационная, ритмическая, композиционная структура разного уровня – в музыке; узор, цвет, рисунок, фрагмент композиции – в орнаментальном искусстве.

На ил. 2 изображен фрагмент орнамента гуцульской вышивки (27: 160). Он основывается на многократном повторе одного мотива, своеобразной

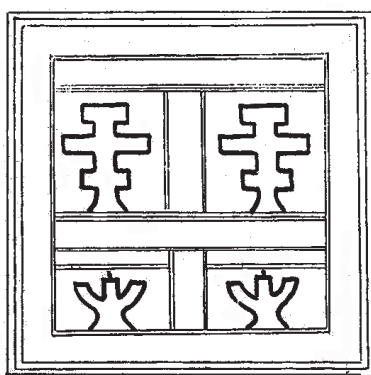


Ил. 2

орнаментальной «строфы» или «куплета». Эта строфа представляет собой розетку с лепестками – типичный образец сочетания «солнечного» и «крестового» мотивов, свойственных искусству гуцулов. Композиционное решение базируется на принципе двоичности соотношения одиночного ядра и множественной оболочки (лепестков), которые формируют в результате кольцевую симметрию.

Ядро этой структуры ярко выделяется своей открытой образной приподнятостью, широтой дыхания, что подчеркивается его незамкнутостью (в отличие от лепестков) и светлым тоном. Следующий уровень двоичности выступает при сочленении «строф», когда «солнечный» мотив соединяется с «крестовым», образуящимся от линий их сочетания.

Тип *прогрессирующей двоичности* (действующей на все более высоких уровнях формообразования) репрезентируют структурные основы деревянной резной композиции XVII в. «Образы» (27: 296).

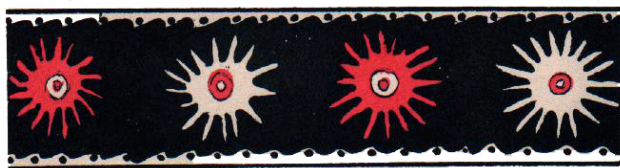


Ил. 3

Картина своеобразным способом решает тему традиционного распятия (ил. 3). Резьба потрясает глубиной проникновения в образ страдания, силой и человечностью, на диво гармоничным соединением напряженности, экспрессии со сдержанностью, смирением и даже некоторой статикой. Структурная двоичность при создании настроения играет немаловажную роль. Картина явственно членится на две несколько неравные части (членение подчеркнуто двойной горизонтальной рамкой): в верхней части – кресты, в нижней – «тройцы» в форме распятия. Кроме того, каждая часть сама по себе – результат парного членения однородных элементов.

Предложенное неизвестным автором разложение объекта на составляющие позволяет рельефнее ощутить трагическую контрастность и противоречивость образов: порыв, устремленность, обращение к Богу, даже мольба в «тройцах» сталкивается с застывшей статикой, равномерностью, скупостью креста; стремление вырваться будто сдавлено могучими тисками смерти. Не случайно кресты расположены на верхнем уровне и как бы давят на «тройцы»; значительную роль играет также композиционный «крест» срединных (вертикальной и горизонтальной) перекладин целого. Разложение и парность конструкции усиливают также ощущение объемности образа в синтезирующем восприятии, углубленность отражения и мысли. Существенное место в общей интеграции элементов и становлении целостного образа принадлежит и двоичности рамочной структуры.

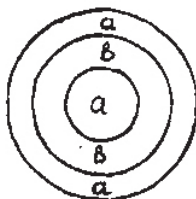
Пример множественной двоичности представляет орнамент *писанки* (пасхального яичка), приведенный на ил. 4 (23). Один уровень двоично-



Ил. 4

сти – фон и цветы. Но и сам фон двоичный: светлая рамка, играющая кольцами, и темная грунтовка основного слоя. Кроме того, в рамке сопоставлены два элемента – черные сегменты и охватывающая их светлая плоскость. Двоичность также образуют две повторяющиеся пары: белый и красный, т. е. композиция цветочного элемента орнамента – *ababab* и т. д. Но и сами цветки неоднородны. У белых – красные ядра с белыми зернышками, у красных – наоборот.

Их структуру можно обозначить не линейно, а в круге.



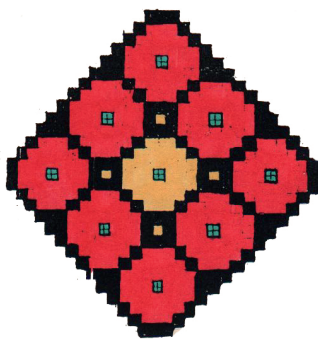
Если же такие формулы давать линейно, следует структуру, входящую в состав более крупного образования, давать меньшей буквой, большую – большей и т. д. Таким способом фиксируется *структура соотношений разных уровней иерархии* либо, образно говоря, **форма по диагонали** (в отличие от формы по горизонтали, т. е. по соотношению частей, следующих одна за другой). Последнее очень важно для понимания крупной формы в традиционных композициях этнической музыки.

a b a b a b и т. д.

В рассмотренной же *писанке* разноуровневая цветовая двоичность (комбинационность белых и красных тонов цветков) наряду со сложной двоичностью темного фона (с бело-черным обрамлением) способствует созданию настроения строгой просветленности и праздничности – солнце, свет, радость и траур (красный цветок на черном фоне) одновременно.

Основной мотив орнамента ковра (27: табл. IV), как видно на ил. 5, представляет образец тотальной композиционной двоичности. Первый уровень – фон и розетки; второй – красные розетки и желтая (кольцевая симметрия); третий – многоугольная цветная розетка и темный квадрат между розетками; четвертый – внутренняя двоичность черного квадрата и желтого ядра; пятый – зеленых ядер внутри красных или желтых розеток; шестой – двоичность между зелеными ядрами темных квадратов; седьмой – желтая, солнечная розетка в середине креста, который образуется между черными квадратами, и т. д.

Отмеченные типы двоичности характерны и для традиционной инструментальной музыки гуцулов и реализуются как на макро-, так и на микроуровнях. Характерный пример многоуровневой тотальной двоично-



Ил. 5

сти – инструментальные поэмы для слушания на музыкальном материале основополагающего танца гуцульской свадьбы «Гуцулка» (17). Музыкальная форма «Гуцулки» на самом крупном уровне строится на следовании (без остановок) двух частей: *медленной*, распевной, основанной на *песенных* мелодиях коломыйковой структуры $[(4+4)+6]$ – *співанках*, нередко исполняемых одновременно с пением, и *быстрой*, собственно *танцевальной*. Танцевальная, в свою очередь, – состоит из двух крупных разделов: *коломыйковой* (основанной на соответствующей ритмике, но реализуемой метрически жестко, без распевов; ее называют «власне гуцулки» – собственно гуцулки) и *козачковой* (4+3; ее называют «козачки»). Собственно гуцулка также состоит из двух разделов: экспозиционного, где следуют одна за другой различные коломыйковые мелодии, и разработочного. В нем эти мелодии трансформируются, могут меняться местами, проводиться в разных тональностях; при ансамблевом исполнении могут по очереди выделяться отдельные партии: скрипки, *флуерки* (открытой флейты), цимбал и даже ударных (в какой-то мере – подобно джазу), но, в отличие от сонатной разработки, реприза за ней не следует; *гуцулку* резко сменяют *козачки*. В итоге выстраивается крупномасштабная *контрастно-составная форма* на основе *прогрессирующей двоичности* (затрагивающей даже звуковысотную сферу мелодики: и сами темы на интонационном уровне также двоичны), подобно полотнам пространственного искусства.

Иными словами, двоичность может реализоваться тотально, и тогда существенным становится именно анализ формы по указанному выше принципу диагонали. Такой подход дает возможность понять строгую логику структурирования крупной формы при сохранении импровизационной основы непосредственного построения формы во время живого исполнения-создания музыкального произведения (17; 14; 12: 286–299). Развернутые орнаментальные произведения: большие ковры, расписные платки, многоэлементные резные композиции по дереву и кости у самых разных народов мира – своеобразные в каждой конкретной этнической культуре – могут оказаться именно тем ключом, который откроет исследователю тайны музыкальной архитектоники традиционных инструментальных творений. Притом, не все тайны могут разгадать и сами народные мастера. Недаром музыканты, недовольные своими результатами, верят, что раскроют тайны творчества, если ровно в полночь на Ивана поднимутся на высокую гору и там, раздевшись догола, сыграют чёрту. Либо вышивальщица летним утром (до восхода солнца) отправляется на поиски «швальки» – ярко расцвеченной личинки соснового бражника. И желая, чтобы ее узоры в вы-

шивке были такими же красивыми, как гусеница, вышивальщица, приступая к работе, приговаривает: «Яка ти є мудра і виписана... аби і я така мудра була і вишити, і виписати!» (какая же ты мудрая и расписанная!.. хоть бы и я такой мудрой оказалась в своих вышивках и росписях!) (5: 52).

Тесные взаимосвязи музыкальных и орнаментальных форм и принципов структурирования проявляются при сопоставлении работ выдающихся мастеров. Орнаменты крупнейших гуцульских художников-резчиков О. Бахметюка и Ю. Корпанюка вызывают в памяти музыкально-поэтические картины И. Гавеця и В. Могура. «Мастер покажет вам десятки различных „элементарных“ фигур, из которых, как из букв слово, а из слов речь, составляются орнаментальные мотивы и из них стройная композиция узора. Свободно распоряжаясь этим арсеналом средств, мастер отбирает необходимые и искусно связывает их в единое целое, создавая чудесную симфонию узоров» (5: 28). В книге «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» мы осуществили сопоставительный анализ подобной, представленной в репродукции резной композиции с текстом скрипичной поэмы В. Могура, в аналитической транскрипции которой графика и расположение нотных строк, в том числе мелодически подобных оборотов – как формообразующих узоров – отражает способ структурирования крупной формы (12: 428–438, 256). Композиции оказались структурно идентичными.

Что это – влияние инструментальных поэм классиков этнической музыки на полотна пространственного искусства?.. Или зафиксированные в орнаменте как в своего рода «нотном тексте» модели для новых инструментальных импровизаций (эти процессы взаимобратимы)?.. Иные версии?..

Так или иначе, сегодня становится понятной и актуальной проблема сравнительного исследования музыки и пространственного искусства – на первый взгляд таких далеких, а на самом деле родственных феноменов единой и неделимой этнической художественной культуры. Это не только целостное представление о традиционной культуре, но и существенный аналитический вклад в постижение музыкальных явлений, которые непостижимы средствами академического европейского музыкознания (24: 6–24).

Литература

1. *Байкадамова Б. Б.* Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке / Дисс <...> канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1983.
2. *Богуславская И.* Русская глиняная игрушка. Л., 1975.
3. *Бойко Ю. Е.* К проблеме крупной формы в русской народной инструментальной музыке // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979.
4. *Бойко Ю. Е.* Роль мастера в становлении крупной формы в народной инструментальной музыке // Мастер и народная художественная традиция русского Севера. Петрозаводск, 2000. С. 25–33.
5. *Гоберман Д. Н.* Гуцульщина – край искусства. М.; Л., 1966. – 90 с.
6. *Гоберман Д. Н.* Искусство гуцулов. М., 1980. – 52 с., 75 л. ил.
7. *Гуляев В. Ф., Краснопольская Т. В.* Народное зодчество и музыкальный фольклор Карелии (Опыт совместного исследования) // Проблемы исследования и использования архитектурного наследия Русского Севера. Петрозаводск, 1989. С. 17–26.
8. *Зелинский Р. Ф.* Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев / Дисс <...> канд. искусствоведения. Л., 1977.
9. *Казимиров О.* Український аматорський театр. Київ, 1965.

10. *Карашка А. А.* Литовские инструментальные сутартинес. Вильнюс, 1985 (РКП у автора).
11. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. 206 с.
12. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.
13. *Мациевский И. В.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 125–132.
14. *Мациевский И. В.* О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972. С. 299–339.
15. *Мациевский И. В.* Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972. С. 228–291.
16. *Мацієвський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. 464 с.
17. *Мацієвський І. В.* Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. Киев, 1969. Вип. 5. С. 117–133.
18. *Мачак И.* Проблемы научной документации музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 61.
19. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983. 344 с. 180 цв. и тон. ил.
20. *Некрывлова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и игры. Л., 1966. – 192 с.
21. Орловские чтения: «Актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Тезисы Второго международного конгресса» (Санкт-Петербург, 1–3 декабря 2014 г.). СПб., 2014.
22. *Плахов Ю. Н.* К вопросу о ритмической организации инструментальных частей шашмакома // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент, 1976. С. 180–192.
23. *Соломченко О.* Орнамент писанок Прикарпаття // Народна творчість та етнографія. Київ, 1964. Ч. 3. С. 60–64.
24. Сравнительное искусствознание – XXI век. СПб., 2014. Вып. 1. Ч. 1. 160 с.
25. Сравнительное искусствознание – XXI век. СПб., 2014–2015. Вып. 1. Ч. 2. – 242 с.
26. *Субаналиев С. С.* Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе, 1986. – 168 с.
27. *Шухевич В.* Гуцульщина / Матеріали до українсько-руської етнології. Львів, 1904. Ч. 4.
28. *Jackowski A.* Współczesna rzeźba ludowa // Polska sztuka ludowa. 1964. Nr. 1.
29. *Maziewskij I.* Zum Programmcharakter der instrumentaler Volksmusik // Beiträge der Musikwissenschaft. Berlin, 1972. 14 Jg. Heft 1. S. 63–76.
30. *Rueger C.* Musikinstrument und Dekor. Edition Leipzig, [N.a.] – 167 s.

Состояние культуры и социальных отношений в России, Беларуси, Украине, других странах современной Восточной Европы, как, впрочем, многих регионов мира, вызывает сегодня серьезные опасения.

Некоторые предпосылки социально-экономических и культурных конфликтов складывались постепенно. Одни из них появлялись в процессе становления и расширения поля взаимодействия и оппозиции **этнокультурных маргиналий** (коренных этнических популяций, оказавшихся за пределами своих национальных метрополий вследствие образования на их территориях новых государств или квазигосударственных образований и, соответственно, формирования и изменения политико-административных, социально-экономических, конфессиональных, культурных границ (9; 6: 3–21). Другие – как результат насильственного объединения меньших в численном отношении и неравных в военно-экономическом плане национальных формирований с более сильными. Становление различного рода **имперских** структур – «мина замедленного действия», нередко служащая основанием для войн за национальную независимость. Вместе с тем это способствует созданию культурно-национальных автономий, школ, художественных кружков, активизации целенаправленных научных исследований, пропаганде этнических ценностей, формированию организаций культуры и т. д. (6: 4–7).

Сегодня конфликтная ситуация обостряется в связи с расширением: 1) поля **глобализационных** тенденций во всех направлениях образования, культуры, искусства, гуманитарной науки; воплощения идеи мировой культурной цивилизации на основе **одного** из ее типов (европейского, американского, евразийского, ближнесредневосточного, дальневосточного и т. д.); 2) зоны и активизацией национально-культурной деятельности контактных и дисперсных диаспор; 3) масштабов передвижения, резко возросшего в последние десятилетия, и территориально-экономической стабилизации (или тенденции к стабилизации) групп гастарбайтеров и 4) межвозрастных конфликтов.

Формирование и обострение конфликтных ситуаций в значительной мере обусловлено не только экономическими, но и социокультурными обстоятельствами (10): спецификой существования, функционирования, распространения этномузикальных форм проявления национальной идентичности и борьбы за эту идентичность в изменившихся условиях среды и общественной жизни. Э. Дорошевич весьма продуктивно вводит новый термин «реавитализация фольклора» (2: 32). Теоретические, философско-культурологические проблемы здесь тесно переплетаются с насущными, практическими. Потери художественных ценностей этнической культуры в результате многочисленных войн, репрессий, идеологических запретов существенно пошатнули, а порой и полностью разрушили саму традиционную практику и опыт создания и передачи художественных ценностей (4). Этнокультурное противление унификации и стереотипизации – это и борьба за Человека самостоятельно мыслящего, познающего, творящего, обогащающего духовными ценностями мировое сообщество собственным вкладом в него. И возрождение, и развитие этнического искусства в его бесконечном индивидуальном, локальном, национальном многообразии сегодня становится особенно актуальным, когда «универсальный, одинаковый для всех и пригодный для большинства интеллект существует в жизни масс людей лишь как примитивизированный и стан-

дартизированный компонент американизированной технологии, доминирующей сейчас на планете в системе управления человечеством» (3: 12).

В круг существенных для отечественной культуры областей наряду с фольклором вновь входит духовная музыка. Сегодня, в начале третьего тысячелетия, в странах бывшего СССР после почти столетнего периода **секуляризации** общества и **культуры**, антирелигиозной пропаганды, гонений и репрессий против носителей и создателей церковного искусства, насильственного отторжения общества от его исконных традиций проблема приобрела особую актуальность.

Эта проблема еще больше обострилась в последние десятилетия, когда внешне, казалось бы, ситуация резко изменилась к лучшему: восстановлены старые и построены новые храмы различных конфессиональных организаций с разветвленной иерархической структурой, учебными заведениями, клубами; религиозная тематика захватила обильное поле книжной и масс-медийной продукции; на небывалую в дореволюционное время высоту поднят престиж религиозных деятелей, популярность и частота появлений которых перед миллионами зрителей порой сравнима только с поп-звездами; православные праздники приобрели статус государственных и т. д. и т. п.

Вместе с тем это внезапно реанимированное явление в давно и основательно сложившемся секуляризованном обществе вызывает тревогу своим порой откровенно идеологизированным и даже политизированным, агрессивным **неофитством**, насаждением внешних признаков подлинно духовной культуры, и формой, и содержанием своим скорее отрицающим, чем поддерживающим, ее глубинные основы и этическую сущность. Сказанное весьма ярко проявляется на характерных для нового времени многочисленных форумах и конкурсах исполнителей духовной музыки в различных городах и регионах Восточной Европы.

Интересная особенность таких форумов – абсолютное преобладание в исполняемом репертуаре произведений прошлых веков: от знаменного распева до классики XVIII–XIX столетий.

В этом же контексте находится современное исполнительство храмовой музыки (с поправкой на более бедный в музыкальном отношении материал) собственно церковных богослужений в приходских храмах и кафедральных соборах, обогащаемое профессиональными хорами и солистами – из оперных театров и консерваторий – на праздничных службах и при обязательном участии представителей государственной элиты и властных структур. А ведь в основе духовной музыки – молитва, **непосредственное обращение человека** к Господу. Человека своего времени и места обитания, со своими проблемами, радостями и горестями. И как же он должен к Нему обращаться? С интонациями и словами других эпох, других, обращавших свои молитвы людей? В некоторых протестантских церквях, молитвенных домах и собраниях самодеятельные молитвенные тексты поют под сопровождение рок-музыки (порой и караоке) на второсортные поп-мотивы (часто – далеко не сакрального свойства). Как восстановить утраченную **традицию подлинного творения**, подлинной музыки интонационно закрепленной молитвы? Каковы здесь перспективы у диалога культур?..

Многие века человек искал Бога и свою дорогу к Нему. Человек ищет свой путь, путей этих все больше, дороги развилысты, какая из них верна? Помочь человеку найти правильную дорогу призвана церковь, молитва и церковное пение. Согласно христианской традиции через него человек воссоединяется с Богом, верой и людьми (5: 117–120).

В этом плане к числу самых важных для современного художника и гражданина относим задачу воспитания у людей потребности в творческом самовыражении, понимания значения **живого пения** (как этно-традиционного, так и церковного), молитвы, исходящей **из собственных уст**, и своего **непосредственного присутствия** на богослужении, осознания маргинальности восприятия народной и духовной музыки и молитвы только через прослушивание звуко- или видеозаписей. Существенные задачи в этой связи предстают перед современными композиторами и регентами-дирижерами духовной музыки. Сложившиеся конфессиональные традиции при этом нередко противоречили этническим, что существенно отразилось на противоречивости самосознания и соответствующих векторах ассимиляции (12; 8).

Непростым и постоянно дискутируемым сегодня является вопрос языка. Слово на старославянском языке (в белорусской, русской, украинской и некоторых других православных традициях), как и латинском (долгое время – единственном – в католическом богослужении), и в новых композициях является наиболее сочетаемым с духовной музыкой. Тем не менее, требует серьезной дискуссии использование в духовных произведениях словесного текста на национальных – родных языках (и даже диалектах) верующих, в том смысле, что содержание и исполнительская, музыкальная трактовка молитвы должны быть наиболее **адекватными их пониманию и переживанию** молитвенного слова, а произнесение и восприятие молитвы – искренним и глубоким. Здесь возникает проблема переводов классических, всегда многозначных, синкретических древних канонических текстов на современные украинский, белорусский, русский, румынский и другие языки. Переводы эти не имеют еще таких давних церковных традиций, как, например, переводы на греческий или грузинский, и все же подобный опыт нужно приветствовать (1; 11).

Представляется перспективным также возрождение давних **орфоэпических традиций** произнесения церковнославянского слова, приближенного к национальным языкам (например, к украинским диалектам Румынии, Подляшья, Кубани; белорусским – Смоленщины и Виленщины и т. д.) и, соответственно, к лучшему пониманию и восприятию Слова.

В целом среди наиболее актуальных проблем и задач современной музыкальной науки, требующих скорейшего научного рассмотрения и практической реализации, можно выделить следующие:

1. Музыка и этническая идентификация.
2. Генезис инструмента и этническое своеобразие музыкального исполнительства.
3. Самосознание и традиция в метропольных, маргинальных и диаспорных национальных объединениях.
4. Дихотомия государственного и национального векторов интеграции в маргинальных и диаспорных группах.
5. Антиномия национального самоопределения и культуры и ее отражение в общественной деятельности и искусстве как проблема современной музыкальной конфликтологии.
6. Заимствованное и автохтонное в национальной музыкальной культуре;
7. Национально-художественное самоопределение, мифология и историческая фактология.
8. Общебелорусское (общеукраинское, общерусское и т. д.) общенациональное, этническое, зональное, диалектное становление и развитие

инструментария жанров и форм инструментальной музыки, а также песенного фольклора народов и стран бывшего СССР.

9. Взаимодействие традиционных культур в условиях полиэтнического государства.
10. Политические факторы образования национальных музыкальных символов и информационные конфликты.
11. Музыкальная конфликтология как учебная дисциплина в гуманитарных и художественных вузах.
12. Органология, сравнительное музыкознание и этномузыкология как фактор и инструмент постижения и решения этнических и социальных конфликтов.
13. Межпоколенческие конфликты и их отражение в инструментальной культуре; половозрастная стратиграфия в этнической музыке: социофункциональные и музыкально-эстетические факторы порождения и решения конфликтных ситуаций.
14. Музыка и музыкальная звукорежиссура в многонациональной культуре (искусство и масс-медиа).
15. Приобщение молодежи к традиционному инструментализму как фактор решения межвозрастных и этнических конфликтов.
16. Рациональное и иррациональное в музыкальной конфликтологии.
17. Типология и заимствование в музыкальной культуре как факторы межэтнических конфликтов.
18. Научная этика и межэтнические конфликты.
19. Малые или малочисленные народы и их вклад в общероссийскую музыкальную культуру.
20. Маргинальные и диаспорные культуры по обе стороны государственных границ Беларуси, Украины, Российской Федерации и т. д.
21. Создание научно-информационного поля музыкальной конфликтологии как современной научной дисциплины.

Литература

1. Вгору серця. Церковний співник Римсько-католицької церкви. Київ, 2001. – 938 с.
2. Дарашэвіч Э. Рэвіталізацыя фальклору // Аўтэнтычны фальклор праблемы захавання, вывучэння, успрымання. Мінск, 2013. С. 32–33.
3. Зиновьев А. А. Фактор понимания. М., 2006. С. 510–512.
4. Мацеевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. – 206 с.
5. Мацеевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
6. Мацеевський І. В. Традиційний музичний професіоналізм на перехресті доцентрових тенденцій // Проблеми етномузикології. Київ, 2009. Іл. 4. С. 6–11.
7. Мацееўскі І. В. Музычны інгрэдыент як індыкатар гістарычнага субстрату нацыянальна-асымілятыўных традыцый (на матэрыяле этнічнай культуры католькаў паўночнай Беласточчыны): Гісторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства: Матэрыялы III Міжнароднага кангрэса беларусістаў «Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый». Мінск, 2001. С. 344–347.
8. Мацееўскі І. Пытанні нацыянальнага адраджэння маргінальных беларускіх земляў // Культура беларускага замежжа. Беларуская-амерыканскія гістарычна-культурныя ўзаемадачыненні / Міжнародная асацыяцыя беларусістаў. Мінск (Беларусіка=Albaruthenika, кн. 5), 1995. С. 36–39.
9. Мажэйка З. Аўтэнтычны фальклор у сучасным свеце: шлях выжывання і крытычная грань знікнення // Гісторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства: Матэрыялы III Міжнароднага кангрэса беларусістаў «Беларуская культура ў дыялогу цывілізацый». Мінск, 2001. С. 261–265.

10. *Никитина Г. А.* Культура демографического поведения как ресурс самосохранения народа // *Rach sonoris: История и современность.* Вып. 3. Астрахань, 2009. С. 90–97.
11. Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа / Пер. на западно-полесский говор Ф. Д. Климчука. Минск, 2010.
12. *Sajewicz M.* Zróźnicowanie etniczne, wyznaniowe i językowe Białostoczczyzny wschodniej w swiecie badań naukowych oraz w oczach mieszkańców tego regionu // *На шляхах да ўзаемаразумення.* Мінск, 2000 (Беларусіка=Albaruthenika, кн. 15).

О ПРОЛЕГОМЕНАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЭТНИЧЕСКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

За пределами национальных государств проживает значительная часть ряда (в т. ч. многомиллионных) народов. Исследования их этнической и, в частности, художественных культур, которые обладают огромным **творческим, духовным и энергетическим потенциалом**, представляются весьма актуальными не только в связи с собственно научной, этноисторической проблематикой, но и в контексте современных общественных движений по защите, созданию либо восстановлению реального национально-го и экономического суверенитета каждого народа, каждой страны.

Изучение **этнического искусства** (фольклора, традиционных профессиональных сфер художественного творчества контактной коммуникации, фольк-, поп-, рок- и всех иных проявлений массовой и прикладной культуры, наряду с элитными, академическими, письменными, устными или электронными формами с выразительной национальной направленностью замысла и воплощения) славянского (русского, украинского, белорусского, польского и пр.), равно как балтского (литовского, латышского), финно-угорского, тюркского зарубежья, может также способствовать освещению и более адекватному постижению многих **общетеоретических вопросов** русистики, украинистики, белорусистики, славистики, финно-угроведения, балтистики, тюрковедения, функциональной и стилевой **дифференциации** традиционной художественной культуры, **эволюции** (прогрессивной, регрессивной и регенерационной) этнических форм вокальной и инструментальной музыки, хореографии, театра, пространственных искусств.

Разнообразие и многогранность художественных проявлений этнической культуры народов, проживающих за пределами своих национальных государств и этнических метрополий, связаны по меньшей мере с несколькими объективными этноисторическими предпосылками.

Во-первых, **государственное пространство** многих народов складывалось и менялось в **разные периоды их истории**. Белорусская и украинская государственные территории в их нынешнем виде сложились лишь после Второй Мировой войны (для Украины – после присоединения Закарпатья и возвращения в состав Польши Холмщины и Надсянья; для Беларуси – после присоединения Гродненщины и Брестщины и возвращения в состав Польши Белосточчины) и стабильно существуют лишь немногим более полувека. Аналогично и с границами современной Польши. Еще нет и столетия нынешней Литве, Латвии, Эстонии, Финляндии, Казахстану и т. д., равно как и квазигосударственным образованиям – Удмуртии, Коми, Мордовии, Татарстану, Северной Осетии и др. Учитывая огромный **временной диапазон формирования** и развития того или иного народа (ведь на протяжении долгих веков формировались и сами этносы, и основные формы их искусства), попытка дифференцировать художественные проявления отдельных **частей народа** внутри страны либо за ее пределами – дело весьма непростое.

Во-вторых, **интеграция**, намерения либо тенденции к интеграции отдельных этнотерриториальных общностей в этнокультурное единство народа и его национальной территории (будь то России, Беларуси, Татарстана, Украины, Польши, Шотландии, Каталонии, Мордовии, Литвы и т. д.) в их современных границах нередко вступают в противоречие с **самоидентификацией** и менталитетом **отдельных** региональных групп,

этнографических общностей и локализаций, которые формировались на протяжении многих столетий и издавна именно усилиями их общин защищались от ассимиляции или этноцида.

Ставшие сегодня зарубежными, депортированными, ущемленными северная Лемковщина, Надсянье, Перемышельщина на протяжении веков были форпостом исторической целостности Червонной Руси, Галичины, Западной Украины и т. д. Ныне активно полонизируемые виленские белорусы составляли сердцевину одного из крупнейших и сильнейших государств Восточной Европы – Великого княжества Литовского, и именно старобелорусский был государственным языком этой державы (на нем составлялись все официальные документы страны). Около тысячи лет Закарпатье и Пряшевщина были единым, неделимым конгломератом, существенно конфронтировавшимся как к Западу, так и к Востоку. Относительные «рубежи» между этническими белорусами нынешней Гомельщины и северной Черниговщины, этническими литовцами польской и литовской частей Сувалькии, слободскими украинцами Белгородчины, Курщины, Воронежщины, с одной стороны, и Харьковщины или Сумщины, с другой, – равно как между двумя «частями» Донбасса или Приазовья, российской и белорусской областями верхнего Поднепровья, российской и казахстанской – нижнего Поволжья, государственные границы между адыгами – адыгейцами и черкесами, равно как между карачаевцами и балкарцами, и т. д. и т. п. – возникли лишь в советское время, а то и после Второй Мировой войны.

В-третьих, разнообразной представляется и **языково-культурная картина** каждого этноса в его исторических границах. Отличаются друг от друга формирующие его отдельные этнографические группы: и своим происхождением, и составом своих этноисторических **субстратов**, наслоений, привнесений или **влиятий**¹. Для украинцев: иранских, тюркских, германских, балтских, романских, белорусских, словацких. Для белорусов: наряду с балтскими – финно-угорских, украинских; для тех и других: польских, еврейских, цыганских, русских. Для различных русских этнографических общностей – разные группы тюркских, финно-угорских – пермских, прибалтийско- и волжско-финских, – славянских и т. д. Примеры можно продолжать до бесконечности...

Причем эти субстраты, наслоения, влияния проявлялись весьма **дифференцированно на разных** современных русских, белорусских, украинских, татарских, казахских и т. д. **этнических территориях** и в **разные периоды формирования** этнографических либо региональных общностей, сохранившихся ко времени их диспозиции (представленности) и возможного исследования.

К этому необходимо добавить еще аспекты **историко-политологические** и **экономические**: в разные времена различные белорусские, литовские, польские, украинские, сербские, молдавские, румынские и т. п. этно-региональные группы входили в состав разных держав, экономических зон, сфер действия рынка, форм хозяйства, производственной специализации, обмена продуктами деятельности, сотрудничества.

Важными для формирования этнокультурного облика того или иного народа, региона, этноисторических групп и их локализаций представляются

¹ См. публикуемую в настоящем издании работу «Традиционная музыка и историческая многослойность этнических культур».

также **конфессиональные факторы**. Религиозные отличия существенно сказываются на самовыделении и усилении этнической идентификации шотландцев и ирландцев. Весьма различаются сферы художественной культуры, фольклора у татар – мусульман и кряшен (православных), у различных русских старообрядческих групп: как в разных регионах России и стран бывшего СССР, так и далеко за рубежом (Молдова, Румыния, Латвия, Турция и др.). Формируются также своеобразные феномены художественного проявления у относительно новых для России религиозных общин (баптистов, евангелистов и других протестантских конфессий). Среди украинских конфессиональных групп существенно различаются по специфике традиционной культуры православные разных епархий и иерархий (на рубеже тысячелетий также – патриархатов: московского, киевского); католики восточного (греко-католического; здесь лучше сохранила свои традиции Галичина и, с особым оттенком самосознания, Закарпатье) либо западного (римско-католического, соответственно – на восточном Подолье и Волыни) обрядов; в разные времена и, особенно, в последнем столетии. Равно как протестанты разных направлений в целом католической Польши. Существенно сказывается на многих (в т. ч. традиционных) формах этнической культуры конфессиональная дифференциация белорусов – православных и католиков; сегодня возрождаются – восстанавливаются либо создаются – обряды и соответствующие формы художественного проявления белорусских греко-католиков. Конфессиональные различия (православие, католицизм, ислам) существенно отразились на этнической дифференциации не только сакрально-обрядовой культуры и художественных форм традиционного искусства, но даже на национальной самоидентификации близкородственных по происхождению и языку сербов, хорватов и т. н. мусульман – *мусульман* как национального определения! – боснийцев в странах бывшей Югославии...

В-четвертых, современное этническое зарубежье (во всяком случае, у европейских народов) четко подразделяется как минимум на три большие группы.

Первую группу составляют так называемые **маргинальные этнические общности** (9) – автохтоны (коренные либо издавна проживающие на своих исторических территориях популяции), которые в то или иное время по разным причинам оказались за пределами своего основного (метропольного) этнического массива, конфессионального центра или государства (страны) и приобрели наряду с **языково-этническим** также **другой**, по отношению к соответствующей этнотерриториальной группе, **вектор интеграции**.

Таковы, например, польский вектор для литовцев-сувальков в Польше, венгерский или словацкий векторы – для этнических украинцев Пряшевщины (Словакия), польский, российский и белорусский – на Брестщине, Пинщине, Северном Подляшье, румынский – в Южной Буковине, в частности, южных районах Гуцульщины и Мараморощины. Аналогичны в этом плане: чешский и венгерский – для словаков; польский, литовский, русский – для этнических белорусов Виленщины и, соответственно, латышский и русский – для белорусов Латгалии; польский, белорусский и русский – для литовцев-дзуков в Беларуси, польский и словацкий – для горалей и гуралей Татранского региона Словакии и Польши; узбекский и русский – для киргизов Ошской долины; татарский и русский – для елабужских мари и завятских удмуртов в Татарстане, русский – для закамских удмуртов Пермской области и Башкортостана, косинских удмуртов

Кировской области, французский и испанский – для каталонцев и т. д.). Подобное относится также к **этносам**, не имевшим либо в настоящее время **не имеющим национального государства** (ижорцам, води, вепсам, ливам, валлийцам, морavam² и даже многомиллионным курдам и т. п.).

Наряду с указанными векторами существенную роль в сохранении целостности традиции маргинальных этнических общностей играет фактор их **локального самосознания**. Оно, несмотря на все **разнообразие существующих номинаций**, в т. ч. самообозначения (для этнических белорусов Польши, Украины, Литвы – *лицвины, гуды, православные, говорящие «па-просту»*; этнические украинцы Брестщины и Пинщины нередко и сами себя называют *западными палешуками, подляшниками, пинчуками, ятвягами, «белорусами, но особыми»*, на Подляшье и порой на Холмщине в Польше – *«православными либо белорусами»*, наряду с мельчайшими, микрорегиональными разветвлениями; значительная часть лемков, русинов, а порой и полешуков – особенно из числа воспитанных на минской образовательной базе – даже считают себя отдельными народами, стремятся к социализации, формированию государственных образований, автономий и т. д.), может явиться мощным противовесом ассимилятивным тенденциям и устремлениям, а сегодня, благодаря усилиям образованной местной интеллигенции, – важным основанием также для **возрождения национального самосознания**.

В этом плане может содействовать ему и **конфессиональный** фактор: православием защищаются от полонизации (напр., украинцев и белорусов восточной Польши: Холмщины, Подляшья, Августовщины) или мадьяризации (Закарпатье), католицизмом – от русификации (напр., в Западной Беларуси, Восточном Подолье), румынизации (в Южном Закарпатье и Марморощине), германизации (у сербо-лужицей), англizations (в Шотландии, Ирландии); то же касается этноконфессиональных оппозиций внутри ислама: шиитов, суннитов, аланитов на Ближнем Востоке и т. д.

Вторую большую группу национального зарубежья составляет **диаспора** – эмигранты или потомки переселенцев, много веков стабильно проживающие вне своей исконной этнической территории, осваивающие иные земли и континенты. Значительные итальянские, китайские, украинские, белорусские, немецкие, польские, еврейские (в частности, ашкеназские – из Средне-Восточной Европы) и др. диаспоры составляют существенную часть населения Канады и США (в последнее столетие его весьма пополнили выходцы из России), Австралии, Новой Зеландии, ряда южноамериканских государств. Немецкие диаспоры Прибалтики, Поволжья, Кавказа, Украины, позже – Казахстана и Сибири, Судетской области, Эльзаса, Силезии и т. д., вплоть до отдельных городов (например, Риги, Санкт-Петербурга, Праги), внесли существенный вклад в общее культурное достояние России, Чехии, Украины, Латвии, Польши; польские, соответственно, – в Сибири, Петербурге, Киеве, Вильнюсе, Москве – в культуру Литвы, России, Украины. Примеров таких множество...

В рамках этнических диаспор как феномена имеются существенные типологические различия. И по характеру **распределения** осваиваемых той или иной диаспорой **новых территорий**. И по внутренней ее специфике.

² Последние, впрочем, в прошлом составляли основу одной из крупнейших держав европейского средневековья, своего рода империю – Великое княжество Моравское.

Так, в *западной* украинской диаспоре (прежде всего, в США, Канаде, странах Южной Америки) преобладают преимущественно выходцы из западной части основной этнической территории (особенно из Галичины), в *восточной* (Поволжье, Урал, Западная Сибирь, Дальний Восток, Казахстан, Санкт-Петербург, Москва и т. д.) – из восточной, прежде всего, левобережной и слободской Украины и Кубани. Разные области России осваивали различные и по своим историческим землям, и по конфессиональной принадлежности (католики, лютеране, меннониты и т. д.) немецкие колонисты. Польские переселенцы-*осадники*, а позже и горожане (представители администрации и силовых структур, католическое духовенство, мещане, ремесленники, интеллигенция, со времен Речи Посполитой, а еще интенсивнее в периоды Российской и Австро-Венгерской империй) существенно повлияли на известную полонизацию, в особенности городов Литвы, Беларуси, Латвии, Украины. Подобный характер имел на этих землях, а также в Казахстане, Узбекистане, Молдавии, финно-угорских и тюркских регионах Поволжья и Урала процесс русификации; в Ирландии, Уэльсе, Шотландии – возобладание роли английского языка, в Закарпатье и Словакии – венгерского, в Буковине – румынского, в городах Венгрии и Чехии XIX в. – немецкого и т. п.

В свою очередь, представители отдельных региональных групп народа, оказавшись вне своих исконных земель, в новых условиях создают **свою среду**, регулярно встречаются, объединяются, обмениваются своими художественными реалиями (песнями, танцами, обрядовыми и театрализованными действиями) и на их основе творят новые формы интегрированной культуры своей, становящейся уже **национальной** диаспоры, что отразилось и в изобразительном искусстве, особенно живописи и скульптуре (24). Так, на наших глазах происходит становление своего рода *общекарпатских* (куда вошли выходцы из достаточно различных, дифференцированных как по региональным художественным традициям, фольклору, костюму, так и по языково-диалектной специфике локализаций и групп), *общемордовских*, *общетатарских*, *общепольских*, *общеливовских*, *общерусских* и других подобных национальных диаспор Санкт-Петербурга, Москвы, Берлина, Нью-Йорка, Парижа...

Наряду с центрированными, национально-**интегративными** тенденциями, благодаря деятельностью отдельных энтузиастов и создаваемых ими учреждений (кафедр, факультетов, школ, кружков, фольклорных ансамблей и других творческих коллективов) национальной культуры, образования, церкви и просветительской работе (в *западных* белорусской, польской, украинской, немецкой диаспорах проявившихся ярче, чем в *восточных*, – особенно начиная с репрессивных 30-х гг. и послевоенных десятилетий XX в.), – существенную роль играют **центробежные** факторы, связанные с различием происхождения, конфессии, идеологии, образованности, степени толерантности, а также существующего опыта в формировании художественных традиций межэтнических объединений (напр., на конфессиональной почве: «мы, мол, все русские, все православные: и славяне, и карелы, и чувашы...»).

Важное значение имеют также типологические отличия между **компактными** диаспорами (этногруппами, совместно стабильно проживающими и постоянно соприкасающимися в рамках определенной территории) и диаспорами рассеянными, **дисперсными**.

Особенно устойчивой оказывается консолидация компактных диаспорных этногрупп, и сохраняются их художественные традиции, ког-

да из переселенцев образуются целые села, а то и значительные диаспорные области, как это имело место с XVIII в. по 40-е гг. XX в., немцев Поволжья, белорусов и поляков Сибири, да и сегодня сохраняется у немцев и шведов южных районов Украины, русских Аляски, украинцев в Западной Канаде или на Дальнем Востоке (т. н. Зеленый Клин), у откочевавших еще в XVII в. на Северный Кавказ туркмен – чолдур и игдыр – в российском Ставрополе, в туркменских диаспорах Ирака (в Курдистане) и Афганистана, у русских старообрядцев в Румынии, Молдове, Украине, других странах и регионах (15; 16) и т. д.



Лео Мол (Леонид Молодожанин).

Семья первопроходцев.

Скульптура, посвященная украинским
первопоселенцам в западной Канаде
(The Pioneer Family, 1980) (24: 26)

Этнокультурная ситуация в дисперсных диаспорах существенно зависит как от объективных условий жизнедеятельности и быта представителей той или иной этногруппы, так от энергетичности и организованности культуртрегеров: реальная картина здесь также весьма разнообразна. Участие в научной и творческой работе специалистов-профессионалов высокого уровня позволяет формировать такие художественные коллективы, которые, находясь и стабильно функционируя в диаспоре, могут наилучшим образом репрезентировать даже этническое искусство метрополии. Среди таких – Московский ансамбль эрзянского фольклора Мордовии, которым руководят талантливые и по-настоящему эрудированные этномузыкологи и артисты, стремящиеся к континуации (продолжению) мордовских этнических традиций Л. Зыбкина (Грузнова) и А. Спиркина.

Третью, своего рода промежуточную или переходную группу составляют **давние** (от двух столетий и больше) **компактные переселенческие общности**, где новая территория проживания твердо воспринимается в народе как истинная, настоящая и даже основная историческая родина, основа бытования и выживания без актуализации или какой-либо реальной оглядки на прежнюю метрополию. Именно здесь, на этой (когда-то новой) земле потомки переселенцев твердо ощущают себя *дома*, а не в гостях, как порой в дисперсной диаспоре, либо как на островах – в компактной. Если, при этом, подобные общности еще и непосредственно граничат с этнической метрополией (как виленские поляки – с Польшей, силезские немцы с Германией, как Восточная Слобожанщина, Донщина или Кубань с Украиной, и т. п.), они весьма типологически приближаются к этническим маргиналиям (а порой даже трактуются как таковые (9). Если же существенно отделены (как русины Хорватии, Сербии), – скорее проявляют себя как компактная диаспора.

Согласно нашим превентивным **этнографическим** материалам в сфере традиционных временных искусств (музыки, словесности, об-

ласти игровых действий, хореографии), можно говорить о следующей **б-групповой дифференциации** основных территориально-исторических и этнокультурных формирований национального зарубежья, прежде всего на материале быта и художественной практики этнических белорусов, украинцев и русских за пределами их современных государственных метрополий.

1. Этнокультурные образования в местностях, где белорусы, украинцы и русские являются автохтонной популяцией, компактно проживающей на своей исторической родине (**маргинальные этнические общности**).

Среди них, например, жители русских сел Западной Слобожанщины (в частности, современной Харьковской области), русские старообрядцы в Латгалии (Латвия); этнические белорусы Городнянского и Репкинского районов Черниговской области Украины, Виленского края в Литве, Северной Белосточкины и Августовщины в Польше, западных районов Смоленской, Тверской, Брянской и южных районов Псковской областей России, верхнедвинского региона Латвии. В кругу украинских этнических маргиналий лемки в Словакии, гуцулы и мараморошские украинцы в Румынии, бессарабские – в Молдове, украиноязычные пинчуки, полешуки, подляшукки Брестской, Брянской, Гомельской областей Беларуси и Южной Белосточкины (исторического Северного Подляшья) в Польше.

Сюда же, с некоторой предосторожностью, можно отнести украинцев Надсянья, Холмщины, Южного Подляшья и польской части Лемковщины, вернувшихся на родные земли после насильственной массовой депортации (в рамках послевоенной операции «Висла») и многолетнего пребывания в рассеянье. Ведь, во-первых, было нарушено естественное течение (сохранение и развитие) традиции; во-вторых, возвратившись через много лет (а многие уже и родились на новых местах), они в отчем краю встретились с существенными изменениями этнографической ситуации, с новым народонаселением. Нечто подобное наблюдаем и у вернувшихся на родные земли крымских татар: как собственно маргинальных (в Херсонской области Украины), так и метропольных (в Крыму), равно как у чеченцев, балкарцев и т. п.

Интересные данные в отношении культуры этнических маргиналий дает сопоставление их наиболее архаических форм фольклора (песен, танцев, игровых действий, устной поэзии и прозы) и традиционной инструментальной музыки с аналогичным художественным материалом этнической метрополии, соседних народов, а также в соотнесении с новейшими местными напластованиями (7: 104–133; 6: 22–94; 10: 25–27; 11; 20).

2. **Малокомпактные и дисперсные группы** людей, сравнительно недавно покинувших материнскую землю и сохраняющих с ней и между собой стабильные и крепкие связи. В числе подобных этногрупп т. н. *расейцы* – выходцы из южных районов европейской России (в т. ч. после раскулачивания) в Зауралье (Курганская обл.), отличающиеся от местных – т. н. *сибиряков* – не только характерным аканьем и фрикативным «Г», но и особенностями традиционного пения. В этом же кругу: бежавшие от голода 1920–1950-х гг. и послевоенные русские и белорусские переселенческие группы, образовавшие целые села (или свои отчетливо выделяемые части сел) на Херсонщине (17; 13: 70–77; 12; 20; 21), послевоенные белорусские поселенцы в Карелии; лемки, бойки, холмщаки и иные изгнанники из Червонной Руси на западных землях Польши; западноподольские поселенцы в Восточной Сибири и Казахстане; выходцы из Право- и Левобережной Украины на целинных землях и т. д. Подобная ситуация отчасти

у изгнанников из Лемковщины, Западной Бойковщины, Холмщины и т. п. на Херсонщине, в Подолии, Донбассе, – для Украины эти земли не являются зарубежьем, но ведь историческая отчизна таких поселенцев – за рубежом!.. (13).

3. Достаточно **стабильные этно-исторические группы**, которые на постоянно осваиваемой территории в течение трех-четырёх столетий сложились на основе **раннего компактного** заселения (порой из различных этногеографических групп) и интеграции в **этнокультуры позднего формирования**. К таким относятся многочисленные русские массивы в северном Казахстане (22), украинские – в Курской, Белгородской, Воронежской, Ростовской, Астраханской областях. Здесь сложилась и еще сохраняется достаточно развитая и богатая региональная традиционная культура во всем конгломерате ее составляющих (5), которые соответствуют формуле Е. В. Гиппиуса – «стили позднего формирования» (2)³. Интеграция разных этноисторических групп (динарской, косово-митохонской, ромо-цыганской) сказывается на становлении жанров и музыкальной стилистики и в собственно метропольных общинах, как, например, в сербском регионе Ясенице (23: 34–60, 251–303). Характерно, что некоторые из подобных общин сумели сохранить свои традиции и при вторичных (в т. ч. связанных с насильственным выселением) ситуациях бытования. Таковы, в частности, этнокультурные общины немцев Поволжья в Казахстане (1).

4. **Цельные стабильные этноисторические общности**, сформированные в период более поздних (XVII–XIX вв.) переселений и без смешения различных этнографических групп. Таковы жители немецких и старошведских сел южной Украины (12), закарпатские русины и галицкие подоляне в странах бывшей Югославии. Несмотря на их внутреннее конфессиональное и социальное единство (первые – лютеране, вторые – греко-католики, да и по своей самоидентификации отчетливо отделены от окружающих этносов) они сохраняют и подчеркивают свою этнографическую и культурную специфику и сегодня. Отдельные червоннорусские (по происхождению) диаспорные группы в южнославянских государствах не только сохраняют многие свои обряды, ритуалы и песни, но и сознательно культивируют в речи – особенно в торжественных ситуациях – специфические, отличающие их друг от друга этнонимы и даже придерживаются различных письменно-литературных норм как в лексике, грамматике, так и в графике (достаточно ознакомиться хотя бы с совместно реализуемым ими уже несколько десятилетий журналом «Наша думка!»). В музыкальной стилистике обеих названных групп явственно дифференцируются **основной** (исконный или давний) этностилевой пласт и **новейший**, сформированный уже в новой отчизне.

Особую этностилевую подгруппу репрезентирует традиционное творчество русскоязычных **донских, кубанских** и украиноязычных **черноморских казаков**. Черноморские казаки – потомки запорожцев, переселенных на Кубань в XVIII столетии. Эта **компактная группа третьего рода** сформирована выходцами из разных зон этнической Украины (отчасти и Беларуси). В традиционном искусстве черноморцев выделяются уже **три стилевых пласта**: 1) архаический, восходящий к прадавним территориям их этногенеза (прежде всего реализуемый в календарных,

³ Эта проблема наиболее полно раскрыта в диссертации и многочисленных статьях М. А. Енговатовой, посвященных песенной культуре ульяновского Заволжья.

свадебных и некоторых хороводных песнях и соответствующей кинесике); 2) запорожский (в думах, исторических и некоторых лирических песнях); 3) собственно кубанский (в лирике, новых исторических песнях и инструментальной музыке позднего формирования). Именно черноморские казаки в наибольшей степени – среди всех украинских этнических популяций – сохранили традиции группового мужского пения, а также – в реальном традиционном функционировании – кобзарского и восточно-украинского сопилкового исполнительства, бытовавших вплоть до последних нескольких десятилетий (8). Типологически сходная ситуация в донской и русско-кубанской традициях. Здесь можно услышать и развитые формы мужского многоголосия, и даже былины (14).

5. **Малокомпактные этнокультурные массивы**, образованные из разных этнографических групп относительно недавнего переселения (со 2-й половины XIX в.), при котором еще не сформировались ни новые, собственно этностилевые явления, ни ассимиляции. Это относится к выходцам из Восточного Полесья, Полтавщины и Слобожанщины на Кубани, Волге и в Западной Сибири; к белорусам-евангелистам в Южной Украине (18); к потомкам черноморских и донских казаков на Урале, в Забайкалье, Казахстане и Киргизстане; к переселенцам из Подолии, Холмщины, Бойковщины, Ополья, других районов Галичины и Закарпатья в Западную Канаду, северные штаты США, некоторые районы Австралии, Аргентины, Бразилии; к выходцам из различных белорусских регионов в США; к потомкам поволжских немцев Казахстана, переселившихся в страны Северной и Южной Америки, и т. д.

Наряду с функционированием у них давних пластов фольклора и традиционной инструментальной музыки метрополии существенную роль играет и сам характер распада и диффузии старых жанров и форм, создание полу- и псевдофольклорных явлений, т. н. *демодий* (3: 55–61), при котором имеют место и яркие, собственно местные, диаспорные новации, возникшие в новой среде, на новой почве, в т. ч. под влиянием разноэтнических контактов. Причем сегодня, благодаря объективно лучшей экономической ситуации в западных диаспорах, высоким уровне их национального самосознания, престижной позиции и расширению коммуникативных связей между родственными группами в диаспорах и метрополиях во всем мире такие новации получают широкое распространение, формируя порой, если можно так выразиться, *массовые национальные вкусы и нормативы*.

6. Рассеянные **дисперсные и микрокомпактные этногруппы**, консолидация которых осуществляется на уровне *наиболее современной* (преимущественно *массовой*) *культуры и фольклоризма*. Активность и определенное самосознание культуртрегеров, при весьма разных побудительных мотивах (христианские, буддийские или мусульманские ценности; национально-объединительная либо сепаратно-выделительная идеология; желание собственного политического, артистического или экономического самоутверждения и т. д. и т. п.), а также достаточно различных позициях и возможностях энтузиастов (на художественном, философском, историко-культурологическом уровнях), их общей культуре, толерантности и т. д. существенно сказываются на разнообразных процессах современной жизни, творческих проявлениях, а также на транспортировании стратиграфических и регионально-диалектных пластов традиционного искусства. Это в равной мере касается как восточных, так и западных диаспор; более того, так или иначе влияет на традиционное искусство всех иных групп и этнографических общностей как зарубежья, так и метрополий.

Активизация **полевых исследований** – тем более актуальных в эпоху серьезной опасности для **самого существования** традиционного искусства как явления культуры (19) и национального зарубежья как этноисторического феномена в условиях тотальной глобализации, – и **анализ** по всем основным параметрам художественного, музыкального материала (4) каждой из обозначенных групп, их разновидностей и ответвлений (анализ направленный, **дистрибутивный** и при **самых широких сопоставлениях** с материалом праотцовских земель и всех «станций пересядок», сравнениях с иноэтническими источниками) должны внести как в науку, так и в современное культуртрегерство, искусство и культуру в целом неопенимый вклад.

Литература

1. Виндгольц И. П. Немцы России: Песня. Музыка. Обряд. Саратов, 2011. – 380 с.
2. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: (Вопросы типологии). М., 1982.
3. Гошовский В. А. Украинские песни Закарпатья. М., 1968. С. 55–61.
4. Земцовский И. И. Жизнь фольклорной традиции: Преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции: [Материалы XXI Международной молодежной конференции памяти А. Горковенко, апр. 2001 г. / Редкол.: Н. Н. Абуяокирова-Глазунова и др.]. СПб., 2004. С. 5–25.
5. Карташова Т. А. Особенности свадебных песен донских малороссов // Фольклор: Современность и традиция: Материалы Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 352–364.
6. Мацневский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
7. Мацневский И. В. Музыкальные инструменты Подяшья // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб., 1998. С. 104–133.
8. Мацневский И. В. Традиционное искусство черноморского казачества (социально-исторический и этнокультурный аспекты) // Пограничье культур и искусство казачества. СПб., 2013. С. 5–6.
9. Мацієвський І. У. Етно-культурні проблеми маргінальних земель // Пашлю серу зязюльку па радзінушку. СПб.; Невель, 1996. С. 25–27.
10. Мацієвський І. В. Обрядова інструментальна музика різдвяного періоду на Білосточчині // Над Бугом і Нарвою, № 6 (52). Bielsk Podlaski, 2000. С. 25–27.
11. Мацієвський І. В. Проблеми культурного відродження українських маргінальних етнічних спільнот // Матеріали IV Міжнародного Конгресу українців. Київ, 2001.
12. Осадчая В. Н. Украинская степная, галицко-русинская и старошведская переселенческие традиции северных и центральных районов Херсонщины (полевой анализ и рекомендации к дальнейшей исследовательской и культурно-просветительской работе) // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини / Сборник рефератов Всесоюзной научно-практической конференции «Вопросы исследования и сохранения музыкального фольклора Херсонщины» / Сост. И. В. Мацневский. СПб., 1991. С. 78–87.
13. Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини: Сборник рефератов Всесоюзной научно-практической конференции «Вопросы исследования и сохранения музыкального фольклора Херсонщины»: Сост. И. В. Мацневский. СПб., 1991. – 122 с.
14. Рудиченко Т. С. Народные представления о пении и классификация казачьего фольклора // Фольклор: Современность и традиция: Материалы Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 184–192.

15. *Савельева И. А.* Календарная традиция русских старообрядческих сел Румынии: Региональные истоки и современное состояние // *Фольклор: современность и традиция*. Там же. С. 392–400.
16. *Савельева Н. М.* Региональные традиции в песнопениях русских молокан // Там же. С. 203–214.
17. *Тавлай Г. В.* Белорусская компактная традиция на Херсонщине (анализ и практические выводы) // *Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини*. СПб., 1991. С. 93–97.
18. *Тавлай Г. В.* Фольклор дзисперсных пасяленняў беларусаў на Херсоншчыне і музичная культура беларусаў-евангелістаў // *Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини*. СПб., 1991. С. 98–101.
19. *Тодоров Т.* Съвременност и народна песен. София, 1978. – 170 с.
20. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя / За матеріалами експедицій 1999–2001 років Л. Лукашенко та Г. Похилевич. Львів, 2006. – 308 с.
21. *Черникова О.* Русский фольклор Херсонщины (по данным экспедиции в декабре 1990 г.) // *Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини*. СПб., 1991. С. 103–104.
22. *Щуров В. М.* Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998. – 464 с.
23. *Јовановић Јелена.* Вокална традиција Јасенице у светле етногенетских процеса. Београд, 2014. – 737 с.
24. *Mol L. Leo Mol Sculpture Garden Assiniboente Park. Winnipeg. Manitoba; Canada: Friesens Altona, 1996. – 96 p.*

О СПЕЦИФИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Этническая музыка в последние несколько десятилетий оказалась в довольно парадоксальной ситуации.

С одной стороны, войны, революции, идеологическая борьба, репрессии, постигшие носителей традиции, урбанизация, стереотипизация вплоть до воинственной шаблонизации форм массовой культуры и масс-медийной трансляции, изменения сознания вплоть до решительного **противостояния традиции в недрах самой** традиционной, породившей эту традицию, но сегодня существенно мутировавшей **среды**, – все это способствовало разрушению, а порой и полному уничтожению в некоторых регионах этнической музыки и этнической культуры в целом в ее живом, реальном бытовании и функционировании (11: 145–157; 22 :17).

С другой, – расширение диапазона и задач современной глобализованной культуры, поиск новых выразительных возможностей искусства, путей **экологизации искусства** в общем контексте стремлений и тенденций оживить роботизированную человеческую популяцию, поиск свежего, *натурального* материала и живых форм непосредственного художественного взаимодействия носителей и реципиентов искусства, а также глубинных источников возрождения и развития национального искусства (1; 8), **национальной идеи** и ее воплощения в творениях художественной культуры под самыми разными лозунгами вызвали на рубеже тысячелетий новый и доселе невиданный по масштабу взрыв обращения к этнической музыке (7: 10, 28; 6: 5–7).

Внимание к ней проявляется как в сферах науки, общего и художественного образования (от вузов до детских дошкольных учреждений), клубной работы, так и в самых разнообразных областях и формах современной коммуникации (масс-медиа, интернет и т. д.).

Все активнее зарождаются, изменяются, рушатся и вновь создаются многочисленные творческие группы этнического искусства различных направлений и форм (13: 8–18).

Для одних этническая музыка является, главным образом, лишь **материалом для типизации и тиражирования** в рамках определенных стандартов жанра и формы трансляции (интерпретации, артикуляции, исполнительского поведения, звуко- и видеозаписи, в прямом или опосредованном контакте со слушателем).

Другие стремятся в той или иной мере возродить этническую музыку в присущей ей, **имманентной** системе ее порождения и коммуникации. В первых рядах здесь многочисленные, преимущественно молодежные профессиональные и аматорские, городские и сельские, студенческие, школьные, клубные (всех родов) фольклорные и этнографические группы и отдельные солисты – певцы, инструменталисты, танцоры, сказители, актеры-лицедеи и т. д. (19: 5–66; 23; 18).

В числе кардинальных в деятельности и современной художественной реализации этнической музыки всех видов художественных групп, к ней обратившихся, – проблема **исполнительской коммуникации** и, соответственно, характера **трансляции** ее **образов**, а также лежащих в основе их воплощения **художественных структур** перед реципиентами искусства (зрителями, слушателями и т. д.) (21; 11: 149–152; 12: 53–55).

В этой связи необходимо чрезвычайно отчетливо уяснить для себя, что же представляет собой – как **категория** – художественный текст произведения этнической музыки.

Вполне универсально здесь определение художественного текста в культуре как **факта искусства, представляемого реципиенту** в нормативной для этого искусства ситуации его **функционирования** и **восприятия**. Художественный текст – это *то*, что **преподносит** его **создатель реципиенту**.

Для литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, а также, в известной степени, для академической музыки письменной традиции художественный текст **адекватен** самому **художественному произведению**. Читатель прочитал то, что создал писатель, зритель увидел то, что изваял скульптор, и т. д. Актер, чтец, музыкант-исполнитель волен дать свою интерпретацию, но не может изменить текст написанного композитором, поэтом, драматургом. Вполне ясен скепсис исследователей искусства письменной традиции в отношении самого **наличия текста** или **произведения как такового** в традиционной этнической музыке (об этом неоднократно высказывался в своих устных выступлениях даже такой знаток культуры Востока, как Е. В. Назайкинский: 16).

И это понятно. В естественных условиях бытования, функционирования, передачи и *континуации* традиционного этнического искусства (17) **формирование** художественного **текста**, текстовой **структуры** песни, танца, наигрыша во всем комплексе ее составляющих (слово, напев, инструмент, техника игры, танцевальная лексика и мизансцена, многоголосие, фактура, композиция, артикуляция, тембр и т. д.) происходит каждый раз **заново** в процессе **непосредственной художественной коммуникации исполнителя-творца и реципиента** (включая взаимное общение певцов, инструменталистов, танцоров, актеров в процессе одновременного **создания-восприятия**).

Здесь важно осознать следующее. Характер коммуникации и, соответственно, путь формирования соответствующего звукового и визуального образа и его восприятия существенно связаны со спецификой того или иного **типа бытования** определенного музыкального образца в рамках **целостной** системы существования жанра и отдельного художественного произведения, конкретного акта функционирования данного произведения искусства в реальной ситуации.

Основополагающее значение имеет **психологическая установка** певца, инструменталиста, танцора на **характер коммуникации** с учетом объективных и субъективных обстоятельств исполнения (10; 15). В их числе: место и время исполнения, день, вечер, ночь и т. п.; тип и акустика помещения, температура, погода, влажность и т. д. И собственное состояние артиста, включая его настроение, и особенности его соматики и психики, голоса и двигательного аппарата, оптимальные на данный момент регистровые зоны, характер дыхания, состояние губ, языка, связок, резонаторов и пр. И, соответственно, особенности реципиента: ведь не в эфир летит, а **непосредственно к нему** обращается и **ему** транслируется та или иная образная, художественная информация.

Вместе с тем этот реальный звуковой образ, т. е. единственная в своем роде и никогда более не повторяемая текстовая структура, воспринимается традиционными реципиентами каждый раз не как новое, **не** как **другое** произведение, но лишь как оптимальное для той или иной художественно-коммуникативной ситуации **воплощение одного**, единого по своей сути **произведения**, одной песни, одного инструментального творения, более того – даже как **та же самая песня, тот же самый наигрыш...**

История этномузыкологии – это, в значительной мере, история того, как ученые искали объяснения данному феномену.

Одно из решений данной проблемы опирается на **априорное универсалистское заблуждение** (по образному определению классика этномузыкознания XX в. Е. В. Гиппиуса) – видеть в основе разных исполнительских или региональных **версий** (!) некий «изначальный» или «воображаемый певцом или музыкантом» **текст-образ, текст-архетип** и затем моделировать его (воздействие опыта восприятия письменной, композиторской музыки с ее изначальным нотным текстом здесь очевидно). Отработаны даже методы построения такого исходного **текста-инварианта** на основании моделирования **ритмического типа** (К. В. Квитка, В. А. Гошовский и др.), вертикального сопоставления вариантов и поиска общих тонов или ладо-мелодических центров, т. н. **мелодического типа** (И. И. Земцовский) и т. д. (2; 5).

Другой путь ее решения – поиск **песенной парадигмы**, трактуемой как формула возможного набора вариантов, отсюда и трактовка жанра как **совокупности** определенных групп песен (наиболее последовательна здесь С. И. Грица: 3; 4). Еще один шаг – неоднократно высказываемое в устных беседах положение Е. В. Гиппиуса о том, что за каждым текстом – «единичным фольклорным фактом» – стоит **мыслимое** носителями традиции произведение.

Тезаурус носителей письменной традиции сказывается и в соответствующих формах исполнительской интерпретации, ориентированной (вольно или невольно) на некий «основной», «исходный» мотив. Любопытно в данной связи обратиться к **когнитивной музыкологии** и попытаться выявить **представления** о данном феномене **самих носителей** музыки устной традиции, или, точнее (согласно уже широко принятому в современной науке определению К. В. Чистова), – искусству **контактной коммуникации** (20).

Вот несколько примеров. Когда, попав на обучение к выдающемуся гуцульскому музыканту – классику этнической традиции Василию Могуру, скрипачка и этномузыковед В. Мациевская попыталась включить магнитофон, маэстро ей этого не позволил. «Таких записей достаточно много, и их можно изучать, как человека, по фотографиям. Но, если ты хочешь **играть как мы**, запоминай все через уши и глаза!». После многочасовых занятий по охвату крупного произведения и признания шефом ее игры правильной Виктория решила нотировать произведение. Но это оказалось невозможно, так как при таком обучении был освоен не один, а значительное число **разных, но равно правомочных** текстов-интерпретаций. И лишь осуществив звукозапись одного из своих исполнительских **текстов-воплощений**, можно было его нотировать.

Другой пример из опыта В. Мациевской. Она долго готовилась к встрече с видным традиционным буковинским скрипачем Спиридоном Прилипчаном. Когда, изучив и освоив до мельчайших подробностей по имеющимся записям его репертуар и манеру, Виктория предстала перед маэстро, он, внимательно все выслушав, сказал: «Все хорошо. Да, это наша музыка. Будем заниматься. Но зачем ты *играешь как я?* **Играй как ты!**»

Даже **комплекс возможных текстов** должен быть у каждого настоящего мастера традиции свой, **личный**, отражающий его индивидуальное представление об интерпретируемой, или, точнее, воплощаемой, рождаемой в процессе непосредственной игры перед слушателями музыкой.

Более продуктивным, в особенности в контексте поисков путей переименования и, соответственно, континуации аутентичных форм музицирова-

ния и передачи традиции, нам видится представление о каждом реальном исполнительском **музыкально-этнографическом факте** как **элементе множества** возможных текстов (в математическом смысле, опираясь на теорию множеств в высшей математике), объединенных общими **законами структурирования** (в т. ч. артикулирования) в рамках художественной **системы**, воспринимаемой традицией как одно целостное, **единое произведение**, единая песня, танец, наигрыш.

Иными словами, если, пользуясь теорией множества, формульно выразить монотематическое произведение A (из сферы этнической музыки), то: $M_a = a_1, a_2, a_3, a_4, \dots a_n$.

Если же хотим представить многотемное (или многочастное, в том числе с возможным буквальным или измененным повторением отдельных эпизодов-тем) произведение, имеет смысл зафиксировать его такого рода схемой:

$M_A = M_a, M_b, M_c, M_d, \dots M_n$, где под n подразумеваются возможные для данного произведения индивидуальные импровизационные вставки.

Итак, к числу важнейших порождающих факторов становления реального текста – исполнительской реализации этнической музыки следует отнести:

1. Само **художественное произведение** как **множество** возможных артикулируемых **воплощений – прогнозируемых, мыслимых, планируемых, реальных**; при этом достаточно дифференцированы в разных этнических культурах его жанровые доминанты (ритмика, мелодика, композиция, артикуляция, специфика тембра и т. д.).

2. **Индивидуальность носителя традиции**, его природу, возраст, темперамент, психологический тип, социальный и аксиональный статус в традиционной среде, способ мышления, тезаурус, уровень профессиональной подготовки, исполнительская техника, творческая школа, отношение к канону традиции, импровизационные навыки, а также его потребности в импровизации и новаторстве (см. также: 8).

3. **Ситуацию художественной коммуникации** (трудовую акцию, обряд, вечерину, беседу, гулянье или внеритуальную, праздничную часть обряда, а также все неприуроченные виды музицирования) и ее форму – ритуальную или лирическую.

4. Связанный со всем вышесказанным **характер участия, уровень интерактивности** слушателей, зрителей – традиционных **реципиентов** этнического искусства.

При исполнении казахских кюев в традиционной среде те или иные (одобрительные или критические) **реплики слушателей** даже **прогнозируются** в определенных разделах формы или при исполнении отдельных характерных приемов игры. И это безусловно сказывается на дальнейшем воплощении формы произведения, вплоть до столь желаемого современным театром или другими видами авангардного искусства **хэппенинга** (happening, от англ. to happen = случаться). В традиционном же искусстве хэппенинг ожидаем постоянно...

В этой связи чрезвычайной осторожности требует и применяемая по отношению к традиционному искусству терминология, в частности, употребление понятий **импровизация, варьирование, интерпретация, исполнение**. Ведь в этнической культуре (песенном и танцевальном фольклоре, традиционной профессиональной инструментальной музыке и т. д.) фактически отсутствует как таковой сам **феномен исполнения**, не может иметь место **тиражирование** одного художественного текста.

Условия коммуникации при нормативном, изначальном, традиционном функционировании этнической музыки не позволяют **ни репродуцировать** какую-либо единую текстовую структуру, **ни варьировать**, т. е. **изменять**, нарушать ее цельность в рамках действующих **границ данного множества** (см. также: 1).

Расширение круга документированных (зафиксированных любыми видами аудиовизуальной техники) аутентичных реализаций в рамках каждой песни, каждого инструментального произведения, каждого танца, каждой игровой композиции, выявление **принципов** исполнительского **порождения «правильного»** (но не абстрактно или универсально верного! – а **правильного** для соответствующего **типа коммуникации!**) **текста**, а также стационарное и аналитически контролируемое обучение у подлинных мастеров этнической музыки, традиционных певцов, музыкантов, танцоров, сказителей, лицедеев, безусловно должно повысить уровень **достоверности** представлений как исследователей, так и вторичных интерпретаторов, трансляторов этнической музыки.

В противном случае их интерпретации будут обладать лишь **технологическими**, а отнюдь **не сущностными** отличиями от трактовок традиционной песни академическими или поп-музыкантами, а также народными хорами, оркестрами народных инструментов, поп-группами, ансамблями *этно, фолк, этно-поп, этно-рок* и т. д. и т. п.

Реализация того или иного **вектора трансляции**, естественно, существенно усиливается соответствующими действиями мастеров современных форм массовой трансляции, звукорежиссеров, создателей телевизионных, радио-, видео- и мультимедийных программ.

Литература

1. Антонян Ю. М. Миф и вечность. М., 2001. – 464 с.
2. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971. – 304 с.
3. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ, 1979.
4. Грица С. Й. Традиція та імпровізація в пісенно-епічному виконавстві // Народна творчість та етнографія, 1977, № 3. С. 59–71.
5. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975. – 224 с.
6. Калаберда В. Л. Особенности национального художественного образования в местах компактного проживания карел // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карел. Петрозаводск, 2006. С. 5–7.
7. Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т. 2. – 392 с.
8. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ, 1999.
9. Конан У. Ля вытокаў самапазнання: Станаўлення духоўных каштоўнасцей у святле фальклору. Мінск, 1989. – 238 с.
10. Мацевская В. И. Роль личности музыканта в становлении крупных гуцульских скрипичных композиций // Tradicija ir dabartis (2). Klaipėda, 1998. P. 133–138.
11. Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
12. Мацевский И. В. Художественный текст в этнической музыке: XXI век и вопросы трансляции // Сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти А. А. Христиансена. Саратов, 2013. С. 52–56.
13. Мацевский И. В. Этно-профилированное музыкальное образование в эпоху глобализации // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карел. Петрозаводск, 2006. С. 8–18.
14. Маціеўскі І. В. Музычныя спецыялісты традыцыйнай культуры (псіхалага-культуралагічная праблематыка) // Аўтэнтэчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. Мінск, 2011. С. 11–14.

15. *Мацієвська В. І.* Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури (до 130-ліття з дня народження видатного українського вченого) // Народна творчість українців а просторі та часі Луцьк, 2010. С. 100–109.
16. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. – 320 с.
17. *Никитина Г. А.* Культура демографического поведения как ресурс самосохранения народа // *Rax Sonoris: история и современность.* Вып. 3. Астрахань, 2009. С. 90–97.
18. Современные методы изучения и сохранения традиционных культур народов Карелии: материалы научно-практической конференции. Петрозаводск, 2010. – 140 с.
19. Традиції і сучасне в українській культурі: тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. Харків, 2002. – 140 с.
20. *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории коммуникации // Вопросы философии, 1972, № 6. С. 106–118.
21. *Sachs C.* Geist und Werden der Misikinstrumente. Berlin, 1929. 282 S., XII, 48 Taf.
22. *Sadowski A.* Socjologia pogranicza // *Wschodnie pogranicze w perspektywie socjologicznej.* Białystok, 1995. S. 17.
23. Tradicija ir Dabartis (4). Klaipėda: Klaipėdos universiteto liaudies muzikos leidykla, 2009. – 158 p.

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВАХ КОГНИТИВНОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ:
ТЕЗИСЫ К ПРОБЛЕМЕ

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

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

Все это вызвало необходимость самого широкого обращения современной науки к *метаязыку* иных культур (за пределами европейской музыкальной теории), воплощенному в самых разноликих формах *образных* и *интеллектуально-аналитических рефлексий* носителей и реципиентов той или иной культуры о *своей музыке*, ее функционировании, эстетических и структурных нормативах. Выраженные наиболее отчетливо в *вербальной* форме, они составили сегодня предмет *когнитивной музыкологии*, развивающейся параллельно и в контакте с *когнитивной психологией*, а также другими родственными направлениями современной гуманитарной науки.

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

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

Научные источники когнитивной музыкологии представлены как в виде **целостных монографических работ** – *учений о музыке*, об отдельных ее **дисциплинарных областях** (мелодике, ритмике, модалности, формообразовании, исполнителях, происхождении, истории и т. п.), так и в форме **фрагментарных, разрозненных**, порой, частных высказываний, эстетических позиций, **музыкально-аналитических моделей**, размышлений и соображений.

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

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

Важно дифференцировать (но учитывать!) здесь и творческие позиции и теоретические раздумья об определенной художественной сфере, жанре, отдельном произведении, исполнителе, творческой школе, стиле в той или иной музыкальной традиции, **прямо** высказанные самими музыкантами – носителями традиции, и косвенные, **транслированные**, переданные с помощью иных лиц (родственников, друзей, коллег-музыкантов, жен пастухов и свадебных музыкантов, учеников, излагающих позиции учителей, и т. д. и т. п.).

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

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

Важнейшей для когнитивной музыкологии является проблема адекватной **интерпретации** полученной источниковой информации. При **прочтении** и **переводе** последней на язык современной науки важно сохранить ее смысловую основу в **контексте** музыкального **мышления** носителей исследуемого искусства, его **исторического** и **этно-регионального звукоидеала**, **музыкально-эстетического** своеобразия, **ценностных** ориентаций, системы **функционирования**, фундаментальных основ **формообразования** и исполнительской **артикуляции**. Наряду с известными преимуществами, которыми обладает в этом плане (в сравнении с работой над древними текстами, о чем много размышляли Е. Герцман, А. Джумаев, Р. Галайская, С. Даукеева, А. Шилоа, Т. Морозова, Г. Шамили и др.) **полевик-этномузыковед** при **прямых контактах** с традиционным музыкантом-теоретиком (Г. Хоткевич, А. Мозиас, И. Виндгольц, Г. Тавлай, В. Щуров, В. Юнусова, Т. Карташова, А. Ромодин и др.), **усиливаемых** при непосредственном обучении у последнего, – т. н. **комплексно-апробационная методика** (Ю. Страйнар, Ю. Бойко, В. Мациевская), налицо и соответственные **гносеологические** и **психологические** проблемы и трудности.

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

Проблемы и сложности когнитивного искусствознания как молодой научной дисциплины не должны отпугнуть творческую инициативу ее пионеров-исследователей, ибо открывают перед ними широкие творческие **перспективы**. Сегодня вполне правомочно говорить по крайней мере о пяти таких направлениях научного поиска. Это более глубокое, полноценное **проникновение** в мир мировых музыкальных культур прошлого и настоящего (1). И **адекватное**, соответствующее их сущностной составляющей – **постижение** и **моделирование** (2). Это и выявление путей и плодотворных взаимосвязей различных музыкальных систем и цивилизаций в истории культуры (3), и поиск возможностей их **взаимодействия** в современности (4), а также создания принципиально новых интеграционных

художественных моделей и систем функционирования и восприятия искусства (5).

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

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

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

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

II. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА И ИСТОРИЧЕСКАЯ МНОГОСЛОЙНОСТЬ ЭТНИЧЕСКИХ КУЛЬТУР

Традиционная музыкальная культура в своей комплексности (музыкальные инструменты, их строение, технико-акустические и выразительные возможности, культура изготовления и традиции производства, способы исполнения и исполнительские стили; специфика функционирования, жанры, формы, стили, исполнительское своеобразие песенного искусства и инструментальной музыки; особенности хранения и передачи традиции; специфика обучения, характер мастерства, профессионализма, взаимодействия создателей, исполнителей и реципиентов музыкальных произведений; своеобразие звукоидеала, музыкального мышления, этнической эстетики и теории музыки) не только сама прошла огромный путь эволюции: от простейших синкретических форм палеолита до специализированных форм реализации рафинированных творений профессионального искусства. В разнообразных формах своего проявления и художественных свидетельствах-артефактах (инструментах, ритуалах, песнях, танцах, наигрышах, зафиксированных в письменных, иконографических, аудиовизуальных формах фиксации и бытующих в живой исполнительской традиции) традиционное искусство сохранило глубинную связь с творческой деятельностью **носителей этнической музыкальной культуры**, являясь нередко единственным **памятником** отдельных ее **эпох** и **исторических периодов**¹.

Вплоть до настоящего времени, в том числе в функционирующих сегодня **реликтах этнических традиций**, мы можем встретиться с проявлениями древнейших форм музыкального искусства. Среди них и реалии, восходящие к архаичным формам использования т. н. *физической и биологической музыки* (звуковых комплексов живой и неживой природы), существовавшей за сотни миллионов лет до появления человека на Земле². Эоловы арфы и лиры, приспособленные человеком готовые звуковые орудия (флейты из полых растений и птичьих костей, каменные барабаны и погремушки, морские раковины), а также специально изготовленные их имитации (типа бычьего рева, жужжалки, вращаемой завывалки и т. п. свободных аэрофонов) и поныне у ряда народов применяются как в **архаических формах функционирования** (магические акции, изгнание злого духа, устрашение диких зверей и отгон их от стада, приманивание животных при охоте, обрядовая практика и т. д.), так и в музыкальной терапии, детских забавах, игровом музицировании. Связи древнейших песен, наигрышей и музыкальных инструментов с физической, биологической музыкой и ее «орудиями» дают **геоантропологическое обоснование** многих, не обусловленных иными (стадиальными или миграционными) трактовками, **сходных явлений** в различных этнических культурах народов мира – как в инструментарии, так и по музыкальной стилистике (ритмике, строе, звукорядах, мелодике, структуре) традиционных песен и наигрышей.

¹ Ряд положений настоящей работы нашли свое отражения в следующих публикациях автора: 19; 31; 12.

² Названные термины были введены в музыковедческий обиход венгерским ученым Петером Секё (32; 13: 121–125).

Характерны возникающие на стыке (а порой и в столкновении) различных цивилизаций **скачковые сдвиги** в развитии традиционной музыкальной культуры, рождение новых, **этапных** ее форм. Любопытны в этом плане ступени эволюции смычковых инструментов: от *лукообразных* монохордов (палеоазиатско-монгольский стык) через *ребаб* (китайско-мусульманский – центральноазиатский), *ребeko-фидельные* формы (переднеазиатский – юго-восточноевропейский, мусульманско-христианский) до собственно скрипичных форм: на рубеже восточно- и западнохристианских цивилизаций в Средне-Восточной Европе – Украина-Беларусь-Польша-восточнонемецкие области). Налицо здесь и мифологические ассоциации. Лук, направленный в сторону зверя, – охота. Лук против лука – война. Но лук, нежно глядящий струну другого лука, – любовь и ... музыка. Музыка – любовь противоположностей...

Осознание комплекса **сходных функциональных** и **географических** предпосылок позволяет с большей степенью достоверности интерпретировать и такие **островные** явления в скотоводческих культурах народов Азии и Европы, как *варган* (*maultrommel, jews harp*), искусство игры на *открытых флейтах с голосовым бурдоном* и *горловое пение* (типа *узляу, хоомей* и т. п.). Карпато-балканская зона распространения названных явлений в Европе, разумеется, не случайна.

В самом деле, ярким примером в данном контексте являются *традиционные флейты* карпатских украинцев – *гуцулов*: открытые и щелевые, продольные и поперечные, обертоновые *телинки*, грифные одинарные с 6-ю отверстиями *флoepи, сопілки*, с 5-ю – *денцівки*, двойные *джоломіга* (с соотношениями отверстий 0-6, 2-6, 3-4) и *монтелів* (со стабильным и подвижным голосовым бурдоном), тройная *триденцівка* (0-2-6 или 0-3-4), открытые и закрытые флейты Пана *свиріл* и *ребро*. Они отчетливо фиксируют различные этапы становления этноса, древнеиранский, дакийский, белохорватский, восточнославянский, а также несколько украинских периодов его эволюции (включая княжеские времена и эпохи Речи Посполитой и Австро-Венгрии). Закономерны и сходные как по ритмике стиха и напева, так и по мелодике структуры обрядовых (весенних календарных, свадебных – так называемых *ладканок*) песен украинского Подолья, Подкарпатя (Гуцульщины, Бойковщины), а также Подляшья и Западного Полесья, отражающих период исторических белохорватской державной общности и Червонной Руси.

Не случайны, разумеется, и параллели пастушеской и погребальной гуцульской открытой флейты – *флoep'ы* с румынским *kaval* (*flujeroul căbănesc*), южнославянским *кавал'ом* и венгерской *hosszifurugla*. Аналоги употребляемой как пастухами, так и свадебными музыкантами ее меньшей разновидности: *флуерка – шупелка* (Македония, Сербия), *svirala* (Хорватия), *frula* (Река – Воеводина), *утра* (Чечня); интересно, что при этом названные типы инструментов не фиксируются в других украинских регионах. То же касается аналогов гуцульских двойных свистковых флейт *джоломіги* и *монтелів*, активно встречающихся в разнообразных видах *двойницы, двоянки* балканских славян. Достаточно родственны и сами наигрыши на них, способ построения их музыкальной формы, артикуляция, фразировка.

А вот двойные флейты белорусов Могилевщины и Смоленщины – и конструктивно, и по способу интонирования – совсем иные и отражают *балтский период* их этногенеза. Иной здесь, как и в Северной Беларуси и Литве (по сравнению с Подкарпатьем), и вид *многоствольной закрытой флейты*,

принципиально трактуемой как ансамблевый инструмент (где на разных трубочках играют различные исполнители). Он отчетливо отражает *финно-угорский субстрат* в этногенезе белорусов и балтов. Аналогия литовских *skudiciiai* и коми *пöляннес*, как и соответственных инструментальных и песенных композиций, очевидны.

Украинской Буковине, Гуцульщине, как и Молдавии, Румынии, их балканским соседям (для которых весьма существенным был дакийский период их этнической истории), была свойственна *сольная* разновидность многоствольной закрытой флейты – *свиріл*³, *най* (название последней имеет явные тюрко-иранские корни). Типологически редкое многоствольное *свистковое* гуцульское *ребро* имеет уже собственно восточнославянский аналог в Восточном Полесье.

Свадебные песни и наигрыши – *ладканки*, характерные для всей исторической Червонной Руси, имеют и белорусские аналоги. Зимне-ритуальный гуцульский танец-песня-наигрыш *круглек* и вовсе находится в контексте славянской хороводной традиции с характерной казачковой ритмикой (4+3).

Более поздние разновидности продольных и поперечных флейт гуцулов (вплоть до современных металлических) и морфологически, и по характеру наигрышей демонстрируют **интегративные процессы** в культуре, хотя в целом гуцульские флейты лучше сохраняют традиционные формы музицирования, чем шалмеи или смычковые хордофоны. Здесь уже, как и в связанных с ними песнях, отчетливо сказывается т. н. *mazurzenie* – мутация песенной ритмики в сторону трехдольности, а также появление в белорусском, украинском, литовском песенном и инструментальном музыкальном репертуаре *оберека*, *мазура* и других танцевальных форм польского происхождения (польское влияние продолжалось и много позже эпохи Речи Посполитой, а также Царства Польского периода Российской Империи). Связи с последней отразились и в более поздних песенных, танцевальных жанрах и инструментах – частушках, жестоких романсах, гармониках – *петербургской минорке*, *бологовке* и др.

Все это актуализирует значимость: 1) многоаспектного (с обязательным учетом *эргологии* и *практики изготовления орудий* в соответствующую эпоху и в конкретной среде бытования и производства!) анализа **целостного корпуса инструментария** определенного народа, культурно-исторического ареала; 2) **сравнительно-типологических** исследований того или иного *отдельного инструмента* или *органологического вида* (здесь инициатива принадлежит Э. Эмсгаймеру (28), отдельной песни, отдельного *песенного* (ритмического) *типа* (В. Гошовский: 5), либо *мелодического типа* (И. Земцовский: 6), а также 3) сближения **исторического этномузыкознания** и **инструментоведения** с **музыкальной археологией** (нацеленной как на артефакты культуры, обнаруженные в археологических раскопках, так и, согласно И. Богданову, на стратиграфические пласты музыкальной памяти (2) *историей культуры* и *общей историей*⁴. Суще-

³ В античной Греции – *сиринкс*.

⁴ Здесь, правда, при тех или иных операциях по *моделированию* (реконструкции) *архетипа* надо постоянно иметь в виду, что в отличие от композиторской музыки, где зафиксированный автором текст во всех исполнениях остается неизменным, традиционная песня принципиально существует как *математическое множество* равноположных версий, реализуемых каждый раз по-новому в соответствии с певческим поведением в реальном функционировании песни в контактной коммуникации носителя традиции со своим реципиентом/слушателем (18). См. также соответствующий текст в первом разделе настоящего издания.

ственное значение и для этномузыкознания здесь приобретает и историко-типологический подход в филологической фольклористике (основанный на представлении о стадийной эволюции традиционных культур и возможности нахождения исторических пластов культуры одного народа на основании их сопоставления с культурами, находящимися на более древних уровнях исторического развития), основоположником которого принято считать В. Я. Проппа (21).

Но если последнее направление, несмотря на некоторый опыт (К. Закс, Т. Вызго, И. Мачак, Б. Путилов, Б. Луканюк и др.), сегодня все более привлекает внимание изыскателей, отчего его можно продолжать считать пионерским, то инициативы Б. Шароши, О. Эльшека, З. Кумер, А. Кунца и других, увы, оставшихся немногочисленными авторов национальных томов Руководства (Handbuch) по музыкальным инструментам народов Европы после смерти Э. Штокмана и ликвидации ГДР полностью прервались – правда, эта тема была подхвачена Сектором инструментоведения РИИИ и его сподвижниками в Восточной Европе и Азии (С. Субаналиев, Р. Зелинский, О. Герасимов, Н. Бояркин, О. Ришмави и др.); идея же Э. Эмсгаймаера еще ждет своих последователей.

Кооперация разных областей науки предполагает **двухвекторный** характер взаимодействия. С одной стороны, достоверно зафиксированные и корректно атрибутированные археологические факты не только обогащают исследовательскую базу, но и способствуют объективной **интерпретации исторических моделей в этномузыкологии**. С другой – органо-логические и собственно музыковедческие данные и выводы существенно сказываются на более аргументированной **трактовке исторических процессов** и, в особенности, в отношении явлений этнической и этнокультурной истории.

Последнее обусловлено прежде всего тем обстоятельством, что наиболее архаичные, связанные с древнейшими стадиями культурной антропологии и соответственными типами хозяйственной деятельности (охота, собирательство) музыкальные орудия обычно делали из легких для изготовления, но, естественно, нестойких материалов (травы, листьев, стеблей и т. п.). Будучи инструментами сезонного (а то и разового – что имеет место в традиционной культуре и сегодня) употребления, они не предназначались для длительного использования, хранения и могли дойти до нас лишь при исключительно благоприятных обстоятельствах. Аналогично с **вокальными кличками**, применяемыми исключительно в необходимых условиях и видах деятельности. Обнаруживаемые в археологических раскопках древнейшие **материальные артефакты музыкальной культуры** (из раковин, камней, костей птиц и животных) находятся, поэтому, в сложных, неоднозначных отношениях с наиболее архаичными **культурно-антропологическими типами**. Сохранение у ряда этносов архаических форм охоты, собирательства, скотоводства, ранних форм земледелия обеспечило **высокую значимость**, а потому и **стабильность** основ **репродуцирования традиции** производства и применения ряда древнейших (в том числе – стадийно архаичных!) звуковых орудий и способов голосового интонирования (17; 16). Их исследование – в координации с данными о других видах материальной и духовной культуры того или иного народа либо культурно-исторического образования – позволяет приходиться к более обоснованным **этноисторическим** выводам.

Согласно инструментоведческим данным, **губнощелевые флейты** (с их характерным шипящим тембром и напряженной, активной мане-

рой артикулирования) относятся к одному из наиболее типичных (согласно Э. Эмсгаймеру) *этнопрезентирующих* феноменов финно-угорских культур. Обнаружение в конце XX – начале XXI веков такого рода аэрофонов не только у народов, этногенез и культурная история которых включает финно-угорский субстрат (русские, татары, башкиры, чуваша), но и у длительно не контактировавших с уральскими племенами тюркских (алтайских) этносов (например, у кара-кыргызов) позволяет размышлять о соотносимости данного музыкального феномена с *енисейской эпохой* алтайско-уральской общности. С этим хорошо сопоставимы приангарские археологические открытые ансамблевые флейты (согласно раскопкам А. Черныша) одного органологического вида – с *пöляннес* и *куима-чипсанами* коми, брянскими *кувиклами* и курскими *кугиклами*, литовскими *скудучяй*. При этом последние снабжены такими же знаками-символами на стенке инструмента (– , = , х, и т. д.), что и названные их енисейские прототипы.

Собственно балтский музыкальный аналог таких флейт – *натуральные ансамблевые трубы* и *квазисутартинный* тип ансамблирования, фиксируемый у этнических белорусов северо-восточной Белосточкины (Польша), – служит подтверждением *ятвяжской (балтской)* – с рельефным *прафинноугорским* субстратом) версии их этногенеза. Кстати, такая интерпретация усиливается данными о т. н. *рамных берёстах* – листочках бересты, нанизанных на деревянную рамку, – т. е. свободных ленточных аэрофонах, – функционирующих в белорусских этнических регионах Белосточкины (Польша) и как у ассимилированных русскими, так и у сохранивших свою идентичность вепсов южного Приладожья⁵.

Существенное значение для исторической интерпретации тех или иных музыкальных артефактов имеют данные *эргологии*. Изготовление музыкальных инструментов тесно связано с культурой производства вообще и орудий труда в частности. Тщательно и системно исследовав данный аспект, В. Мараев пришел к принципиально новой и научно аргументированной концепции балтского и прибалтийско-финского ориентира в генезисе и становлении новгородских и псковских *гуслей* (10).

Принципы изготовления, *манера исполнения*, особенности *функционального* в живой пастушеской и обрядовой практике (как *синкретического* звукового инструмента и метательного орудия), а также *терминология* известного по летописным источникам инструмента – *праща* – и в восточном Подолье, и у этнических украинцев Подляшья (юго-восточная Белосточчина) служат важным фактором в интерпретации последних как крайней западной, но *червоннорусской* ветви и соответствующего пути их этнокультурной истории. Сказанное подтверждают также многие иные факторы: ряд других звуковых орудий и музыкальных инструментов, жанровая система песенной и инструментальной музыки, типы ансамблей и т. д.

Лишь при органологическом понимании законов *соотносимости инструмента*, корпуса, мензуры, расположения струн хордофона со *способом воспроизведения звука* оказывается возможной достоверная интерпретация *согдийских* арфо-лютен при ненормативных (Р. Садоков) размерах возбuditеля (плектра, смычка или ударника). В свою очередь, новое поле для размышлений открывают обнаруженные археологами и реконструируемые инструментоведами как губно-щелевые флейты из пти-

⁵ Это хорошо видно при сопоставлении традиционного инструментария русских и вепсов Приладожья (11: 44–45).

чьей кости т. н. *сваевой эпохи* (5-е тысячелетие до н. э.) на севере нынешней этнической Беларуси.

Названная проблематика, равно как аспекты научных поисков и интерпретаций, касаются, естественно, и более **поздних периодов истории** культуры. Здесь, правда, расширяется и *источниковедческая база*, прежде всего, за счет *письменных памятников*, документов. Но и в этом случае данные этномузыкологии могут оказаться мощным подспорьем для исторических интерпретаций. Не случайно восточная граница распространения европейских цимбал четко совпадает с рубежами исторической Речи Посполитой, а скрипка в народной традиции Западной и Южной России функционирует либо у этнических белорусов и украинцев (западные Смоленщина, Брянщина, Белгородчина), либо у их непосредственных соседей (центрально-южная Псковщина, западные Курщина, Белгородчина, Дон и т. д.). То же касается и специфических типов ансамблей (типа *троистой музыки*), жанровых и структурных особенностей исполняемой ими музыки (25; 26; 15).

В свою очередь, в пастушеских наигрышах русского Северо-Запада, особенно лирических – «Для себя», «Своя игра» и т. п., видим немало характерных *рунических* песенных форм типа (4+4) п, характерных для прибалтийско-финских этнических традиций. Древнейший финно-угорский субстрат этногенеза традиционных носителей культуры Северо-Запада очевиден (11: 35–43). В белорусских, курских, литовских, пермских наигрышах известное место принадлежит характерным для финно-угорского субстрата *руническим ритмоструктурам* – как в прямом проведении, так и благодаря комплементарному ритму (суммирующему все голоса, – а такой ритм – норматив для культуры ансамблевых Пан-флейт!).

Факт *древнейшего* пребывания *финно-угорских* племен на нынешних балто-восточнославянских землях для археологов и историков бесспорен. Белорусский историк-энтузиаст И. Ласков из Якутии, основываясь, главным образом, на языке и топонимике, попытался «продлить» финно-угорскую эпоху на территории Северной и Северо-Западной Беларуси вплоть до позднего Средневековья. И. Ласков считал, что именно *пермские* племена создали первое княжество Литовское в Новогрудке (Миндовга). Идеи И. Ласкова подверглись критике прежде всего из-за неприятия его методики анализа, отсутствия школы (8; 9; 7). Реальности существования пермских элементов в белорусской культуре при этом никто не оспаривал. Во всяком случае, как видно из наших материалов и рассуждений, наличие пермского или, по крайней мере, финно-угорского субстрата в традиционной Пан-флейтовой музыке белорусов и литовцев, не говоря уже о русских, – факт очевидный.

Диапазон рассмотрения *этногенетического* аспекта в *органологии* весьма раздвигается, если расширить круг рассматриваемых звуковых орудий. В докладе на Международной конференции «Этнокосмология Восточной Европы: балтийская модель мира» (сентябрь 1994 г.; материалы пока, увы, ожидают публикации) минский музыковед И. Назина рассказала о белорусском хордофоне «пута» – в форме лодки. Такая форма струнных инструментов весьма типична для обских угров – ханты и манси, сохранивших древнейшие артефакты финно-угорской культуры, которые мы в реликтовых формах обнаруживаем у коми-зырян, коми-пермяков, удмуртов, у даже весьма «европеизированных» прибалтийских финнов, в т. ч. ассимилированных русскими (14: 9–10, 11–12, 13, 14–17; 4). Белорусский геолог Э. Левков на той же конференции указал на культовые камни с ямкой

в виде чашки как на типичное проявление финно-угорского реликта в Беларуси и Литве. Не зафиксированы пока факты использования там камней в качестве музыкальных орудий – литофонов. Но это с успехом удалось в Карелии А. Абловой (1).

В свою очередь, одним из важнейших компонентов традиционного музыкального искусства русских в Курской области является *дудка* – губнощелевая флейта с косым срезом головки и свистковым отверстием (23: 148–149) – классический индикатор финно-угорской культуры (27; 14: 12–13). Обнаружение в последние годы аналогичных флейт у тюрков (и не только у башкир, татар, но и у тех народов, где финно-угорский субстрат явственно не прослеживается и исторически пока никак не обусловлен, – у киргизов, например), а также палеоазиатов⁶ заставляет искать корни данного инструмента в эпохе древнейшего единого *восточносибирского* котла разделившихся на дальнейшем этапе эволюции *уральских* и *алтайских* народов.

Кстати, характерный способ отмечать порядковый номер дудочки в комплекте Пан-флейт соответственным числом насечек перпендикулярно длине ствола, на его конце (ближе к узлу), – на литовских скудучай, куима-чипсанах коми-зырян – встречается на костяных многоствольных флейтах эпохи неолита, обнаруженных в Приангарье (20; 33). Не исключено, что не только историко-типологическими параллелями должны объясняться черты родственных скудучай и сутартинес, инструментов и музыкальных явлений в Боливии и на Соломоновых островах. Но на все нужно время и факты...

Особую значимость для исторических построений приобретают выявленные исследователями закономерности **взаимосвязи** между конструкцией, эргологией, способом употребления **инструментов** и артикуляционными, интонационными, ритмическими, композиционными особенностями исполняемой на них **музыки**, а всего ее комплекса – с артикуляцией, фонетикой, ритмикой, лексикой и структурой **речи**. Человек играющий (*homo ludens*) ведь одновременно – и человек говорящий (*homo loquens*). Языковые особенности отразились не только в песне, но и в инструментальной музыке, хореографии и – шире – обрядовой кинесике. И не только на уровне артикуляции и периодизации (особенно сказавшихся в манере интонирования в пении, в вокальной артикуляции, в игре на аэрофонах, а также в штриховом и динамическом характере шага и танцевального па), но и в смысловой фразировке, ритмике, композиционных структурах песни и наигрыша.

То же касается и **непосредственных связей** музыки с **движением**, жестом (ведь и сама игра на инструменте неотделима от системы направленных жестов-движений), хореографией. Не случайно у многих народов танцевальная музыка – наиболее распространенная пара реальных функциональных контактов и взаимодействий (29; 30). Все это позволяет включить в исследовательское поле этномузыкологии, равно как музыкальной археологии, антропологии и этнокультурной истории данные исторической и этнолингвистики, фольклористики, литературоведения, этнохореологии и истории танца. Хочется надеяться, что названное научное направление будет в дальнейшем активно продолжено и развито в самых разных исследовательских аспектах.

⁶ Устная информация И. Богданова на 1-й Всероссийской инструментоведческой конференции 1974 г. в Москве. См. также: (3; 24).

Литература

1. *Аблова А.* Звонковый камень: Новые аспекты инструментоведения // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С. 85–87.
2. *Богданов И. А.* Изучение традиционных музыкальных систем инструментария и педагогики малочисленных уральских народов // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С. 58.
3. *Богданов И. А.* О народных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
4. *Галайская Р. Б.* Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 21–80.
5. *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.
6. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975. 224 с.
7. *Ласкоў І.* Аткуль пайшла беларуская мова // Літаратура і мастацтва (ЛІМ), 27. III. 1992.
8. *Ласкоў І.* Дагістарычныя блуканні: Літва і Жамойць // Літаратура і мастацтва (ЛІМ), 7–24. V. 1993.
9. *Ласкоў І.* Племя пяці родаў. Летапісная Літва: сваяцтва і лёс // Літаратура і мастацтва (ЛІМ), 18. VII.I 1989.
10. *Мараев В. Н.* Построение генеалогии музыкального инструмента. Метод вычитания признаков // Ялкала: материалы научной конференции. СПб., 1998. С. 3–16.
11. *Маццьевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 2. СПб., 2013.
12. *Маццьевский И. В.* Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: белорусский феномен // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Челябинск, 2010. № 4 (24). С. 78–86.
13. *Маццьевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 520 с.
14. *Маццьевский И. В.* О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980.
15. *Маццьевский И. В.* Об этнокультурных факторах стилевой спецификации: путями М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Маццьевский. СПб.; Великие Луки, 2015. С. 27–33.
16. *Маццьевский И. В.* Сольное пение в традиционной культуре и актуальные проблемы его постижения // К 100-летию Л. Л. Христиансена. Сборник научных статей по материалам III Всероссийских научных чтений, посвященных Л. Л. Христиансену / Научный редактор А. С. Ярешко. Саратов, 2011. С. 52–67.
17. *Маццьевский И. В.* Традиционное пение сегодня: проблемы исполнительства // Памяти Л. Л. Христиансена (Сборник статей). М., 2010. С. 54–58.
18. *Маццьевский И. В.* Художественный текст в этнической музыке // Сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена: История, теория и практика фольклора / Ред.-сост. А. А. Михайлова. Саратов, 2013. С. 52–56.
19. *Маццьевский И. В.* Этническая музыка украинцев Карпат в межкультурном контексте // Фольклорно-этнографический атлас восточных славян: методы и результаты ареальных исследований / Санкт-Петербургская гос. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / Сост. Е. А. Панова и др. СПб., 2011. С. 20–21.
20. *Окладников А. П.* Неолит и бронзовый век Прибайкалья // Материалы и исследования по археологии СССР. Т. 18. М., 1950. С. 396–398.
21. *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. – 365 с.; изд. 2-е, 1986. – 368 с.

22. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976. 244 с.
23. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975.
24. *Субаналиев С. С.* Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе, 1986.
25. *Тавлай Г. В.* Плачевая формула в творчестве М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: Сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского / Ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.; Великие Луки, 2015. С. 34–59.
26. *Шейченко М. Н.* Об одной народной песне в записи М. П. Мусоргского // Там же. С. 60–80.
27. *Emsheimer E.* Ein finno-ugrischer Flötentypus // Beitrage zur Sprachwissenschaft, 5. Berlin, 1965.
28. *Emsheimer E.* Studia ethnomusicologica eurasiatica. Stockholm, 1964. – 108 s.
29. *Hoerburger F.* Achtaktige Ländler aus Bauern, Regensburg: G. Bosse Verlag, 1978. – 336 s.
30. *Hoerburger F.* Musica vulgaris. Lebensgesätze der instrumentalen Volksmusik. Erlangen–Nürnberg, 1966. – 104 s.
31. *Macijewski I.* Traditional Musical Instruments and Historical Multiayerdnes of Ethnic Culture (Carpatian-Balkan Paradigm) // Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives / Београд, 2011. P. 45–46.
32. *Szökö P.* Azene eredete és három világa. Az élet elotti, ás az enberi let szintjån. Budapest, 1982. – 205 ol.
33. *Žarskienė R.* Skudučiai ir jū giminaičiai. Vilnius, 1993. P. 13.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЛАВИСТИКА В ПЕРСПЕКТИВЕ НАУКИ

Несмотря на известные достижения ученых, обратившихся к изучению музыки и музыкальных связей славянских народов (О. Кольберг, А. Фаминцын, Б. Барток, Е. Гиппиус, К. Квитка, И. Бэлза, Б. Струве, А. Чекановска, Д. Девич, Ц. Рихтман, А. и О. Эльшеки, В. Гошовский, Н. Кауфман, Ю. Страйнар, И. Земцовский и мн. др.), **музыкальная славистика** как самостоятельная дисциплина находится сегодня в стадии становления. Это обусловлено не только состоянием научных исследований в сферах традиционной и академической музыки отдельных славянских стран и народов, но и рядом исторических и этнокультурных обстоятельств.

Наиболее объективным, не вызывающим сомнений аргументом **единения** славянских народов и культур является фактор **языкового родства** славян, проявляющийся однозначно лишь на лексическом уровне. Так, наиболее близкие между собой по лексике восточнославянские украинский и белорусский языки кардинально разнятся в плане звукового строя: первый (особенно его западные диалекты) *фонетически* и *интонационно* гораздо ближе к словацкому, сербо-лужицкому (т. е. западнославянским) и даже словенскому (южнославянскому) языкам, второй – интонационно к русскому (восточнославянскому), фонетически – к польскому (западнославянскому) и даже – к литовскому (балтскому).

Достаточно дифференцированно протекал в разные исторические периоды **процесс этногенеза** у различных славянских народов. Различными были в процессе формирования славянских этносов и их *исторические субстраты*. Достаточно указать хотя бы на значение финно-угорского (на ранних) и тюркского (на более поздних стадиях) субстратов в становлении великорусского этноса; на роль протоиранского, дако-романского, кыпчакского (тюркского) субстратов – на формирование украинских говоров, финно-угорского и балтского – белорусских, болгарского (тюркского) – болгарских и других южнославянских языков и т. д. и т. п.

По-разному проходили и процессы **исторического взаимодействия** славянских этносов с другими народами и культурами при становлении и развитии межплеменных отношений, древнейших, средневековых и Нового времени государств, квазигосударственных и административных образований, существенно сказавшихся на *векторах взаимодействий* и *взаимовлияний* славянских культур как между собой, так и с другими культурами. Безусловно, существенную роль в становлении музыкального инструментария, ряда явлений и жанров фольклора, традиционной и композиторской музыки западных – галицких (в т. ч. подольских) и волинских – регионов Украины сыграло их, на протяжении нескольких веков, участие вместе с польскими, белорусскими и литовскими артистами в становлении и развитии искусства Речи Посполитой, восточноукраинских (особенно левобережных) субэтносов – культуры Московского царства и (вместе с белорусами) – Российской Империи; закарпатских русинов-украинцев, испытавших влияние венгерской, буковинских – румынской культур, а тех и других – с мощной композиторской и исполнительской культурой Австро-Венгерской империи, а еще позже всех названных – с идеологией, культурой и образовательной деятельностью в СССР. То же можно сказать и о польском фольклоре и композиторской музыке Польши, веками находившейся на стыке противостояний и взаимодействий культур Запада и Востока. Аналогичные процессы имели место не только в культуре соседних с ними чехов, словаков, лужицких сербов, но и южных славян. Ав-

стро-венгерские, немецкие, а через них греческие, турецкие, итальянские и другие векторы внутри- и межгосударственных интегративных процессов, влияний и взаимодействий существенно сказались на конгломерате стилевых пластов, художественном своеобразии и характере музыкального наследия западных и южных славян, а также путях развития их национальных культур.

Существенным фактором как в размежевании, многообразии, так и в проявлении известного сходства между различными славянскими музыкальными культурами явилась **религиозная, конфессиональная** и связанная с ними **идеологическая** составляющая в формировании специфического облика музыкальной культуры каждой славянской страны и народа (а в традиционной музыке – и отдельных его этностилевых зон и музыкальных диалектов). *Общность* видим, прежде всего, в сочетании в традиционных культурах религиозного *монотеизма* и *наследия языческих верований* (т. н. двоеверии), существенно сказавшихся (как в функциональном, так и в структурном планах) на становлении и эволюции различных слоев и жанров музыкального творчества. Между тем не могли не проявиться и существенные *различия*. При обнаружении ряда сходных факторов языческого наследия в песенном фольклоре и ранних формах инструментализма отдельных локальных групп славян существенна и дифференциация монотеистических направляющих их музыкальной креативности. Причем в одних культурах существенно преобладающей оказалась *одна* из монотеистических конфессий – в польской, словацкой, чешской, словенской и некоторых других – католическая; в русской (с некоторой добавкой старообрядчества), сербской, болгарской – православная. В других – налицо сопряжение разных конфессий, и не только в разных регионах, но порой и их сосуществование в одном (например, православие, римо- и грекокатоличество – в Украине и Беларуси); сегодня расширилась и сфера протестантских составляющих. Порой размежевание почти идентичных по языку народов обусловлено именно *конфессиональным* (и связанным с ним идеологическим и даже политическим) *различием*: таково разделение католиков-хорватов, православных сербов и боснийцев-мусульман (имеется и историческая группа болгар-мусульман), что естественно отражается не только на храмовой музыке. Подобные примеры можно продолжить...

Как достижения, так и просчеты **государственной, образовательной** и **культурной политики** на протяжении веков, безусловно, сказались на явлениях музыкального искусства славянских стран и народов. Ведь, с одной стороны, языковое родство, общность славянской волны (при всех других) в этногенезе, типологическое подобие языческих верований и древних обрядов и связанных с ними музыкальных реалий различных славянских народов не могли не сказаться на становлении интонационно-го и артикуляционного своеобразия, ритмики, функциональной и структурной составляющих отдельных жанров и *сходных* стилевых феноменов в музыке многих славянских народов. С другой – их этногенез и история развития дают основания для выявления и обоснования специфики их *многообразия*. Найти и аргументировать **порождающие факторы становления и эволюции** славянских музыкальных культур – задача современной науки.

СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЩЕНИЕ К АУТЕНТИЧНОМУ ПЕНИЮ:
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Можно говорить как минимум о четырех причинах актуальности вопроса о традиционном певческом искусстве в начале третьего тысячелетия.

Во-первых, обращение к истории культуры становится насущным на рубежных этапах развития страны, народа, его духовной деятельности, обусловлено необходимостью подытожить пройденное и наметить наиболее перспективные пути в грядущем. В постсоциалистических, а также развивающихся странах и регионах названный аспект обостряется проблемами становления современного общества и государственности. Недаром наибольшей интенсивностью молодежного фольклорного движения в последние два десятилетия отличались Эстония, Литва, Латвия, Грузия, Казахстан, национальные республики и регионы Российской Федерации.

Во-вторых, в дошедшем до нас наследии: аудио- и видеозаписях, нотных, словесных текстах и в кое-где сохранившихся традициях реального исполнительства (в активной либо пассивной форме) – мы ищем чистоту, духовную экологию подлинного высокого искусства. И равно – живительную энергию нового музыкального, шире – культурного возрождения. Не случайно столь притягательны для городской молодежи Польши – Курпе и Подгале, Украины – Карпаты и Полесье, России – казачьи станицы Дона и Кубани, поющие курские и белгородские села, и т. д. и т. п.

В-третьих, все острее осознается опасность утраты подавляющим большинством наших сограждан потребности, навыков и опыта собственного художественного творческого самовыявления (повсеместно в широком быту *люди перестали петь!*..) и постепенного превращения в потребителей искусства (да и то, чаще всего, не путем непосредственного художественного контакта с творцами-исполнителями, а через эрзацы – диски, TV, другие СМИ).

В-четвертых, актуальность названной проблематики обусловлена как образно-идеологическими, так и структурно-технологическими задачами современного искусства – музыки, театра, кино, видео, поиском индивидуальной и национальной художественной идентичности, новых тем, способов их реализации, форм контакта со слушателем-зрителем, выразительных средств. А ведь, как известно, много нового таится в забытом или вовсе не познанном старом...

Сегодня все яснее осознается неразрывность композиционной и артикуляционной сторон традиционной песни, целостный художественный образ и морфологическая структура которой *задумываются, формируются, воспринимаются, воздействуют на слушателя-зрителя и передаются из поколения в поколение* в непосредственном исполнительском становлении как *искусство контактной коммуникации* (определение К. Чистова) (5). Все явственнее противоречивость и условность идущей по инерции от литературы, других форм письменной культуры ценностной сепаратизации т. н. морфологической (читай: композиционной) и фонологической (артикуляционной) сторон песни как носителей *основной* либо *диакритической* информации. Как показывают современные исследования и на Востоке, и на Западе, артикуляция – не менее важная составляющая песенной морфологии, чем ритм, мелодия, лад и пр., – нередко выступает как *жанроопределяющая морфологическая доминанта*. Более того, через артикуляцию осуществляется исполнительское управление всем процессом реального *произнесения, воплощения и донесения до слушателя* целостного облика песни, ее смысла и структуры (2).

Как только складывается осознание потребности в целостном, исполнительском охвате традиционной песни, мы тут же сталкиваемся с естественной и неразрешимой для сегодняшнего урбанизированного и компьютеризованного общества проблемой безвозвратной утраты *обрядового контекста функционирования* народной музыки, без которого те или иные песенные структуры лишаются своего духовного порождения и смыслоносущей содержательности, напоминая музейные ценности. Возможно ли, пусть в виртуальной форме, восстановить этот контекст, что способствовало бы более адекватному постижению сакрального смысла песни, пения и всей самости целостного действия «функционирование-пение-восприятие-медитация-рождение нового жизненного качества» в процессе его реализации? В каком направлении вести поиски?

Разумеется, тщетны попытки решить этот вопрос только *самовоспитанием, самопостижением* или *самообучением* современных исполнителей, несущих тезаурус и адаптированные к европейской письменной традиции образные и структурные стереотипы, хотя без максимально активных проявлений *самодвижения* – доминантной психологической категории – какие-либо существенные результаты столь сложных творческих проявлений вообще недостижимы (1). Здесь необходимо, и не только по литературе всех родов, но и в полевых условиях непосредственных контактов с носителями традиции (бесед, уроков, пропевания в присутствии носителя, совместного пения и анализа аудио- и видеозаписей) последовательное, поэтапное вхождение в целостный мир традиции, осознание себя, своего места в сегодняшнем *реальном* и целостном *виртуальном* процессуально-временном и этнопространственном ее состоянии. Для постижения традиционной эстетики и теории песни необходимо выявить ее системный (опять – опасность европейских адаптеров!) конгломерат выразительных средств и иерархии составляющих его структурных уровней. Причем особого внимания здесь заслуживает проблема этнорегионального группового (ансамблевого) и индивидуального звукоидеала – эстетических нормативов пения в разных жанро-функциональных ситуациях.

В этой связи явно проступают как *языковые*, так и *психофизиологические проблемы*.

Во-первых, качество звука и построения звукового поля песни связано с *фонетическими* характеристиками словесного текста, диалекта, говора, поразному реализуемыми в речи и в пении, но безусловно отражающимися как в артикуляционном, так и в интонационном формообразовании. Учет специфики информации и типа памяти нынешних (вторичных) интерпретаторов фольклора обуславливает обязательную корректировку *устной и письменной форм* фиксации и постижения традиционных песенных закономерностей. Графическая деформация фонетики текста практически *гарантирует принципиальные искажения* певческой стилистики!.. Здесь не может быть места компромиссу и надеждам на многообразие исполнительского прочтения («подстроимся, ведь слышали, как они – носители – поют!?!» – Нет, адаптирующая деформация обеспечена!). Проблема эта особенно остра на материале маргинальных и пограничных этнодиалектных групп. Достаточно, хоть и со всеми необходимыми подробностями, зафиксировать белорусскоязычные диалектные песенные тексты Западной Смоленщины или Южной Псковщины в русской письменной графике либо украиноязычные тексты Брестского Полесья – в белорусской, Подляшья – в польской, и т. д. и т. п., – и тезаурус многолетнего опыта аудиовизуальных стереотипов не преодолеть даже многочасовыми прослушиваниями аудио- или видеозаписей.

Во-вторых, пение – часть *целостной системы жизнедеятельности человека в традиции*. Физиологические константы пения неотрывны от дыхательных и двигательных нормативов *повседневного и обрядового поведения носителя традиционной культуры* и формируются (чаще всего бессознательно, но также – при различных формах воспитания, обучения в семье и обществе) на протяжении его жизненного пути. Достаточно быстрое (5–10 лет) в противовес самой традиции, но единственно возможное в условиях современной городской среды постижение названных психофизиологических нормативов требует *специальных, нацеленных на решение определенных задач интенсивных занятий* не только диалектом, фонетикой и собственно пением, но и тренировкой дыхания, всего (в различных положениях тела) и певческого мышечного аппарата.

В-третьих, певческое искусство – неразрывная составляющая генетически единого (а в традиционном сознании и реально мыслимого) *синкретического художественного действия и культуры в целом*, где самопроявление певца взаимосвязано (а нередко и совмещается) с поведением инструменталиста, танцора, актера игровой акции и т. п. А значит, и постижение певческого мастерства оказывается недостаточным без *познания других форм традиционного артистического выявления*, что, соответственно, вызывает необходимость в современной ситуации определенных нацеленных занятий и выработки адекватных методик (3).

В-четвертых, человеку с современным европейским тезаурусом для постижения нормативов традиционного певческого исполнительства-творчества необходимы целенаправленные и проводимые по специальной методике интенсивные занятия *импровизацией и композицией в условиях устной коммуникации* (4).

Названные положения учитывают опыт деятельности певческих фольклорных студий Финно-Угорской музыкальной академии (в дальнейшем – кафедры) при Консерватории в Петрозаводске, на кафедрах народной музыки и фольклористики вузов Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Клайпеды, опираются на практическую их апробацию на занятиях в летних «школах архаического пения», организуемых в Польше при участии специалистов из разных стран Центром традиционной музыки Средне-Восточной Европы (г. Люблин, Польша), проводимых автором певческих мастер-классов и летних лагерей детских фольклорных коллективов Карелии, работы с различными певческими коллективами при создании документальных и художественных кинолент российских и белорусских кино- и видеостудий.

Литература

1. Брылёва Л. Г. Онтология самореализации личности как предмет прикладной культурологии: Автореф. дис. <...> докт. культурол. наук: [Рукопись]. СПб., 1998. – 41 с.
2. Мацневский И. В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002. С. 12–27.
3. Мацневський І. Еко-психологічні аспекти активного звернення сучасної молоді до традиційного музичного мистецтва // Культура України. Вип. 9. Мистецтвознавство: Зб. наук. праць / Харк. держ. академія культури; Відп. ред. О. Г. Стахович. ЇХ, 2002. С. 246–253.
4. Стангрит С. Импровизация на кантеле. Петрозаводск, 2003. – 56 с.
5. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Вопросы философии. 1972. № 6. С. 108–118.

Гуцулы являются одной из юго-западных этнографических групп украинцев. Их язык относится к группе карпатских говоров юго-западного диалекта украинского языка. Этнические, языковые, антропологические и музыкально-стилевые границы гуцульского субэтноса в основном между собой совпадают¹.

Земли гуцулов составляют часть этнической территории юго-западной Украины. Северо-западную границу Гуцульщины определяет верхнее течение реки Ломница. Оттуда этническая территория гуцулов уходит на юго-восток, вдоль Карпатского хребта, и охватывает северо-западную часть Буковины до истоков реки Серет. Южные рубежи Гуцульщины тянутся вдоль государственной границы Украины с Румынией, хотя на юго-западе гуцульские села имеются и в составе Румынии. На западе гуцулы занимают восточную часть Закарпатья, от рек Быстрица Солотвинская и Тересва до рек Золотая Быстрица и Черный Черемош. На северо-западе и частично на западе их земли граничат с Бойковщиной (зоной другой украинской карпатской этнографической группы – бойков). Северо-восточную границу трудно четко очертить, поскольку гуцульские говоры там постепенно переходят в покутские. Условной этнографической границей служит здесь среднее течение рек Рыбница, Пистынка и Черемош. Юго-восточными соседями гуцулов являются буковинские подоляне, западными – украинцы Марамороша. Кроме вышеуказанных украинских этнографических групп на юго-западе гуцулы граничат с румынами.

Основным средоточием расселения галицких гуцулов² являются долины рек Черный Черемош, Дидушкова Ричка, верхнего течения рек Прут, Ричка Соколивска и Пистынка. Буковинских гуцулов отделяет от галицких рек Белый Черемош; буковинцы живут вдоль рек Путилка и Белый Черемош. Закарпатские – вдоль Черной и Белой Тиссы. Жители этого региона и в этническом, и в языковом отношении составляют наиболее стабильную группу карпатских горян, которых принято называть *правдиві гуцули* (т. е. подлинные, настоящие гуцулы). Иные группы называют *гуцули-перевідники* (как бы переходные, модулирующие). Культура этих последних в значительной мере насыщена влияниями соседних этнографических групп и народов: в галицкой части – украинцев Покутья и подкарпатских бойков; в закарпатской – закарпатских украинцев (бойков и жителей Марамороша – этих последних называют *гайнал*) и румын региона Марамуреш; в буковинской – буковинских подолян, молдаван и румын.

Гуцульщина занимает самую высокую часть украинских Восточных Карпат, состоящих из нескольких высокогорных массивов. Самые труднодоступные из них – хребты Черногоры (это название в местной традиции нередко является синонимом Гуцульщины вообще) и Чивчины, лежащие на стыке галицкой, закарпатской и буковинской Гуцульщины. В сторону Буковины и Галиции текут реки бассейна Черемоша и Прута, в сторону Закарпатья – Тиссы. Как видим, сама природа обусловила размежевание края на три локальные зоны.

Важнейшими естественными факторами ландшафта являются крутизна, обрывистость рельефа, значительная скорость и плотность течений

¹ Первоначальный вариант работы опубликован на польском языке. См.: 16.

² Понятие Галиция аналогично украинскому – Галичина и соответствует центральному региону Западной Украины.

многочисленных рек и ручьев, частые водопады, что существенно затрудняет передвижение в горах; суровый климат, сильные ветры, обильные дожди, малоплодородные почвы, труднопроходимые леса с дикими хищниками. Все это отразилось в быту, сфере деятельности, характере народа и его искусстве.

Основные занятия гуцулов: животноводство, главным образом овцеводство, а также – особенно в прошлом – охота. Это основные источники и пищи (молоко, брынза, мясо), и сырья (шерсть для одежды, шкура для обуви, сумок и поясов). Животноводству, пастушеству способствуют обильные горные луга – *полонины*, чистый воздух, щедрые водные источники, среди которых немало минеральных. Для полонинского (пастбищного) хозяйства характерно почти полугодовое пребывание скота на полонинах. Целыми днями по бескрайним просторам бродят пастухи со своими стадами, возвращаясь по сигналу *трембиты* лишь на обед и для доения животных, а также на ночлег к месту стоянки – *кошаре*. Хозяин полонины, главный пастух – *ватаг*, хранитель патриархальных пастушеских традиций, руководит всем полонинским хозяйством, распределяет скот, делит еду у общего костра и является для всех единственным судьей, учителем и воспитателем. Древние, восходящие к родовому строю законы полонины сохраняются до сегодняшнего дня. Каждый гуцульский *легинь* (парень) согласно местным обычаям должен хотя бы одно лето пробыть пастухом на полонине, научиться разводить (порой – только с помощью трения) и подерживать на протяжении всего сезона «живу ватру» (живой огонь), варить еду, готовить брынзу, играть *полонинку* на скрипке или сопилке, а когда нужно, не бояться пойти на волка, рысь или медведя.

Другим традиционным занятием гуцулов было лесное хозяйство, вырубка леса и сплав древесины. Пологий рельеф, мягкий климат, менее каменистые почвы характерны для долин Черемоша, Тиссы, междуречья Путилки и Серета, а также на пограничье с Покутьем, в связи с чем садоводство и земледелие там развиты лучше, чем в иных районах.

На основе животноводства и лесного хозяйства получили развитие домашние промыслы и ремесла. При этом наряду с сохранением элементов первобытной универсализации в высоко расположенных урочищах для гуцулов характерна и специализация в сфере ремесел. Профессия кузнеца, ткача, резчика, плотника, столяра либо мастера-изготовителя музыкальных инструментов является семейной, передаваемой из поколения в поколение (как, например, пять поколений семьи Чорнявских – изготовителей цимбал: прапрадед Якив, прадед Мькола, дед Лукин, отец Васыл и дочь Анна из с. Шепит Косовского района). Искусство гуцульских мастеров всегда высоко ценилось их соседями, которые за плату просили гуцулов изготавливать различные вещи. В течение двух последних веков на международном рынке широко представлены гуцульские изделия: художественная обработка дерева, металла (*мосяжництво*) и кожи, инкрустация и скорняжничество, резьба по дереву, керамика, художественная вышивка, народные костюмы, ковроткачество, писанкарство (разрисовка пасхальных яиц), скульптуры из дерева и овечьего сыра, декорированные деревянные *сопільки*-дудочки и орнаментированные глиняные свистульки. Мужчины часто, особенно зимой, уезжают со своими товарами на заработки. Регулярно функционируют базары (ярмарки) в Косове, Рахове, Путиле, Верховине.

География края определила быт и хозяйство гуцулов. Гуцульское село состоит из *осередка* (центра) и многочисленных, порой отдаленных на не-

сколько километров от центра «кутів» (углов), где расположены усадьбы; здесь нет замкнутой целостности, как в долинно-украинских или русских селах.

Гуцульские усадьбы располагаются «*по всіх горах*, где можно было найти более сухое место для хаты, защищенной от ветров, от бурных потоков, где поблизости были бы кусочек земли для огорода, «царинка» (поляна) для весеннего выпаса «маржини» (скота), луг для сенокоса, поле, лесок, где были бы атмосферные условия, позволяющие жить летом и зимой» (13: 73).

Потребность в новых пастбищах, высокие налоги в долинах гнали гуцулов все дальше, все выше в горы. Все более отдалялись от центров новые урочища и отдельные хаты. Эта разобщенность усиливалась коммуникативными трудностями, особенно зимой и в периоды дождей, когда затруднялись регулярные контакты. Поэтому новости доходили сюда медленно. Характерным для гуцульского быта является сохранение архаичных черт в самых разных сферах. Еще и сегодня живы многочисленные обряды, среди которых – игры при покойнике, ритуалы, связанные с культом огня. Традиционность на грани консерватизма, жизнь в соответствии с предписаниями предков столетиями определяли черты быта карпатских горцев, их одежду и искусство.

Новые, высокогорные села и *присілки* (урочища) возникали на землях, ранее много лет используемых как полонины. По-прежнему сохраняются родовые, семейные связи с близкими и далекими родственниками. Новые урочища надолго остаются номинальной частью села и, соответственно, сельской общины, которой принадлежит эта земля. Несколько иначе протекали эти процессы в граничащих с долинами районах предгорья Карпат, в долинах рек Тиссы, Прута, Черемоша, Серета, Тересвы. Поскольку земли здесь более плодородные, зависимость от полонин уменьшалась. Большая доступность долин способствовала частым контактам между гуцулами и их соседями – долинными украинцами, румынами, а также венграми, евреями, цыганами, словаками, поляками. В результате на протяжении веков формировались на Гуцульщине несколько внутренних этнографических групп. Однако в плане этнографии и диалектологии, как и в сфере инструментария, музыки, танца, у этих групп больше общих черт, чем различий. Без сомнения, все эти регионы являются частями единого этноисторического конгломерата – Гуцульщины. По одним признакам один регион может весьма отличаться от другого и одновременно быть подобным третьему, по другим – наоборот. Так, большинство архаичных музыкальных инструментов бассейна Черной Тиссы родственны инструментарию долины Прута и других регионов Галичины. Однако по ряду инструментов (особенно хордофонов и шалмеев) надпрутский регион отличается от надтиссенского, который в этом плане родственен культуре Закарпатья.

Обусловлено это не только географическими, хозяйственными, но и историческими предпосылками. Инструментарий и другие художественные феномены по-разному формировались в разных регионах, поскольку разными были контакты гуцулов и их предков в различные периоды истории. Отличными были и формы древнейших поселений.

Первые поселения Карпатского края³ относятся к палеолиту и раннему неолиту. С III до II тысячелетия до н. э. эти земли населяли племена, род-

³ Специальные монографические работы, посвященные истории Гуцульщины, пока отсутствуют. Маленькая брошюра И. Крипьякевича, изданная в 1929 г. во Львове и касающаяся лишь отдельных фактов (8), и очерк В. Грабовецкого (4)

ственные приднепровским (т. н. трипольская культура – ее следы и сегодня заметны в орнаменте, одежде, предметах быта⁴). В течение I тысячелетия до н. э. в Карпатах сменяют друг друга иллирийско-фракийские племена, скифы, бои, тавриски, анарты, даки. В III–II столетиях до н. э. предгорьем владеют бастарны, горными хребтами – бессы, койстобоки, карпы (последние занимали современные гуцульские земли). Проходят через Карпаты агатирсы, языги, лонгобарды, вандалы, гепиды, сарматы, а в I–III вв. н. э. – готы. В 100–107 гг. территорию Дакии (куда входили современные гуцульские земли) захватывают римляне. В IV–IX вв. через Карпатский хребет проходят гунны⁵, авары, печенеги, угры. Сменявшие друг друга на исторической арене племена не исчезали бесследно, разбитые дружины вместе с семьями уходили в труднодоступные места, в горы, леса и там сохранялись целыми родами, а объединяясь с другими – формировали новые группы. Они сыграли свою роль в становлении этнографических групп карпатских славян и, в частности, карпатских украинцев, в особенности гуцулов и бойков. К древнейшим праславянским племенам Прикарпатья относятся т. н. племена шнуровой керамики, занимавшие во II тысячелетии до н. э. территорию трипольской культуры и – шире – большую часть современной Украины, Южной Беларуси и Польши, в VI в. до н. э. – невры и их соседи – венеды, появившиеся в этом регионе в начале нашей эры. Славянские и неславянские племена Сарматии в 271–274 гг. вытесняют римлян из Дакии в долину Дуная. В III–V вв. Прикарпатья заселяет южная группа восточнославянских племен, проживавших в долинах Днепра и Южного Буга.

Праславяне Прикарпатья, бывшие в родстве с горцами Словакии, южной Польши, даками Семиградия, явились предками крупного славянского племени хорватов. О них и их крае – Великой или Белой Хорватии свидетельствуют источники V в.⁶ Реликты той эпохи проступают в культурном родстве гуцулов с горцами Румынии, Словакии, Польши, южными славянами, со многими из которых в послехорватские времена непосредственных связей не было. Общий тип хозяйственной деятельности (животноводство, охота, древесный промысел, добыча и экспорт соли) способствовали известной консолидации карпатских племен, однако специфическое географическое положение, нескончаемые войны и нашествия не позволили белым хорватам сохранить на более длительное время целостное этническое формирование⁷.

относятся к числу исключений. Это вызвало необходимость самому автору обратиться к такому опыту (10: 25–28). Ряд ценных историко-этнографических сведений находим также в коллективной монографии АН Украины «Гуцульщина» (5: 56–72).

⁴ См.: 7.

⁵ См. публикуемую в настоящем томе работу «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций».

⁶ Факт вхождения в Хорватию современных гуцульских земель (в т. ч. галицких и буковинских) находит подтверждение в данных археологов (11).

⁷ Некоторые исследователи утверждают, что название «хорваты» – это обобщенное наименование разных горских племен: славянских и даже неславянских. Термин «Хорваты», а в ином фонетическом варианте «Горваты», «Горбаты» (фрикативная *Г*) может восходить к слову «горб» – гора и обозначать жителя гор, горца. Может, как и Карпаты, выводиться от племенного названия древних карпов. В этом случае этимологическая схема следующая: карпы – Карпаты – хорваты (1); этого типа теории небезосновательны. Стоит иметь в виду, что согласно славянским языкам название костобоки – племя, населявшее Карпаты одновременно с карпами и внесшее

Постепенно с конца V в. на Гуцульщине, как и других землях белых хорватов, усиливается связь с районами будущей Руси, вводится христианство. Со времен формирования Киевского (с конца X в. Гуцульщина в его составе), затем Галицко-Владимирского и Польского государств, завоевания венграми Великой Моравии (899–907 гг.) Карпатский хребет становится политическим пограничьем трех держав. Да и до 40-х гг. XX в. буковинские гуцулы были в составе Румынии (южные их районы остаются там и по сей день), галицкие – Польши, закарпатские – Венгрии, затем – Чехословакии.

Однако хоть и недолгое нахождение Гуцульщины в составе Руси имело известные следствия. В период Киевской, а затем – Галицко-Владимирской Руси активизируется экономическая жизнь, развиваются как церковная, так и светская деревянная архитектура, ремесла и искусство. В Прикарпатье поселяются ремесленники, мастера, музыканты из Киева, Чернигова и других восточнукраинских городов и предместий, опустошенных, особенно в середине XIII в., наездами кочевников (после разрушения Киева политическая и экономическая жизнь над Днестром замирает по крайней мере на 150–200 лет). Поселяясь в горах, беженцы спасались там от орд Батые, которые доходили и до галицких земель (однако встречали здесь более мощное и лучше организованное сопротивление), продолжали свою деятельность, сохраняли традиции, которые в сочетании с мастерством и обычаями местного населения способствовали формированию нового качества⁸. Несмотря на то что в течение многих столетий карпатские украинцы находились в составе других держав, власти которых пытались навязать им иную культуру, язык, мировоззрение, восточные потомки белых хорватов сумели остаться восточными славянами. Сохранили свои обычаи, язык, культуру и даже общее для всех восточнокарпатских горцев самоназвание – русины, русичи, руснаки, а для своей земли – Русь Карпатская. Вместе с тем в контексте слабых экономических связей между отдельными районами огромной Руси русины не могли консолидироваться в некую целостность. Различия в культуре и способе жизни, существенные языковые отличия отдельных племен не могли исчезнуть, древнерусский письменный язык в разных регионах принял свою, местную окраску.

Древневосточнославянский пласт сыграл свою роль и в консолидации собственно гуцульской этнографической группы. Несмотря на 800-летнее политическое размежевание, галицкие, буковинские и закарпатские гуцулы (а их общая численность не превышает 250 тыс. человек) и по культуре, и по самосознанию остаются гуцулами.

В XIV в. Галичина оказывается в составе Польши, Буковина – Молдавии (которая сама затем попадает в зависимость от Турции). Некоторое время под властью Молдавии находилась и галицкая Гуцульщина вместе с Поку-

немалый вклад в формирование белых хорватов, тоже означает «горцы, жители костистого края». Название третьего упомянутого выше племени – бессы – также отразилось в топонимике Прикарпатья. Слово «бескид» означает гору. Территория карпатского хребта Бескиды идеально соответствует месту пребывания давних бессов, территория карпов – Гуцульщине. Существует много карпатских легенд, в которых происхождение гуцулов выводится непосредственно от карпов (2).

⁸ Фактом переселения в Карпаты значительной группы ремесленников и мастеров Д. К. Зеленин объясняет причину массового характера гуцульского художественного творчества (не имевшего рынка сбыта более 500 лет) и его высокого профессионализма (6).

тьем; тогда валахи начали селиться и на чисто гуцульских землях. Особенно возрастает их влияние в XVI–XVII вв., когда появляются гуцульские села с румынскими названиями: Шешоры, Рунгуры и др. Контакты с румынами-валахами (причем исключительно дружественные на всей гуцульской территории) сыграли немалую роль в топонимике, обычаях, обрядах, говоре карпатских горян (гуцульская пастушеская терминология в большей мере румынская, чем славянская) и в искусстве, жанрах этнической музыки, и в традиционном инструментарии.

В XVI–XVII вв. происходит окончательное формирование украинской нации; в XV–XVI вв. кристаллизуются гуцульские говоры, а с конца XVII до начала XVIII в. (время полного освоения горных массивов) – и сама Гуцульщина как специфический и стабильный историко-этнографический регион. Становление гуцульского этноса происходило в атмосфере острых социальных и национальных коллизий. Многие гуцулы, пополнявшие отряды запорожских казаков и возвращавшиеся в родные горы, приносили с собой дух вольнолюбия и казачьи представления о свободе. В итоге нередко казаки, беглые крестьяне, разоренные ремесленники (среди них не только украинцы, но и поляки, евреи, армяне, цыгане) находили в Черных горах безопасное пристанище. Контакты между казаками и гуцулами особенно укрепились во время походов войск Богдана Хмельницкого, достигавших Покутья. Казак становится одним из главных образов карпатского фольклора, а обычай и песни казаков находят на Гуцульщине вторую родину.

Одновременно в Карпатах разворачивается особая форма социальной борьбы – движение опрышков (от польск. *opryszek* – разбойник). В лесах собираются батраки, пастухи, обедневшие ремесленники, казаки, беженцы из разных районов Украины, Польши, Молдавии. Группируются в небольшие, но весьма мобильные отряды, воюющие со шляхтой, властями, духовенством, феодальной собственностью. Центром движения опрышков стала Гуцульщина. Этому способствовало как ее географическое, так и политическое положение – на пограничье трех государств (Польша, Молдавия, Венгрия). Опрышки легко уходили от карателей высоко в горы либо за границу, где в каждом селе находили убежище и поддержку местного населения. Особенно популярным в народе среди предводителей опрышков был Олекса Довбуш (XVIII в.). Движение опрышков сыграло важную роль в консолидации политически разделенной гуцульской народности. Не случайно само название «Гуцул» связано с опрыщиной: оно происходит от валахского «гоц», «гуц» (*hoț, huț*) с личным окончанием «ul» и означает по-румынски – разбойник, опрышек⁹. Необходимо добавить, что опрышковская тематика занимает важное место в искусстве карпатских горцев.

С 1772 г. галицкие земли (после раздела Речи Посполитой) переходят под юрисдикцию Австро-Венгерской монархии, которая в 1777 г. присоединила к себе и Буковину. Расширение торговли, открытие границ между отдельными территориями, относящимися теперь к Австро-Венгрии, служба гуцулов в австрийском войске – все это способствовало не только проникновению новых, прежде не известных западноевропейских форм на Гуцульщину (в т. ч. в сфере инструментария), но и усилению контактов между самими гуцулами. Вместе с тем в разных регионах контакты эти проявлялись по-разному. Между жителями Буковины и Галиции, находившимися под эгидой Австрии, контакты были более длительными, что осо-

⁹ В источниках до XVIII в., а в этнографической литературе до начала XIX в., этноним «гуцул» не появляется.

бенно отразилось в их пастушеской и танцевальной музыке, соответствующем инструментарии и жанрах.

Однако жители Буковины исповедовали православие, а жители Галиции и Закарпаття – греко-католицизм, поэтому в регионах Галиции обрядовость, связанная с весенними и святочными обычаями (особенно с колядами и другими театрализованными формами), ближе к ритуалике Закарпаття, находившегося в границах венгерской части империи. И, соответственно, святочные традиции на берегах Прута и Тиссы между собой весьма сходны.

Подобные контакты сохранялись до Первой мировой войны. По ее окончании, а также после недолгого существования Западно-Украинской народной республики галицкая часть Гуцульщины отошла к Польше, буковинская – к Румынии; закарпатская Гуцульщина, как регион автономной Подкарпатской Руси, вошла в состав Чехословакии; в 1938 г. захвачена Венгрией, краткое время была частью т. н. Карпатской Украины, и вновь гуцулы оказались разделены государственными границами. Осенью 1939 г. Галиция присоединяется к Украине (в составе СССР); через год туда же вошла Буковина, а в 1945 г. – Закарпатье. Лишь небольшая, южная группа буковинских гуцулов, как мы выше указывали, остается до нашего времени в составе Румынии, но продолжает культивировать там свою идентичность и национальные художественные традиции.

Антропологические типы гуцулов достаточно разнородны (что вызвано частыми смешениями этносов). Тем не менее, преобладают темноволосые, встречаются высокие и смуглые, подобные запорожским (в дальнейшем черноморским кубанским) казакам, румынам и южным славянам. Обладая значительной физической силой и выносливостью, привычные к опасностям и трудностям как к обычному явлению, гуцулы мужественны и смелы вплоть до безрассудства, очень трудолюбивы, умеют ценить дружбу и взаимопомощь, темпераментны и неустойчивы в любви. Обладают необыкновенно сильным чувством локального патриотизма, любви к родным горам, к своему образу жизни, дому, традиции. С середины XIX в. и до нашего времени мужчины часто и охотно (особенно зимой) едут на заработки, не боясь ни расстояний, ни коммуникативных проблем: в Сибирь, на Север, в Центральную Азию, на Кавказ, прежде в Австрию, Италию, Швецию, сегодня также – в Испанию, Португалию, Турцию...

Как губка впитывают там все, что им нравится, и охотно применяют у себя по возвращении. При этом в «чужом» им любо только то, что кажется им подобным гуцульскому. Чего-то совсем чуждого не принимают и относятся к нему скептически. Сила воздействия гуцульской культуры и ментальности настолько велика, что иноплеменники, прожившие значительное время среди гуцулов, достаточно быстро ассимилируются (не избежали этого гуцульские евреи и цыгане). Ностальгия по своему краю здесь так велика, что сколько-нибудь длительное пребывание вне Карпат переживается как трагедия. Любопытно, что массовое переселение украинцев в конце XIX и первой половине XX вв. за океан гуцулов практически не коснулось, хотя их материальное положение было далеко не лучше, чем у галицких поляков.

Гуцулы с особой торжественностью отмечают свои праздники. В село сходятся из самых отдаленных уголков, друзья встречаются после долгой разлуки, обсуждают общие проблемы, охотно дискутируют о политике, о месте человека на земле, ищут смысл жизни... Отвага и верность гуцулов родной земле не раз доказывались кровью. Вольнолюбивые и воинствен-



Ил. 1. Дуткарь

ные, беспощадные к врагам обитатели полонин в быту добродушны, искренни и гостеприимны до расточительности. Горячи и «необузданны» в любви и в ненависти, в труде и в танце. Равномерное распределение сил им чуждо. Возможно поэтому, несмотря на целительный горный воздух, продолжительность их жизни в общем невелика. Мужчина в 70 считается глубоким стариком (правда, в 65 может жениться на молодой девушке, и это мало кого удивит). Не живут, а сгорают...

Все это отразилось в их необыкновенно живом, энергичном, стремительном, поразительном по пластике и красочности искусстве. Да и в самом широком быту этим людям свойственно чрезвычайно развитое чувство красоты. Их одежда весьма

изысканна, красочна, с узорами и орнаментами; увлеченные искусством, они творят его и умеют ценить.

Одна из наивысших наград у гуцулов – похвала художнику за его произведение. Наряду с изобразительным искусством здесь развит поэтический фольклор, легенды, повествования, песни, танцы, театрализованные представления. Все вышесказанное, естественно, отразилось и в этнокультурном облике, самосознании, а также собственно в профессиональных сферах художественного творчества карпатских горян – инструментальной музыки и пространственном искусстве¹⁰.

Следует обратить внимание на то, что формы коллективного творчества среди гуцулов не слишком распространены и развиты. Совместное пение преимущественно одностольно (редкие образцы двухголосия связаны с более поздними напластованиями и являются исключением – например, в селах Космач и Прокурава) и применяется исключительно при исполнении коляд и некоторых обрядовых свадебных песен, причем с обязательным инструментальным сопровождением. Чисто вокальные жанры для традиции нехарактерны. Даже похоронные причитания-голосіння гуцулы исполняют с инструментом. Исполняемая в традиции а capella (под влиянием церковной практики) как исключение коляда мертвому (умершему) от других коляд отличается, в основном, текстом. Особый случай представляют кугеканья (или йойканья) – артикулируемые поющими на значительном расстоянии друг от друга антифонные сигналы-переключки без слов, но и здесь как в функциональном, так и структурном планах голос выполняет роль инструмента.

Более скромная роль пения здесь компенсируется огромной значимостью и высоким уровнем развития инструментальной музыки, имеющей большое значение в гуцульской жизни и искусстве. Музыка участвует в трудовых процессах, календарных и семейных (похоронных, свадебных, крестильных – *колачини*) обрядах и ритуалах, гаданиях, ворожбе, предсказаниях, представлениях традиционного театра, всех без исключения видах традиционных игр, танцев и хороводов. Высоко развиты и занимают

¹⁰ См. представленную в первом разделе в настоящего издания работу «Традиционная инструментальная музыка и пространственное искусство».

особое место в традиционной культуре гуцулов жанры инструментальной музыки для слушания. Среди них важная роль принадлежит произведениям балладного характера с глубоким, нередко общественно значимым содержанием, поэтому здесь можно говорить о наличии в гуцульской традиции своего рода *инструментального эпоса*¹¹. К нему можно отнести программные повествования об опрышках, Довбуше, Пелехе, исполняемые на скрипке (ведущем инструменте традиционной профессиональной музыки гуцульских Карпат), *флуерке* или *денцивке*. В сфере инструментализма родились выдающиеся произведения, часто с весьма развитой (в т. ч. крупной) музыкальной формой.

Инструментарий гуцулов весьма разнообразен. Представлено свыше 90 видов и около 200 разновидностей всех групп известной «Систематики музыкальных инструментов» Хорнбостеля-Закса (15)¹². В кругу многочисленных групп идео- и мембранофонов можно выделить разнообразные архаические била – *клепала*¹³, *дзвони* (колокола), средние и малые *дзвінки* (колокольчики), *шелегінді* (бубенчики-шаркуны)¹⁴, *шпилькові цимбали* (набор защищаемых металлических стерженьков), *дримби* / *друмли* (варганы) – сопрановые, альтовые, басовые, с одним либо двумя пластинками-язычками; *бубни* (барабаны) – большие, средние и малые; *бубеньбаси* (сочетание мембранофона с хордофоном), и разнообразные *бербениці*.

Находим здесь и многочисленные хордофоны, среди которых колесная *ліра*¹⁵, цитры, лютни, *цимбали* нескольких видов и разновидностей¹⁶, *цітера*¹⁷, архаические гитары – *кардони*¹⁸, *гуслі* – скрипка, *контрагуслі* (альт), *баси* смычковые, щипковые и ударные, многострунные *басетлі*, *бас селятинський*¹⁹ и множество иных смычковых инструментов. Несомненно, наибольшей в гуцульской традиции представляется группа духовых инструментов, к которым относятся многочисленные свободные аэрофоны²⁰ – *корбач*²¹, *берест* (пластинка из березовой коры), *листок* и т. п., несколько разновидностей гармоник; многочисленные флейты – открытые, закрытые, продольные и поперечные, двойные (двустольные), тройные: их репрезентируют многообразные открытые обертонные *телінки*, грифные *флойири* (*флюери*), *флуерки*, *сопілки*, свистковые *денцівки*, *дво-* и *три денцівки*, *монтелів* (в т. ч. с применением при игре голосового бурдона); закрытые и открытые многостольные флейты Пана – *свиріл*, *ребро*; монолигвальные

¹¹ Этот термин был предложен автору И. И. Земцовским.

¹² В русском переводе издана нами: 12.

¹³ *Клепало* (доска) – соответствует венгерским *kalapacsos*, *kereplo*, немецкому *Klapperbrett*.

¹⁴ *Шелегінді* [немецк. Schelle] – звоночки.

¹⁵ *Ліра* (ліра корбова) – аналогичная распространена в Венгрии, но имеет 3 струны (на Гуцульщине – 4 струны).

¹⁶ Например, *цимбалець* – архаические, долбленные малые цимбалы. Были распространены в Карпатах до 30-х гг. XX в. Не известны ни в Румынии, ни в Венгрии.

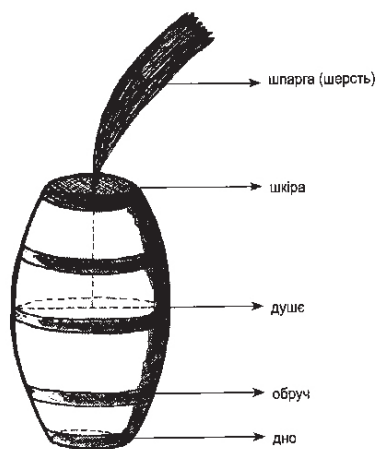
¹⁷ *Цітера* известна главным образом у закарпатских гуцулов.

¹⁸ *Кардони* – щипковая трехструнная долбленная лютня. По форме напоминает гитару. В исполнительской практике используется наиболее архаичный способ аппликации – зажатие струн одним пальцем (*barre*).

¹⁹ *Бас селятинський* (буковинский) по форме близок басам подгалянским польских гуралей (3 струны, длина инструмента ок. 135 см).

²⁰ Свободные аэрофоны и идиофоны имеют широкие аналоги на всей карпатской территории и, шире, средневосточноевропейского культурного ареала.

²¹ *Корбач* – вид пастушеского бича с цепочками, звоночками, погремушками.



Ил. 2. Бербениця

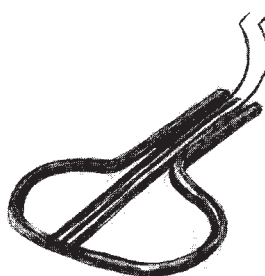


Ил. 3. Набор флейт

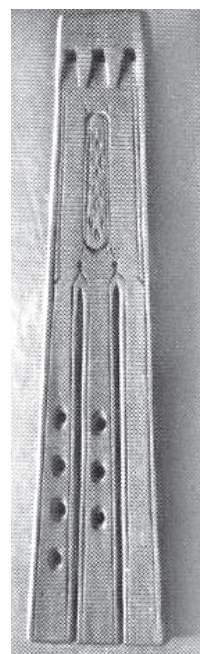
флюта, карабки²², дутка (во-лынка), дідик, руг барановий, три вида кларнетов, саксофон; большая группа натуральных обертоновых труб, среди которых одинарные и двойные роги (деревянные и из рогов быков или оленей), относительно короткая (70–90 см) трубка, а также один из символов Гуцульщины – трембіта / трумбета и многообразная группа приспособленных к гуцульской музыке, «достроенных до неї» европейских инструментов: вентильные и помповые трубы, корнет, тромбон и др.

Особого внимания заслуживает характер функционирования и распространения гуцульских инструментов, а также их аналогов и параллелей в других культурах. Дримба – это, главным образом, женский инструмент, имеющий аналоги во всем мире. Подобная гуцульской терминология отмечается в различных регионах Закарпатья, у поляков, словаков, южных славян – доромба, друмля, *drumbla*, *drombulia*, у венгров – *doromber*, *dorong*.

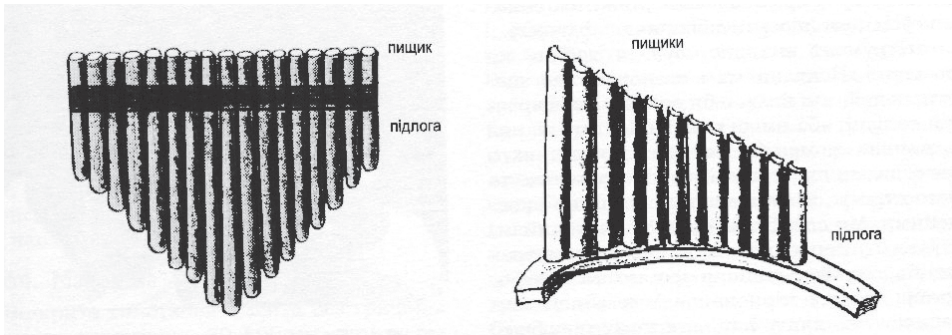
Разновидности фрикционного мембранофона бербениха, бербениця, бербенятко или бугай (соответственно большой, средний, малый) функционируют только у закарпатских гуцулов (на так называемой Руси Венгерской). Этот вид ревущих фрикционных барабанов имеет структурно-функциональные аналоги: у венгров – *köcsögluda*, *szötyök*, у южных славян – *lonac bas*, у румын и молдаван – *buhaju* (из бочки). В этом же ряду чешско-немецкая – *bika* (нем. =Bulle), венгерский – *burrogató*, у польских кашубов и в Холмской земле – *burczybas*, на украин-



Ил. 4. Двойная дрымба

Ил. 5.
Триденцивка

²² Карабки – это и одна из составных частей гуцульских дуд (волынок), мелодическая трубка. Выступает также как отдельный инструмент. Возможно, является наследием аваров.



Ил. 6. Свырил

ском Подолье – *бугай* (кстати, то же слово там означает – бык; возможно, название инструмента ассоциативно связано с характером его звучания, порой действительно напоминающего рев быка).

Среди продольных свистящих в данном контексте особого интереса заслуживают: весенняя ритуальная (для зазывания девушки) *телінка* (*теленка*, *телінка*, *телинка*) – архаичная обертоновая флейта без грифных отверстий – и *флоера* (*флойера*) – с 6-ю грифными отверстиями, расположенными попарно, для каждой руки (3+3), длиной до 170–110 см; она бытует в двух функциональных сферах – пастушеской и похоронно-обрядовой (в доме у тела умершего звучит и сольно, и в гетерофонном сочетании с вокальными причитаниями). Аналогами этих инструментов являются румынский и молдавский *kawal* или *fluierul cobanesk* (86 см, 6 отверстий: 3+3), *кавал* южных славян, венгерский *hosszifurugla*. Термин «кавал» порой можно встретить у буковинских гуцулов. Однако за пределами Гуцульщины традициям иных украинских регионов инструменты этого рода неизвестны. Не исключено, что они являются наследием **аваров**, **угров**, ранних славянских групп – например, **белохорватов** (второе, впрочем, не исключает первого).

Более короткая разновидность флоеры – *флуерка* (тоже с 6-ю отверстиями; сегодня встречается как деревянная, так и металлическая; употребляется также название *сопілка*²³) в равной мере, но, естественно, – с разным репертуаром, – функционирует и в пастушеской среде (соло), и в творчестве профессиональных свадебных капелл (совместно со скрипкой, цимбалами, басом, *бубном* – большим барабаном с тарелкой; в современные ансамбли могут включать, кроме того, и баян, трубу, тромбон, кларнет, саксофон). В числе структурных и функциональных аналогов флуерки – южнославянские *шупелка* (Македония и Сербия), *swirala* (Хорватия), фрула / *frula* (Река – Воеводина, дл. 30 см) и... чеченская *дытра*. Древнейший (до движения славян из Карпат на Балканы) **аварский** след, наряду с белохорватским, и здесь не исключен.

Вышеназванный символ Гуцульщины – полутора-двухметровая *трембіта* – имеет свои параллели на всей территории Карпат, а также, под названием *ligawka* (156 см) – на польских Курпях, и *bazuna* (99 см) – у кашубов. Встречаются на Гуцульщине и уникальные музыкальные инструменты. К ним можно отнести трехствольную свистковую флейту *триденцівку* (ил. 5) и *риг двойни* (двойной рог).

²³ Такое название широко распространено и во многих других украинских регионах, правда, относится к свистковым, а не к открытым флейтам.

Инструментарий гуцулов является превосходным индикатором их этногенеза, истории, ментальности, типа культуры. Народ этот до сегодняшнего дня сохраняет традиции, образ жизни, духовность и, как их проявление – «способ моделирования», отражения мира и самосознания в своем искусстве – музыке.



Ил. 7. Игра на телинке

Гуцулы, как мы уже отмечали, никогда не были изолированными, замкнутыми, наоборот – всегда были открытыми ко всему новому, им всегда был интересен внешний мир. Здесь и ансамбль-

оркестр, и духовые инструменты, вентильная и помповая трубы, тромбон, кларнеты in Es (иногда D – «дostroювані до капелі» /подстроенные под ансамбль), B, C, – саксофон, металлические флуерки с различными надставками (для изменения исходной тональности) и т. п. Причем речь идет об инструментах, которые употребляются в традиционном быту, календарных и семейных обрядах и праздниках!.. И эти традиционные обряды, свадьбы, похоронные ритуалы и в наше время остаются вполне актуальными. И по-прежнему в них участвует традиционный инструментарий. Можно смело утверждать, что **в глобализованный мир гуцулы идут своим путем!**..

Не принимают, однако, несмотря на любые внешние (в т. ч. под эгидой различной, время от времени меняющейся идеологии) воздействия и указания, ни грифных труб, цитр, бандуры, грифных лютней (за полвека советской цивилизации даже в клубную и школьную самодеятельность не ввели ни домр, ни балалаек), ни вокальное многоголосье и вообще групповое пение без инструментального сопровождения (за вышеупомянутым исключением – коляд для умершего). Ансамблевую инструментальную фактуру хорошо отражает один из терминов свадебной капеллы – *троїста музика*²⁴. Основную мелодическую линию главным образом проводит скрипка, ей гетерофонно помогают флуерка, сопилка, цимбалы, басовую функцию и метроритмическую основу осуществляют *бас* (басоля – камерный бас, либо трактуемая как щипково-ударный инструмент виолончель), реже *великий бас* (контрабас) или *бубеньбас*, а также *бубон* (большой барабан с тарелкой).

Особо хотелось бы указать на исторические аргументы архаичности гуцульского инструментализма и музыкального искусства в целом, отражающиеся в его традиционной терминологии. Так, игра на исконном для гуцульской традиции инструменте обозначается с помощью одного слова, например: сыграть на дрымбе – *задримбати*; на трембите – *затрембяти*; на теленке – *зателінкати*; на басах – *басувати*, на сопилке – *засопілкати* и т. д. Но в отношении инструментов, появившихся на Гуцульщине в исторически более поздние времена, аналогичный термин выстраивается из нескольких слов: *грати на кларнеті, грати на саксофоні, на гармошці, на акордеоні* и т. п.

²⁴ Подробнее см. в 1-м томе: 9: 173–184.

Подобная интеркультурная спецификация отразилась в жанрах и формах традиционной инструментальной и вокальной музыки. Пастушеские сигнальные мелодики, исполняемые на трембитах и рогах, имеют достаточно отчетливые параллели в культуре горцев Румынии, Словакии и польского Подгалья. Аналоги ритуальных свадебных песен гуцулов – т. н. *ладжанок*²⁵ – находим во многих регионах исторической Червонной Руси, вплоть до Восточного Подолья (современных Винницкой и Хмельницкой областей Украины) и Северного Подляшья (Подляшского воеводства Польши), а традиционных коляд – даже среди волоческих песен северных белорусов (включая южные районы Псковской и западные – Смоленской областей России).

Программные сольные композиции традиционных гуцульских скрипачей и по функции, и по принципам структурирования имеют сходство с инструментальными поэмами – *кюями*: на домбре, комузе – тамбуровидных щипковых – и кобызе, кыяке – смычковых хордофонах казахов и киргизов: вполне возможен здесь и *гуннский* след²⁶.

Ритуальный магический хоровод гуцульских колядников вокруг ульев или сараев со скотом *круглек* находится в контексте восточноевропейской хороводной традиции. Не менее интересные параллели обнаруживаются в народной хореографии и других видах искусств, заслуживающих стать предметом специальных работ²⁷.

В сфере инструментализма на Гуцульщине выкристаллизовалось искусство музыкальной (изначально – пастушеской) коммуникации на расстоянии: вокальные *кугеканья* по структуре явно моделируют обертоновую мелодику трембит и рогов. Сформировались школы традиционных профессиональных музыкантов и система направленного обучения музыке, а также своя музыкальная теория и терминология.

Получили свое становление и продолжают развиваться основательные местные традиции изготовления инструментов и специализирующиеся на том или ином их виде центры мастеров (например, трембит в Брустурах, цимбал в Шепоте, Космаче, Микуличине, скрипок в Ричке, Снидавке, басов в Сторонецком Груне и Селятине и т. д. и т. п.). И ведь все это – у народа, численность едва превышающего 200 тыс. человек и никогда не имевшего своей государственности (краткое существование в начале 40-х гг. XX в. на территории Закарпатья т. н. Гуцульской республики было сугубо символическим). Высокий уровень исполнительского и импровизаторско-композиционного мастерства гуцульских музыкантов, а также многовековые традиции мастеров изобразительного искусства и народной архитектуры доказывают, что художественное творчество в Карпатах зародилось издавна и прошло длительный путь своего формирования и развития. В сфере инструментализма (при безусловных параллелях в других видах искусств – прежде всего, изобразительном, орнаменте, архитектуре) явно выкристаллизовались пять основополагающих стилевых пластов.

Гуцульское искусство – это прежде всего пастушеское творчество, а такое занятие не способствует развитию хорового пения и многоголосия.

²⁵ Песни, в которых отражается жалоба невесты, прощающейся с родным домом и заканчивающей девичий период жизни.

²⁶ О культурно-исторических предпосылках подобных аналогий см. в работе «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах кочевнических традиций», представленной в настоящем издании.

²⁷ Пионером в сфере гуцульской и – шире – карпатской этнохореологии безусловно явился Р. Гарасымчук. См.: 14; 3.

Типично земледельческие песни, исполняемые на Масленичное воскресенье²⁸, весенние, на Св. Троицу, в праздник Ивана Купала²⁹, или жнивные, характерные для долинных украинских регионов, на Гуцульщине не имеют места. Важными календарными событиями здесь являются начало охотничьего сезона, первый в году выгон скота, начало и окончание пастбищного сезона. Традиционные весенние и даже зимние праздники в Черногорах имеют ярко выраженный пастушеский оттенок, поэтому особую значимость имеет фигура пастуха с его музыкальным инструментом. В архаических пастушеских и охотничьих наигрышах (и соответствующих инструментах) ярко проступают характерные черты, роднящие гуцульский инструментализм с искусством иных **горных популяций** былой белохорватской общности и – шире – **карпато-балканской музыкальной семьи**. Это древнейший пласт гуцульской музыки.

Несмотря на то, что Гуцульщина репрезентирует, главным образом, скотоводческую, пастушескую систему хозяйства и жизнедеятельности, в ее искусстве имеют место жанры, в функциональном и стилевом отношении сходные с фольклором земледельческих, прежде всего восточнославянских народов. В их числе: колядки и щедровки – рождественские, новогодние (на Св. Василия и Св. Меланию), иорданские (на Крещение); традиция торжественного ритуального обхода домов во время этих (а также весенних, пасхальных – известен даже термин «волочівний понеділок», хотя специальных волочешных песен здесь нет) праздников; похоронные *голосіння* (причитания); свадебные песни – *ладканки*; все песни, правда, исполняются в сопровождении инструментов (прежде всего, скрипки либо инструментального ансамбля). Вероятнее всего, кристаллизация этого – второго – этноисторического пласта гуцульского искусства восходит ко второму важнейшему этапу истории Гуцульщины – эпохе Киевской Руси и Галицкого (затем Галицко-Владимирского) княжества.

Третий пласт, ярче всего проявившийся в гуцульской танцевальной музыке и хореографии (прежде всего, в танцах *гуцулка*, *аркан*, *півторак*, у бучковинцев также *сирба*), тесно связан с традиционным искусством *волохів* (румын-валахов), несомненно коренится во временах длительного гуцульско-румынского соседства и хозяйственно-экономической общности. Отсюда, возможно, и общий для обоих этносов ряд инструментов: *флойира*, *кардони*, *бугай-бербениця*, *дутка* (и сама форма волынки) и др.

Становление четвертого пласта приходится на казачье-опрышковский период – время усилившихся контактов гуцулов с долинными украинцами. Тогда, возможно, сформировалась и *троїста музика*, родственная подобным ансамблям в различных регионах Украины, Беларуси, Польши, Словакии (на развитие трюистой музыки несомненное влияние оказали также тесные взаимодействия цыганских музыкантов с капеллами еврейских клезмеров). В эту эпоху в корпус гуцульского танцевального фольклора вошли *козачок*, *горлиця*, *решето* и заняли в нем почетное место наряду с *гуцулкой* (*козачок* позже слился с *гуцулкой* в один танец, став второй его половиной). Известно также, что тогда проникли в Карпаты и колесная лира в ее восточнославянской форме, и искусство восточных лирников.

Наиболее поздний пласт традиционного гуцульского музыкального искусства формируется на протяжении последних двух веков, вплоть до нашего времени, и обусловлен расширением международных контактов, вли-

²⁸ Воскресенье перед началом Великого Поста.

²⁹ Ночь на св. Ивана (Иоанна Крестителя).

янием города, новых видов коммуникации. Этот пласт наиболее отчетлив в танцевальной музыке, в больших инструментальных ансамблях (т. н. *велика музика*), в появлении функциональной гармонии, введении общеевропейских инструментов, типичных надлокальных интонационно-ритмических оборотов и приемов фактуры.

Вышеназванными историко-этнографическими обстоятельствами также обусловлена локальная и стилевая дифференциация гуцульского инструментализма и песенного искусства, и, в особенности, музыкального инструментария. В целом музыкальная дифференциация регионов безусловно сопоставима с диалектной и этнографической, хотя и обладает своей определенной спецификой.

В музыкально-этнографическом плане Гуцульщина отчетливо подразделяется на три больших ареала: Закарпатский, Галицкий (или Прикарпатский), Буковинский. Они соответствуют в целом трем обозначенным выше историческим регионам, которые отличаются друг от друга историей заселения и развития.

В ареале Закарпатской Гуцульщины можно определенно выделить следующие зоны: Мараморшское пограничье (11), бассейн Тиссы (12), бассейн Белой Тиссы (13), район вокруг крупных сел Косовская Поляна и Кобылецкая Поляна (14), бассейн Черной Тиссы (15), а также закарпатские гуцульские села, входящие в состав современной Румынии (16).

В ареале Галицкой Гуцульщины ясно дифференцируются: район над Прутом (21), пограничье с Бойковщиной, на водоразделе Прута и Быстрицы (22), пограничье с Покутьем, село Рожен, а также сегодня приближенное к ним местечко/город Косов (исторически он находился за пределами Гуцульщины) (23), долина р. Пистынка и окрестности Ослав, Космача, Брустур, Випче (24), район сел Соколивка, Ричка, Снидавка (25), долина Черного Черемоша (26), район сел Замагура, Головы, Красноиля, а также поселения вдоль р. Дидушкова Ричка (27), левобережье Белого Черемоша (28), левобережье Черемоша, галицко-буковинское пограничье (29).

Зоны Буковинской Гуцульщины: правобережье Черемоша, буковинско-подольское пограничье (31), правобережье Белого Черемоша (32), бассейн Путиливки (33), водораздел Белого Черемоша, Сучавы и Серета, район сел Селятин, Руска, Шепит (34), Кирибаба и другие гуцульские села на румынской стороне в районе Сучавы (35), сюда же относятся Берегомет и некоторые, пограничные с Путильским, села Вижницкого административного района Черновицкой области Украины.

Если взглянуть на карту, границы музыкальных регионов могут показаться несколько странными. Например, Випче сегодня фактически является административным приселком районного центра, местечка Верховина (прежде Жабье), расположенного над Черным Черемошем, а относится к брустуро-космачской зоне, которая территориально относится к Косовскому району. С Косовским районом у Випче нет даже непосредственной транспортной коммуникации: в Брустуры и Космач нужно ехать более четырех часов с пересадками через Верховину и Косов, а до зоны Черного Черемоша можно дойти пешком в течение получаса... Однако современная территория Випче – это давние полонины Космача и Брустур, тесно связанные с названными поселениями. Все исторически и хозяйственно обусловлено.

Нельзя утверждать, что обозначенные зоны слишком сильно отличаются друг от друга. Однако близость между некоторыми из них часто не ограничивается зоной ареала, которому она соответствует. Мало того, являясь

по определенным параметрам (или историческим обстоятельствам) частью одного ареала, по другим она может оказаться более близкой к поселениям соседней зоны.

Обозначим основные группы зональных стилевых связей:

а) Черный Черемош (26) – Замагура (27) – Белый Черемош (28); б) Черный Черемош (26) – Прут (21); в) Белый Черемош (28) – Белый Черемош (32) – Черемош (29) – Черемош (31); г) Соколивка (25) – Брустуры-Космач (24); е) Прут (21) – Черная Тисса (15); ф) Черная Тисса (15) – Белая Тисса (13); г) Белая Тисса (13) – Тисса (12) – Косовская Поляна (14); h) Верхнее Водяне (11) – Тисса (12) – Закарпатско-румынская Гуцульщина (16); и) Селятин (34) – Буковинско-румынская Гуцульщина (35); j) Черемош (29) – Путиливка (33).

Дробное микродиалектное размежевание такой небольшой территории, как Гуцульщина³⁰, обусловлено специфическим характером заселения и освоения этих земель и историческими причинами. Вероятнее всего, истоки дифференциации указанных зон относятся к древнейшим временам, быть может задолго до белых хорватов, а то и праславян.

Интересно, что микродиалектная дифференциация может сказаться не только в архаических инструментах и жанрах музыки, но даже в современных процессах и явлениях. В одних регионах инновации принимаются, в других нет. В одних – принимают одни инструменты, в других – иные. Наконец, то, каким путем приходят и каким способом осваиваются те или иные новации, также во многом обусловлено глубокими историческими и этнографическими корнями и традициями. Ничего не происходит случайно.

Традиционная музыка гуцулов – искусство богатое, оригинальное и разнообразное по своим жанрам и формам. Ее художественные достоинства несомненны, а профессиональный уровень традиционных мастеров чрезвычайно высок и относится к наибольшим достижениям мировой этнической культуры (17). Интересным и чрезвычайно показательным при этом является то, что это искусство по-настоящему может быть постигнуто и осознано только в контексте природы Карпат, путей становления и развития ментальности гуцулов, их истории, культуры, самосознания, отношений со своими соседями и со всем миром, в прошлом и настоящем. В кристаллизации культуры этого региона значительную роль сыграла открытость гуцулов, которые никогда не были замкнутыми, никогда не отторгали от себя ни новой информации, ни возможности влияния и взаимодействий, ни приход и поселение на своей земле новых, иных людей, искавших в горах пристанище и защиту от разных бед. Признавая закон «открытых дверей», гуцулы принимают каждого при условии, что он будет жить на этой земле согласно местным обычаям и нормам и только тогда будет по-настоящему счастливым.

В контексте наших размышлений необходимо подчеркнуть, что компаративные исследования традиционного искусства, опирающиеся на исторические, межэтнические и интеркультурные факторы его становления и эволюции, представляются сегодня чрезвычайно актуальными не только для науки, но и для современной политики и общественной практики.

Литература

1. *Брайчевський М.* Питання топоніміки і ономастики. Київ, 1962. С. 69.
2. *Гавуцак Я.* Гуцульська легенда // Світанок. Верховина: 16. IV. 1968.

³⁰ Ее территория не превышает 4 тыс. квадратных километров, а к концу XIX в. число жителей было всего 107 тыс. человек.

3. *Гарасимчук Р.* Народні танці українців Карпат. Львів, 2009.
4. *Грабовецький В. В.* Гуцульщина XIII–XIX століть: Історичний нарис. Львів, 1982. С. 3–40.
5. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1987. – 472 с.
6. *Зеленін Д. К.* Про кийське походження карпатських українців-гуцулів // Українська етнографія. Київ, 1968. Т. IV.
7. *Клапчук М.* Разведка на Покутье // Археологические открытия 1967 г. М., 1968. С. 205.
8. *Крип'якевич І.* З історії Гуцульщини. Львів, 1929.
9. *Маціевський І. В.* В просторстве музики. СПб., 2011. Т. 1. С. 173–184.
10. *Маціевський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. – 464 с.: ноти, іл.
11. *Смішко М.* Ранньослов'янська культура Карпатського підгір'я // Наукові записки Інституту суспільних наук АН УРСР. Київ, 1953. Т. 1. С. 149.
12. *Хорнбостель Э. М., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мацеевский; под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.
13. *Шухевич В.* Гуцульщина: Матеріали до українсько-руської етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Львів, 1898–1908. Т. 2.
14. *Harasymczuk R.-W.* Tańce Huculskie. Lwów., 1939. – 304 s.
15. *Hornbostel E. M. u. Sachs C.* Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie, Heft 4-5. Berlin, 1914.
16. *Maciejewski I.* Muzyka huculska w kontekście międzykulturowym // Hucule, Bojkowie, Łemkowie – tradycja i współczesność / Redaktor J. Czastka-Kłapyta. Kraków, 2008. S. 43–64.
17. *Stockmann E.* Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik // Studia instrumentorum musicae popularis, II. Stockholm, 1974. S. 233–236.

Список иллюстраций

1. Дуткарь. Традиционный исполнитель на *дутке* (волынке) и мастер музыкальных инструментов Михайло Тафийчук, урочище Буковец села Верхний Ясенив Верховинского р-на (Галицкая Гуцульщина). Фото 1970-х гг. из семейного архива (16 : 44).
2. Бербениця (10: 49).
3. Набор продольных флейт. Сверху вниз: телинка, флоера, сопилака (флуерка), денцивка (16: 57).
4. Двойная дрымба (10 : 44).
5. Триденцивка (10: 349).
6. Свырил двух видов (10: 87).
7. Игра на телинке. Традиционный музыкант и мастер музыкальных инструментов Юра Габорака из с. Брустуры Косовского р-на (Галичина). Фото 1988 г. (16: 77).

ПОНЯТИЕ «НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»:
ФЕНОМЕН И ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Пожалуй, уже более века попытка определить понятие «народные музыкальные инструменты», а также реальная практика его использования вскрывают многие, порой неразрешимые вопросы и противоречия. Даже для сферы традиционной, этнической музыки, где к числу народных современная наука относит те музыкальные инструменты, которые носители традиции считают наиболее характерными и важными для данной этнической (в т. ч. локальной, региональной) культуры, отражающими звуковой идеал и эстетические представления данного народа (5: 152; 7), многие вопросы остаются нерешенными. Достаточно сложными, в частности, представляются проблемы антинормии происхождения и реального функционирования того или иного музыкального инструмента, соотношения микролокального и регионального, профессионального (в деятельности традиционных мастеров) и массового, и т. д. (5: 153–159; 7; 3). Еще сложнее с определением народного музыкального инструмента для тех регионов, где границы локальных, этнических и надэтнических, макроцивилизационных сфер искусства со временем размываются благодаря взаимопроникновениям и взаимодействиям: в европейских странах, особенно начиная с эпохи романтизма (7; 8); в сфере искусства макамата Ближнего и Среднего Востока и т. д. Особенно остро названные проблемы выступают в странах бывшей Российской империи и Советского Союза, где проблема **народного**: народного самовыявления, народного, «социалистического по содержанию и национального по форме» искусства – приобретала идеологическое и даже политическое значение.

С одной стороны, определение «народный» вышло за пределы этнических ареалов культуры, все более отражая некую **общую культурно-историческую область функционирования** искусства (7; 4). С другой, – само использование категории «народные музыкальные инструменты» могло менять адресат в течение небольшого промежутка времени и в незначительных пространственных координатах. Достаточно привести несколько порой парадоксальных примеров.

В течение последних десятилетий во Львовской музыкальной академии (консерватории) параллельно и в известной оппозиции успешно существуют два структурных подразделения: 1) кафедра **народных** инструментов, где представлены баян, любимовская (4-струнная квинтовая) домра и балалайка; 2) кафедра **украинских** народных инструментов – бандура, цимбалы, хроматическая сопилка. При этом цимбалистов обучают игре на шундовских, *венгерских* цимбалах, а домристы регулярно участвуют в Международном конкурсе исполнителей на *украинских* народных инструментах им. Г. Хоткевича в Харькове. Подобный парадокс демонстрируют и ведущие оркестры народных инструментов двух украинских столиц. Основу Оркестра народных инструментов Харьковского университета искусств составляют любимовские домры разных высотных разновидностей (от альтовых до контрабасовых); в составе же Киевского государственного оркестра народных инструментов – скрипки, виолончели, цимбалы, бандуры. Аналогичны первому составы оркестров Донецкой и Одесской консерваторий (академий), второму – оркестр Львовской музыкальной академии, а Севастопольский оркестр уже много десятилетий представляет семейство андреевских (3-струнных квартовых) домр.

Не менее сложно разобраться с реальной практикой функционирования т. н. народных инструментов, используя ставшее порой расхожим, но никак научно не обоснованным противопоставлением **профессиональной** и **народной** музыки (идущее от оппозиции искусства устной и письменной традиции в европейских странах).

К **народным** – без каких-либо аргументов – в России и Украине с уверенностью относят баян, домру, бандуру (хроматическую, киевскую), в Беларуси и Литве, соответственно, – хроматические цимбалы и канклес, хотя эти инструменты никогда не использовались и сейчас нигде *не употребляются в собственно народной*, этнической музыкальной практике, но, в то же время, активно функционируют в государственных (профессиональных) ансамблях и оркестрах, ведется систематическое обучение в государственных учебных заведениях, дающих *профессиональное* музыкальное образование (9). В число **профессиональных** – нормативно включают скрипку, кларнет, трубу, контрабас, большой барабан и другие инструменты европейской симфонической музыки, весьма успешно бытующие в *этнической* среде, более того, составляющие основу важнейших типов традиционных ансамблей в странах Центрально-Восточной Европы: многочисленных *лутаров, клезмеров, троистых музык* и т. д. (среди исполнителей, разумеется, немало профессионалов локальной, этнической традиции, но они представляют уже совсем другие функциональные сферы и музыкально-стилевые системы искусства контактной коммуникации).

Неменьшие парадоксы выявляются при введении для идентификации «народности» такого параметра, как **происхождение** того или иного инструмента (1: 23–24). Ведь т. н. *народные* – баян, андреевская и любимовская домры, киевская бандура, оркестровые белорусские цимбалы, литовские канклес и другие подобные инструменты созданы в профессиональной, городской, урбанизированной среде, на соответствующей материально-технической базе. Скрипка же, кларнет, виолончель (басоля, басетля и пр.) порождены этнической традицией, сформировались, выросли и отражают ее истоки (9; 8).

Проблема идентификации народных музыкальных инструментов сопряжена со многими, порой уже твердо сложившимися в отечественной музыкальной практике и педагогике **мифами**, которые вступают в сложные отношения с научно интерпретируемой и аргументированной фактами **реальностью**.

Один из характерных современных мифов: традиционные национальные музыкальные инструменты (в т. ч. домра, балалайка и пр.) *путем длительной эволюции* и усовершенствования выросли до народных инструментов академического музицирования.

Реальность: 1) традиционные национальные инструменты либо прямо были использованы в академической европейской культуре, приспособлены к ней, в т. ч. не выходя из этнической музыкальной практики (скрипка, например), либо – 2) на их основе были созданы радикально новые инструменты, сразу же ориентированные на музыкальную систему европейской композиторской практики (андреевская и любимовская домры, шундовские цимбалы, хроматическая бандура и т. д.), либо – 3) вновь создавались исходя из нормативов европейской тонально-гармонической системы (гармоники всех видов, в т. ч. баян и аккордеон). При этом следует иметь в виду, что и европейские музыкальные инструменты (хроматический кларнет, вентильная труба и пр.) также могли входить и входили в традиционную этническую музыкальную практику (7).

Еще один широко распространенный миф – об *академизации* русских народных музыкальных инструментов. Академизация коснулась прежде всего самодеятельных, клубных, школьных, а затем и профессиональных (общегосударственной направленности) форм функционирования инструментальной музыки. Этнические культуры ни в различных регионах России, ни в сопредельных странах академизация не затронула, разве что сами эти культуры подвергались активному разрушению при тоталитарных режимах (6: 144–153).

Немаловажно осознавать, что становление и развитие культуры академического исполнительства на народных инструментах в странах Восточной Европы происходило в тот период, когда уже четко сформировалась, достигла высокого развития **европейская музыка письменной традиции** и выкристаллизовались соответствующие универсальные типы ее организации и функционирования (прежде всего в театральном-концертных формах), системы обучения, образная сфера, жанровая и структурная специфика. На характер обращения к этническим локальным традициям, становление и развитие **национальных**, т. е. **надэтнических**, **надрегиональных** художественных традиций и систем музицирования внутри отдельных стран и регионов Восточной Европы (а именно в этой сфере выстраивалось академическое искусство игры на т. н. народных инструментах) огромное влияние оказал ряд **идеологических** и политических факторов. Важнейшим среди них была задача **укрепления единства государства**, включающего разноликие регионы и этносы империи, за счет создания общегосударственных – общенародных (*народ* – все население страны; для всех один тип культуры; у всех один общий язык, в том числе музыкальный) сфер и проявлений искусства. Важной задачей культурной политики построения сильного государства становится консолидация разрозненных групп навязыванием единого образа мысли, что должно отражаться в искусстве однотипной формой самовыражения.

В экстремальных условиях (война, революция, опасность распада страны и т. д.) возникает тяга определенных кругов общества к единению, сплоченности. Именно тогда появляются разнообразные художественные объединения, клубы, самодеятельные ансамбли, оркестры, театральные студии и пр. Порой такие формы получают поддержку государственных структур вплоть до создания государственных школ и вузов; финансируются оркестры, кружки самодеятельности (*организованное любительство* – так Е. В. Гиппиус характеризовал проявление стихийного профессионализма, противопоставляя его фольклору) (2: 204–205). Налаживается массовое фабричное изготовление и распространение соответствующих музыкальных инструментов. Это относится и к оркестрам народных инструментов, и к духовым оркестрам саксгорнов (в каждой школе, на каждом заводе, в каждом колхозе и пр.). Так появились Великорусский оркестр и Русский народный хор – хор Пятницкого, равно как и ансамбль «Летува», Капелла бандуристов Украины, ансамбль «Мазовше» в Польше, оркестр им. Курмангазы в Казахстане и т. п.

Вновь и вновь возникают вопросы (9; 8; 5; 3): **где мы хотим быть** – в Европе? В Евразии? Или хотим остаться **особым конгломератом** культуры? Какой путь изберем? Федерализация, регионализация или единообразие?

Открывается множество альтернативных путей. Один из них – унификация всего и вся. Другой – возрождение либо создание новых региональных, в том числе этнических типов ансамблей и форм музицирования. Третий – поиск своего места в стремящейся к глобализации евроамериканской куль-

туры: рок-группы, бард-рок, фолк-рок, этно-панк и пр.? Четвертый – ориентация на функционирование музыки как *развлечения*, на шоу-бизнес.

Унификация инструментария, исполнительской техники, строя, гармонии, оркестровки, типа партитуры, жанров, музыкальных форм, типов функционирования, музыкального образования и способов обучения, и т. д. сегодня особенно активно поддерживается благодаря усилению бюрократических типовых форм нормирования работы, отчетности, оценочных стереотипов, заранее заготовленных универсальных схем. Наступила эпоха своего рода бюрократической революции.

Но как быть с **искусством** – явлением, по своей сути стремящимся к созданию уникальных, единственных в своем роде произведений?

Думается, окончательное решение вопроса об определении понятий «народный», «профессиональный», «исконный», «привнесенный» и т. д. по отношению к инструментальному музыкальному искусству сегодня следует отложить. Вместе с тем предлагаем в этом направлении другой путь – интерпретации типов музыкального инструментария в контексте той или иной **культурной традиции** или **художественной системы**. Такой подход позволит дать более объективную картину существования музыкальных инструментов, учитывая как исторические, так и современные формы функционирования музыки в разных странах и регионах мира.

Вот как выглядела бы таксономия инструментария с акцентом на явления музыкальной культуры современной России и сопредельных стран.

1. **Музыкальные инструменты европейской письменной традиции** (академической и массовой) – инструменты симфонического и духового оркестров, фортепиано, орган, гитара и т. п..
2. **Музыкальные инструменты общерусской (надэтнической) национальной традиции позднего формирования** (академической и массовой) – андреевские домры всех высотных разновидностей, балалайки, баяны, клавишные и щипковые хроматические гусли и т. д.
3. **Музыкальные инструменты локальной этнической традиции.**
4. **Музыкальные инструменты региональной (надлокальной) этнической традиции.**
5. **Музыкальные инструменты профессиональной сферы культуры** в соответствующей художественной традиции (локальной, региональной или общенациональной).
6. **Музыкальные инструменты массового музицирования.**
7. **Музыкальные инструменты любительской среды.**
8. **Музыкальные инструменты русской общенациональной культуры контактной коммуникации** (устной традиции) – колокола, гармоники (локальные разновидности диатонической и хромки), балалайки.

Предложенный опыт таксономии вполне работает и на материале многих других, как исторически родственных, так и более далеких от России мировых культур:

1. **Музыкальные инструменты восточного макамата** – уд (еще со времен, описанных аль Фараби, Абдурахманом Джами и пр.).
2. **Музыкальные инструменты бухарского Шашмакома, узбекотаджикского (в т. ч. каракалпакского) макома** – танбур, дутар, сато и т. д..

3. **Музыкальные инструменты наследников тенгрианской наднациональной традиции** – казахов, алтайцев и др. – домбра.
4. **Музыкальные инструменты восточнославянской скomorошьей традиции** – сопели, гудок, накры.
5. **Музыкальные инструменты украинско-белорусской троистой музыки** – скрипка, сопилака/дудка, цимбалы, басоля/басетля, бубен.
6. **Музыкальные инструменты современной общелитовской надрегиональной национальной традиции** – скудучяй, рагай, скрабалай, хроматические бирбинес, канклес всех диапазонов (в т. ч. басовое), даудитес, аккордеон.
7. **Музыкальные инструменты литовской региональной этнической традиции** – сувалькийское канклес.
8. **Общекарелофинские музыкальные инструменты письменной традиции** – кантеле, йоухикко.
9. **Музыкальные инструменты украинских региональных профессиональных эпических традиций** – кобзы, торбаны, змиевская и харьковская бандуры.
10. **Музыкальные инструменты общеукраинской письменной культуры (академической и любительской)** – скрипка, бандуры, шундовские цимбалы, хроматическая сопилака, любимовская домра.
11. **Музыкальные инструменты общебелорусской письменной традиции** – хроматические цимбалы всех диапазонов.
12. **Музыкальные инструменты различных национальных традиций** – скрипка, кларнет, гитара, аккордеон, тар, домбра (казахов, узбеков, татар и т. д.).

Новые материалы и исследования в данном направлении безусловно открывают дорогу и к совершенствованию представлений об инструментализме как феномене.

Литература

1. *Имханицкий М. И.* Новое об истории русского баяна // Баян: История, теория, практика, методика, творчество, психология исполнительства, педагогика, образование: Сборник / Редкол.: И. В. Мациевский, В. В. Бычков; Челябинская гос. акад. культуры и искусств; Российский институт истории искусств. СПб.; Челябинск, 2009. С. 21–31.
2. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
3. *Мациевский И. В.* 100-летие баяна: Парадоксы и антиномии // Там же. С. 7–12.
4. *Мациевский И. В.* Музыкальные инструменты народные // Народные знания. Фольклор. Народное искусство: (Свод этнографических понятий и терминов). М., 1991. Вып. 4. С. 86–90.
5. *Мациевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов / Сост. В. Е. Гусев. Л., 1980. С. 143–170.
6. *Черемський К.* Традиційне співоцтво: Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків, 2008. – 248 с.
7. *Stockmann E.* Eintrittswort zum Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М., 1970. С. 385.
8. *Stockmann E.* Zum Terminus «Volksmusikinstrument». Berlin: Forschungen und Fortschritte – 35, 1961.
9. *Vyžintas A.* Liaudies muzikos instrumentai: Ispūdingi renginiai ir žiupsnelisateites vizijų // Muzikos barai. Vilnius, 2000. № 7–8. P. 34–36.

МУЖСКОЕ ПЕНИЕ В КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Как уже хорошо известно современной науке, генезис **вокальной** музыки с ее *непосредственностью* высказывания, *обобщенно-конкретным* способом художественного моделирования, коллективностью, традиционностью связан с культурой *собираательства*, позже (начиная с эпохи неолита) – *земледелия*, что было прерогативой **женщины**. **Мужчина** изначально – охотник (палеолит), затем – пастух (неолит) – прародитель музыки **инструментальной**. Функциональная специфика этой последней – обобщенный тип образности, исполнение, артикулирование в необыденных, *небытовых, особых*, порой экстремальных ситуациях (от охотничьей, манковой практики инструментализм унаследовал сокрытость исполнителя, тенденцию к перевоплощению, отраженный способ моделирования), индивидуализм, *элитарность*, направленность на *посвященных, профессионализм* творческой деятельности, особое внимание к *форме*, мастерству, декорированию – вплоть до виртуозности, *инновационная* устремленность, – все это существенно сказалось на специфике мужского пения – явления более позднего, стадияльно менее архаичного по сравнению с традиционным женским пением или мужской инструментальной музыкой (10: 123–145, 95–99).

Исходное положение реализовалось в психофункциональном понимании и воплощении природы пения; цели и задач творчества отчетливо отразилась в **дифференциации мужского и женского вокального** искусства. Эта дифференциация представляется достаточно **универсальной**, хотя, разумеется, и весьма многообразной в своих конкретных структурно-функциональных проявлениях в различных этнических традициях на Востоке и на Западе, отражающих как имманентный путь эволюции пения, так и исторические взаимодействия и взаимовлияния женского и мужского самовыражения и творчества, соответствующие культурные заимствования, жанровое и структурное своеобразие вокального искусства.

Разумеется, с течением времен менялись климатогеографические и бытовые условия жизнедеятельности, характер хозяйствования, специфика социально-экономических отношений в традиционном обществе. В определенных этнических ареалах необходимым стало появление мужского коллективного труда: при земледельческом хозяйстве работа на неохранных просторах степи, полей и лугов, находящиеся в удаленных от дома высокогорных массивах; в определенных социокультурных ситуациях, например воинских объединениях и т. д. Как следствие, рядом с женскими певческими группами появились мужские. У донских и запорожских (ныне черноморских) казаков, наследников казачьих традиций в белорусском и украинском Восточном Полесье (современных Гомельщине, Брянщине, Черниговщине, Киевщине), у немцев Поволжья (3, 11), у генуэзцев, грузин, адыгов (ил. 1) и некоторых других этносов Кавказа (2) таких примеров на мировой певческой карте не так много, но все же они имеют место и вполне **типологичны**.

В целом для традиционной культуры народов мира **коллективное многоголосное** пение – явление исключительное, оно реализуется на поздних этапах культурно-антропологической эволюции (12, 13, 19). В этом плане стадияльно более архаичным (но – не ранее появления развитых форм культа, шаманизма, эпоса) и значительно более распространенным в этнической культуре представляется **сольное** мужское пение (9, 11). Оно



Ил. 1. Адыгский мужской ансамбль «Бадынока» (Нальчик, Кабарда)¹



Ил. 2. Певец Сцяпан Дубейка с «подводчицей» – женой Марией (Белорусское Полесье)

весьма характерно для *эпических жанров* традиционного искусства. Находим его у русских былинных сказителей, украинских кобзарей и лирников, традиционных профессиональных мастеров тюркских народов. У казахов, узбеков, туркмен, татар, башкир, многих других этносов традиционное мужское пение и сегодня – яркий показатель национальной культуры: не только в сфере эпоса и *сакральных певческих действий* – родилась и активно функционирует целая область *профессионального искусства устной традиции*, где сольное мужское пение имеет едва ли не главенствующее место (1, 4) (ил. 5). Известное место в восточнославянских и волжских традициях имеют *семейные* (ил. 2), а также *мужские дуэты* и участие отдельных *мужчин* в женских ансамблях, что характерно для южнорусских традиций (19), но имеет место и на Северо-Западе. Правда, и в этих случаях достаточно универсальным в коллективном сознании, идеологии и практике носителей этнических традиций остается следующий культурный концепт. Женское пение – **выражение непосредственного чувства**, переживания, настроения. «Женщина поет душой!» – часто услышишь в этнической среде; и, естественно, в традиционном женском исполнении основополагающим является напевное, *кантиленное* начало. В пении казачьих, грузинских, геноузских мужских ансамблей степень распевов, юбилаций, многочисленных вокальных украшений, своего рода инструментальной *виртуозности* (особенно в верхних, по выражению казаков – «дишкантовых» – голосах) столь высока, что слушателю порой трудно разобрать слова и сюжет песни; да они и не нужны; как и в инструментальной музыке, здесь преобладает **обобщенное** высказывание. Мужчина *играет* на своем *певческом инструменте* (20), которым становится и его тело.

Не случайно в науке XX–XXI вв. появились понятия и исследования *корпоромузыки* (или *аутоинструментальной музыки*) и *корпороинстру-*

¹ В верхнем ряду второй слева – выдающийся ученый-этномузыковед Беслан Ашхотов (2).

ментов (10: 89–98; 17, 21). Корпоромузыка в своих многообразных проявлениях (хлопки руками, топот ногами, губное трубление, губной, зубной, языковый и щелевой свист, рычание, удары руками по различным частям тела и мн. др.) весьма распространена во многих этнических культурах мира. Некоторые из ее видов занимают важное место в функционировании искусства – таков, например, ритуально-информационный свист кабарцев. Пение без слов – в этом же кругу.

В свою очередь, возникло множество **пограничных явлений** между вокальной и инструментальной музыкой, музыкой и хореографией, музыкой и кинетикой и т. д. Здесь и игра на открытых флейтах с постоянным или подвижным голосовым бурдоном (курай, флоера, кавал), на варганах, где исходный тон пластинки усиливается, преобразуется, порождает 2-ю, надстроечную свистковую мелодию, производимую вокальным аппаратом. Особое место занимает т. н. **горловое пение** – на фоне голосового бурдона мелодический свист флейт, образуемый в результате работы ложных голосовых связок, – при этом возникает сольное двух-, а порой и трехголосие (такое пение характерно для сольных мужских традиций Тувы, Башкортостана, Хакасии, Монголии, Алтая, имеет место и среди карпато-альпийских народов Европы (румын-валахов, гуцулов) и т. д. (10: 78–87, 117; 13; 5, 17). Его элементы сохранились в эпическом пении казахов, киргизов, алтайцев, калмыков и, в весьма развитой форме, – хакасов. Интересным явлением в данном контексте представляется соединение названного феномена с различными формами собственно вокального лирического и обрядового пения (со словами) и игрой на струнных инструментах (у европейских народов также – на гармонике).



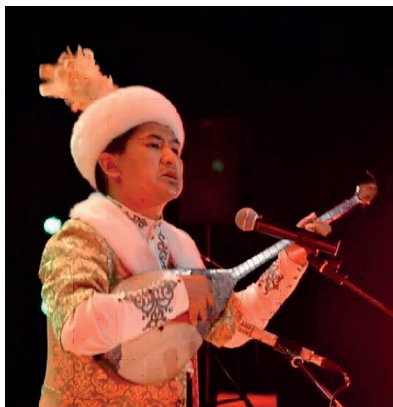
Ил. 3. Костянтин Безюк
(украинское Подляшье, Польша)



Ил. 4. Ефим Сапелкин
(Белгородчина, Россия)

Различие мужского и женского пения в немалой степени обуславливается известной **гендерной дифференциацией** бытовой лексики, фонетики и даже грамматики. Оно объясняется, правда, не столько антропологическими различиями полов, сколько известной оппозицией традиционно сложившихся видов их хозяйственной деятельности и бытовой практики и существенно отражается в характерной **артикуляции** мужского пения даже тогда, когда мужчины поют специфически женские песни.

Психофизиологическая составляющая здесь накладывается на **этнопсихологическую** и **социологическую**. Мужчина в традиционной культуре – хозяин, учитель, лидер. И в пении он должен быть более значимым,



Ил. 5. Современный казахский мастер традиционного пения
Ерлан Рыскали



Ил. 6. Татарский традиционный певец и гармонист Альберт Хасанов
(из архива Н. Альмеевой).

почитаемым, а для этого – сведущим, способным и умелым. В пении в смешанном (женско-мужском) или чисто женском ансамбле лидер занимает подходящее ему свое место, исполняет свою *роль*. Часто он лучше других знает и тексты, и жанровую спецификацию песни. Таким мастером, например, был выдающийся носитель южнорусской песенной традиции Ефим Тарасович Сапелкин из с. Афанасьевка на Белгородчине (19). Его пение отличалось особенной красочностью, артикуляционным богатством и разнообразием (вполне ассоциирующимся с виртуозностью инструментализма). Он мог позволить себе в исполнении то, что нельзя другим. Однако именно он – лучший **знаток** и **хранитель законов традиции**.

Ряд таких замечательных традиционных белорусских певцов-солистов (часто они выступают как инструменталисты) представлен в фильме Г. Тавлай и С. Гайдука «Мужчынскі рой» (Студия «Белвідэафільм»). Широкую известность получили жители белорусского Полесья (также выступающие как инструменталисты), традиционные певцы, представленные в фильмах этномузыколога З. Можейко «Перанясі, Божа, хмару», «Рух зямлі» (Студия «Беларусьфільм»), среди них Сцяпан Дубейка, Иван Прыбора (ил. 8), Василь Швед (ил. 7). Одновременно и прекрасным певцом, и выдающимся скрипачом и гармонистом был на украиноязычном Бельском Подляшье (Восточная Польша) Константин Безюк (ил. 3).

Здесь отчетливы следы былого **шаманизма**, с особой, **исключительной ролью музицирующего (поющего и играющего) мужчины** в раннем обществе, а позже в каждой традиционной общине – локальной или профессиональной, половозрастной и т. д. Поэтому существенное значение приобретают такие факторы, как основательная эрудиция лидера, а также сила, полетность, красота его голоса. Причем необыкновенные способности лидера обусловлены, с одной стороны, **функционально** – своеобразной ролью и значимостью в общине, с другой – личными качествами **индивидуума**: духовной энергией, сакральной силой, особыми связями со сверхъестественными существами, животными, ветром, солнцем, с явлениями природы; умением контактировать с ними и влиять на них.

Необходимо иметь в виду, что такие специфические способности и, как видно из реальной практики функционирования этнического искусства, и как мыслят его мастера – субъекты когнитивной психологии и искусствознания, носители традиционной философии и эстетики, и, согласно данным, биологии и медицины, нередко обусловлены проявлением **ком-**



Ил. 7. Певец Василь Швед (Беларусь) играет на дудке колядовщикам



Ил. 8. Традиционные носители песенной культуры Сцяпан Дубейка, Иван Прыбора, Василь Швед (Белорусское Центральное Полесье)

пенсации (и даже гиперкомпенсации) в творчестве физических недостатков (3; 6, 16, 18). Достаточно вспомнить о гениальных способностях и мощной, действенной энергетике горбунов, низкорослых, хромых, слепых, физически слабых и т. д., отраженных как в научной литературе, так и в мифологии (15). Слепцы Гомер и Тиресий, великий Никколо Паганини, имевший синдром Марфана (7: 197–201), опиравшийся на палочку вождь карпатских робинов гудов и выдающийся флюерист, создатель многих музыкальных поэм Олекса Довбуш, «великий слепой» Гуцульщины – музыкант Василь Могур, – примеров тому множество. Порой, желая реализовать свое особое предназначение, традиционные мастера сознательно шли на физическое увечье – своего рода *жертвоприношение*. Можно вспомнить и о других судьбах украинских кобзарей и певцов-лирников европейских народов (ил. 9, 10). Чтобы стать исключительным исполнителем, нужно было либо родиться слепым, либо стать таковым – отдать свое зрение как жертву за воплощение призвания (18: 49–54).

Так или иначе, ведущими становились, как правило, необычные, неординарные и **избранные**, которым было предпослано исполнить чрезвычайную **миссию** духовного лидера. Культурно-антропологические данные свидетельствуют и о становлении особо **выделенных сфер** мужской деятельности и порожденных ими мужских профессий, профессиональных и социальных групп – от охотников, пастухов, шаманов, волхвов, скоморохов, менестрелей, дударей, лицедеев до воинов, народных заступни-

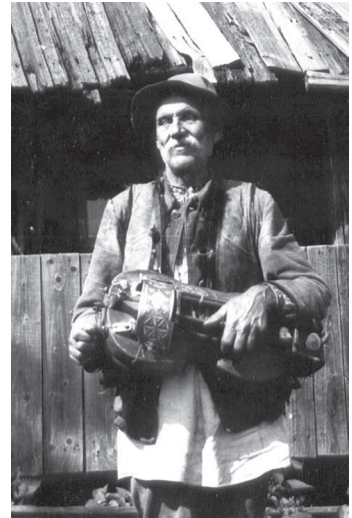
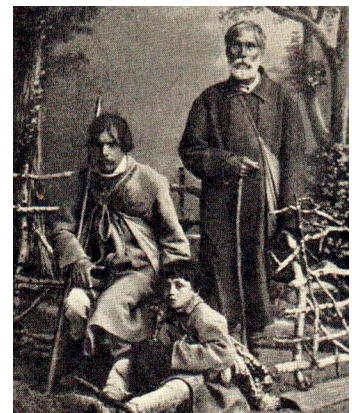


Рис. 9. Певец-лирник Дмитро Гинцар (Буковина)



Ил. 10. Старцы – певцы духовных стихов (Смоленщина)

ков, казаков, гайдуков, опрышков, узников, и даже... злодеев. Не случайно как в крестьянском, так и в городском фольклоре славянских народов целые жанровые группы составляют пастушеские, гайдуцкие, опрышковские, казачьи, чумацкие, воинские, тюремные песни.

Все это, наряду с древнейшими инструментальными истоками музыкальной деятельности мужчин, также немало способствовало **дифференциации мужского и женского пения**, которая, естественно, по-разному реализуется в различных локальных, этнических и исторических культурных традициях. В южнорусских смешанных ансамблях мужчина нормативно выступает в роли запевалы; в севернорусских – более редкое его участие способствует созданию полной обертоновой гармонии.

В собственно мужских многоголосных ансамблях нередко появляется роль второго лидера. Эту роль часто принимает исполнитель самого высокого подголоска – дискант, что ярко проявляется и в казачьих коллективах, и в певческих группах российских немцев. Красота, чистота и звонкость пения второго лидера – важнейший фактор успешного функционирования коллектива. «И уважаемые люди могли километрами бежать за каким-нибудь *Андреем* (пусть и 13-летним), если он обладал таким дискантом», – вспоминает И. Виндгольц (8: 18).

Сказывается в мужском пении **отношение к языку и характеру ментальности** того или иного этноса (в традиционном сознании, мифологии существует представление о *народах мужских* и *народах женских*; в чем науке еще предстоит разобраться). В названном выше фильме традиционный западнобелорусский певец, исполнявший белорусские песни мягким, теплым, нежным тембром, когда запел по-польски, резко изменил характер атаки звука, обострил артикуляцию, голос зазвучал сильно, плотно, подчеркнуто призывно, как бы демонстрируя мужскую статью.

Дифференциации способствует и **ритуальная приуроченность** различных форм пения. На Гуцульщине основная (довенечная) часть свадебного обряда происходит в двух локализациях: в доме жениха и в доме невесты. Параллельно исполняются по структуре одинаковые, а по тексту разные обрядовые песни-ладканки – песни прощания с молодостью, с вольной, холостой жизнью, родным домом. Печаль, ламентальность исполнения, естественно, экспрессивнее в доме невесты: ведь нормативно именно она должна переехать в дом будущего мужа; плачевая артикуляция усиливается здесь и за счет более полного, представительного женского состава (кроме основной группы женщин – родственников и друзей семьи – участвуют и многочисленные подруги). В мужском доме к женскому одnogолосно-гетерофонному пению присоединяются и мужчины, сменяя плачевую экспрессию на более суровый тон. Отмечены стилевой дифференциацией и сохранившиеся в карпатской традиции женское и мужское исполнения *колыбельных*; женские и мужские (разные и по тексту) похоронные *причитания* («приказування»). В целом **мужской характер** гуцульского **пения** усиливается обязательным присутствием во всех основных обрядовых жанрах (даже похоронных причитаниях) гетерофонной партии инструментов (скрипки, фляеры, денцивки и др.) (10, 13).

Разумеется, предложенные наблюдения и соображения отражают лишь определенный исследовательский материал и связанные с ним подходы и концепты. Его расширение, безусловно, откроет новые научные перспективы. Обращение к проблеме мужского пения, как и вообще к проблематике мужского исполнительства в традиционном искусстве, актуально и для науки, и для решения острейших вопросов современной интерпретации

этнической музыки, сохранения и освоения богатейшего наследия национальной художественной культуры.

Литература

1. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 11–105, 153–186.
2. Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосие. Нальчик, 2009.
3. Виндгольц И. П. Немцы России: Песня. Обряд. Музыка. Саратов, 2011. – 380 с.
4. Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы, 2000.
5. Ихтисамов Х. С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2. С. 197–216.
6. Литвак А. Г. Очерки психологии слепых и слабовидящих. Л., 1972.
7. Мацневский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1.
8. Мацневский И. В. Иван Виндгольц (Johann Windholz) и возрождение этномызыкальной германистики в России // Музыкант в культуре: Концепция и деятельность. СПб., 2005. С. 5–21.
9. Мацневский И. В. Звукотворчество в психофизиологическом и энергетическом аспекте: «Естественное» и «искусственное» пение // Греко-славянская школа церковного пения / Сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб., 2005. С. 24–25.
10. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
11. Мацневский И. В. Сольное пение в традиционной культуре и актуальные проблемы его постижения // К 100-летию Льва Львовича Христиансена (1910–1985): Сб. науч. статей. Саратов, 2011. С. 52–67.
12. Мацневский И. В. Традиционное искусство черноморского казачества (социально-исторический и этнокультурный аспекты) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Челябинск, 2013. № 2 (34). С. 129–145.
13. Мацневский И. В. Традиционное пение сегодня: Проблемы исполнительства // Аўтэнтычны фальклор: Праблемы вывучэння, захавання, пераймання: Зборнік навуковых прац удзельнікаў IV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. Мінск, 2010. С. 8–11.
14. Маціевський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
15. Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1997.
16. Сичко Ж. В. Медицинские аспекты гения Паганини // Вопросы инструментоведения. СПб., 2000. Вып. 4. С. 69–70.
17. Херцеа И. Феномен на грани вокального и инструментального («фифа» – вид румынской флейты) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2. С. 217–219.
18. Черемський К. Традиційне співоцтво: Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків, 2008.
19. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. М., 1987.
20. Юшманов В. И. Певческий инструмент и проблемы вокальной техники оперных певцов: Автореф. дис. <...> докт. искусствоведения. СПб., 2002.
21. Jairazbhoy Nazir Ali. The Beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis and S. M. Tagore // Issues in Organology. Sue Carole DeVale. Selected Reports in Ethnomusicology, vol. 8. Los Angeles, 1990. P. 72.

К ВОПРОСУ О ЖЕНСКОМ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМЕ В ЭТНИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ

Как хорошо известно, **инструментальная музыкальная культура** во всем ее комплексе (изготовление инструментов, исполнительство на них, создание и интерпретация жанровой системы, инструментальных музыкальных форм и отдельных произведений инструментальной музыки, становление и развитие ее эстетики, теории и терминологии), во всем мире этнических традиций, является преимущественно областью жизнедеятельности *мужской половины* человечества (8; 9: 139–142).

И это естественно. Древнейшая, восходящая к палеолитической эпохе, область функционирования инструментальных наигрышей (сигнальных, манковых, привлекающих, отпугивающих и т. д.) связана с трудом охотника – трудом опасным, требующим больших физических нагрузок, длительным отлучек от постоянного местожительства. Она стала прерогативой мужчин. В их поле деятельности оказалась и стадийно последующая (как результат *неолитической революции*) область хозяйствования – животноводство и тесно с ним связанная сфера функционирования – пастушество, требующее значительного (и временного, и пространственного) отдаления от домашнего очага (хранение которого, равно как кормление и уход за детьми традиционно было закреплено за женщиной). В свою очередь за женщиной исторически закрепились сфера собирательства (палеолит) и земледелия (начиная с неолита) и, соответственно, изначально – область *вокального интонирования*: руки заняты, голосовой аппарат свободен.

Имеют место и объективные био-психологические предпосылки **гендерной дифференциации инструментализма и пения**. Физиологический аппарат девочек лучше приспособлен для пения, при прочих равных условиях девочки начинают говорить раньше мальчиков. Мальчикам труднее петь чисто, зато они охотнее участвуют в подвижных играх, любят мастерить (в т. ч. простейшие звуковые орудия), они вообще более склонны к работе рук и к корпорозвуковым проявлениям – свисту, хлопкам, щелчкам пальцев и губ и т. п. (9: 141). Гендерная дифференциация проявилась и в одном из древнейших обрядов – инициации – посвящении детей в полноправные члены племени. При подготовке к обряду детей одного пола и возраста отделяли от остальных. Мальчиков, кроме других необходимых навыков (бегать, стрелять из лука и пр.), учили игре на музыкальных инструментах, девочек – пению (12: 191–197). Сказанное отразилось на многие тысячелетия и в творчестве взрослых носителей художественной традиции. В сохранившихся сегодня этнических традициях народов мира пение по-прежнему остается прерогативой женщин, инструментальная музыка – мужчин.

С этим же связана **сущностная дифференциация** инструментально-го и вокального музицирования. При собирании плодов, грибов, ягод или на сельскохозяйственной работе женщины находятся на незначительном расстоянии друг от друга, легко вступают в необходимые для их функционирования контакты, передают нужную информацию и **непосредственно**, с помощью голосового аппарата, высказывают свои эмоции и чувства по тому или иному поводу. Певческий и стадийно следующий за ним речевой способ информационного обмена здесь естественны. А основополагающим в таких высказываниях явился конкретный или – в более развитых, эстетизированных формах выявления вокального искусства – **обобщенно-конкретный вид моделирования** (в т. ч. отражения) окружающего мира и своих чувств. Сам звуковой аппарат – *один звуковой источник* и возмож-

ные изменения его параметров в ограниченных пределах человеческого голоса способствовали становлению – наряду с *непосредственным эмоциональным высказыванием* – **интонационного** способа (от звука к звуку) построения музыкального образа и значимостью в нем напевного, *кантиленного начала*.

Иная ситуация у охотника. Ему необходимо **скрыть** от животных факт своего присутствия. В манковых наигрышах, имитируя на инструментах (максимально разнообразных по своему звуковому выражению, в зависимости от вида животного, времени, погоды и конкретной ситуации функционирования) звуковыявления самки животного или птицы, приманивают самца, а подражая зовущей матери, – детенышей и т. д. Информационные сигналы между охотниками также должны быть замаскированы от животных: эти сигналы могут быть похожи на дуновение ветерка, шелест травы, скрип деревьев, звуки других животных и т. п. Понятны они *только участникам действия*, людям, *посвященным* в знаковый смысл соответствующих наигрышей. Непосредственное высказывание информации, непосредственная передача эмоции здесь сменяется *опосредованным* его *отражением*, для понимания которого требуется известная осведомленность слушателей. Иными словами, в инструментальной деятельности и выросшем из ее синкретизма инструментальном музыкальном искусстве формируется **обобщенный вид моделирования** жизнедеятельности и сознания человека, функционирование которого изначально ограничено кругом *посвященных его носителей и реципиентов* (слушателей).

Данное начало получило развитие в *музицировании пастуха*. С животными он контактирует по средствам музыкальных сигналов, да и с другим пастухом, находящимся на отдаленном от него пастбище, общается только с помощью определенных инструментальных звуковыявлений. Исходные структурно-функциональные основы инструментализма отразились и в более поздних формах: ратной, военной, прикладной музыке, новых функциональных направлениях инструментализма и, разумеется, в собственно эстетической сфере *инструментальной музыки для слушания*.

Элитарность инструментальной музыки, более узкий (в сравнении с вокальными сферами) круг ее носителей, равно как достойных, хорошо осведомленных реципиентов, усиливается и благодаря возросшей в процессе становления и развития инструментализма **значимости** осознаваемого самими ее творцами **музыкального формообразования**. Ведь в инструментальном музыкальном произведении нет сюжета, как в песне, нет слова, ассоциируемого с конкретным предметом или событием. И только благодаря *направленному структурированию* возможен охват обобщенного смысла произведения и, особенно, крупных форм инструментальной музыки. Вспомним, что не только в этнических культурах, но и в европейском искусстве письменной традиции все известные музыкальные формы: период, простая двухчастная, простая и сложная трехчастные, сонатное аллегро, фуга и т. д. и т. п. – родились, получили свое становление и развитие именно в сфере инструментальной музыки.

Человеческое тело позволяет включить в звуковое поле инструментального музицирования, в отличие от вокального, *несколько источников и способов воспроизведения и преобразования звука* – губы, зубы, щеки, лоб, живот, руки, пальцы, ноги и т. д. Отсюда вытекает возможность губного и нёбного свиста (как на свистковых флейтах), амбушюрной игры (как на трубах), разнообразных ударов (как на соударяемых и ударяемых идиофонах и мембранофонах), даже не выходя за пределы собственного тела

(так называемые *аутоинструментальная* или *корпоромузыка* и *корпроинструменты*), она повлияла на становление и развитие в инструментализме, наряду с интонационным, – также **контонационного** способа формирования музыкальных образов, основанного на сосуществовании, *сослушании*, сопряжении – в том числе. одновременно звучащих, автономно существующих в пространстве – тонов (7: 3–33).

Еще в бóльшей мере контонационные возможности осуществляются в *собственно инструментальной* музыке (т. е. с помощью специальных, поначалу синкретических орудий, а затем и музыкальных инструментов). Уже в давние времена имеют мест и *контонационные инструменты*, типа цитр, арф, многостольных флейт, где несколько источников звука сосуществуют одновременно и способны как к одnogолосному, так и многоголосному звучанию, производимому одним человеком (что практически невозможно в сольном пении).

Появляется и постепенно расширяется круг инструментов или наборов инструментов с *разными типами вибраторов* (источников звука), на которых может играть один человек: от широко распространенной в Англии и некоторых других странах Европы *барабанной флейты* (человек одновременно бьет в барабан и свистит на флейте), известной в Беларуси *гудзелкі* (исполнитель дует в прикрепленную к грифу скрипки жалейку и одновременно водит смычком по струнам) – до карпатской *свої музики* (исполнитель при помощи одной педали бьет по струнам цимбал, другой – по мембране большого барабана, а руками играет на скрипке; подобный инструмент известен также в народной традиции Северной Америки) и вплоть до *ударной установки* в современных джаз- и рокгруппах.

Во всех случаях при игре на инструментах задействованы (порой и одновременно) разные части тела и весьма активна *моторика* музыканта. Все это существенно сказывается на *виртуозности* музыканта – особенности, формировавшейся в ходе развития инструментального исполнительства, а также на характерной для его творческой манеры, независимой от слова, весьма прихотливой и многообразной *инструментальной ритмики*.

Становление и эволюция духовной деятельности, магии, культа, а затем и собственно искусства, развитие обрядовой культуры, ритуальных акций, театра, перформанса, кино, мультимедиа, – все это, естественно, способствовало взаимодействию и взаимовлияниям мужского и женского творчества, инструментализма и вокальной музыки, но следы их первоначальной специфики, особенно, в этнических традициях достаточно рельефны.

Достаточно вспомнить об искусстве шамана, вызывающего к духам как с помощью инструмента (бубна, кобыза и пр.), обратиться к вокальным звуковыявлениям, хореографическим, театрально-игровым действиям; вспомнить о театре – искусстве первоначально исключительно мужском и долго таким остававшемся во многих традициях (в т. ч. высоких культурах Китая и других стран Юго-Восточной Азии) и сегодня актуальном (вплоть до исполнения мужчинами женских ролей) (1: 23–24, 40); или – об итальянской опере-серии, где уже активно поют и мужчины (правда, особой популярностью пользовались кастраты с их высокими голосами): эти певцы до такой степени *инструментализировали* свое пение, довели его до такой виртуозности, что в бесконечных распевках и юбилаяциях разобрать на слух слова зрителю было невозможно, и уже композиторы XIX–XX вв., взывая к «жизненной правде», к реализму, активно в этом плане боролись с «итальянщиной».

Обращение женщин к инструментальной музыке функционально было обусловлено далеко не только поздними сферами культуры. Мы сплошь и рядом встречаем явления женского инструментализма и в традиционной, довольно архаической среде. В ряде случаев это объясняется **особыми**, ненормативными в целом для этнической традиции, но типологически закономерными обстоятельствами, **личными** и **семейными**.

Волховская пастушка, карелка Ефросинья Брюханова отличалась половыми аномалиями. Выдающаяся тихвинская гармонистка (из Пашозера) Анна Стёпичева всегда была одинокой, слыла отщепенкой в своей деревне. Буковинка Елэна Грамажора значительную часть жизни прожила в полном одиночестве в маленьком высокогорном хуторке, вдали от больших общин. Вепсская музыкантша (одновременно – носитель инструментальной и вокальной традиций) Матрёна Павлова – дочь пастуха и потомственная пастушка. Талантливая цимбалистка Анна Грапчук – сестра и участница ансамбля выдающегося карпатского скрипача – создателя ряда знаковых для этой культуры инструментальных поэм, классика гуцульской музыки Гавэця (псевдоним Ивана Курьюлюка).

Семейная традиция женского инструментализма обусловлена следующими обстоятельствами. Первое – **функциональное**. Отцу необходим помощник-подпасок, и нет никого достойнее собственной дочери. В составе функционирующего как профессиональный коллектив традиционной обрядовой музыки инструментального ансамбля не достаёт того или иного исполнителя. Им нередко становится член семьи музыканта, проявивший соответствующие способности и прошедший профессиональное обучение в рамках местной традиции. Это зачастую дочь музыканта, проявившая способности, интерес к музыке и обучившаяся у него (по крайней мере – на начальном этапе).

Нередко и молодой инструменталист, желающий достаточно хорошо быть понятым в жизни и/либо стремящийся создать собственный ансамбль, женится на дочери музыканта (она хорошо знает и в большинстве случаев принимает специфику жизнедеятельности и быта музыканта, да, к тому же, чаще всего уже приобрела хотя бы начальные профессиональные навыки в своей родительской семье). Достаточно известна практика участия женщин в группе звонарей на колокольнях церквей (особенно, небольших, сельских) в России, Украине, Беларуси. Нередко это – члены семьи ведущего звонаря, либо выполняющего эту функцию пономаря. Любопытно, что в украинском Закарпатье большой, средний и малый колокола носят соответственные названия: *муж*, *жона*, *диточий* (т. е. детский) (11: 34). Чаще всего в музыкальных семьях вырастают талантливые балалаечницы, гитаристки (на 7-струнной гитаре) и гармонистки в русских селах, цимбалистки – в украинских (особенно, в Прикарпатье) и белорусских, киргизские кыякистки (кыяк – смычковый хордофон), казахские кобызистки и т. д. Многие из них снискали заслуженный авторитет в национальной среде. К таковым относится и выдающаяся казахская кобызистка-профессионал Фатима Балгаева, и легендарная киргизская темир-комузистка Бурулча.

Становление женского инструментализма обусловлено также определенными **функционально-географическими** и **этногенетическими** предпосылками. В ряде культур (например, скандинавских) наряду с далекими от постоянного жилища ареалами существуют и луга для пастьбы небольших стад на достаточно близком от дома расстоянии. Здесь опре-

деляющее место нередко принадлежит именно пастушкам-женщинам. И женщины становятся инструменталистками.

Как известно, в древнейшем обществе музыкальные инструменты нередко выступали в качестве важного *атрибута власти* и *управления* общиной (родом, племенем). В роли предводителя духовной сферы рода, защитника и охранителя его благополучия и самой жизни в контакте с высшими силами выступает *шаман*. С природными и потусторонними высшими силами нужно общаться *на их языке*, а это можно достичь только с помощью инструмента (как и, согласно традиционному миропониманию, в общении, с животными и со стихиями природы вообще!). Не случайно инструментализм занял такое существенное место в деятельности шамана. В тех культурах, где наблюдались явления *матриархата*, и в духовно-обрядовой сфере *женской половины* рода, а также в более поздних формах традиционной общины назревал и был реализован феномен **женского шаманизма**. И женщина-шаман становится ведущим носителем женского инструментализма.

Проходят свое становление и специфически **женские музыкальные инструменты**. Кстати, таким специфически женским инструментом в традиционных культурах практически всего мира до сего времени остается щипковый идиофон *варган* (4; 17; 18: 29). Стадиально более поздними, но также довольно заметными в женской культуре являются *струнные* инструменты – арфы (изображены даже на фресках Древнего Египта), лютни, многие танбуровидные щипковые хордофоны (например, *уд* у арабов Палестины, балалайка с трезвучным строем у русских Приладовжья, *дутары*, равно как односторонние рамные барабаны – *дойры*, у узбеков, уйгур, таджиков, народов Афганистана). Прерогативой женщин является исполнительство на *куйма-чипсанах* и *пöляннез* (наборах закрытых флейт у коми), *кураях* (открытых флейтах) с тремя грифными отверстиями (в отличие от мужских – с пятью) у башкир (5), игра на многоствольных закрытых флейтах – *кувиклах* (или *кугиклах*) в южнорусских регионах (13) и т. д. (9: 143).

Закреплению достаточно **автономной сферы культуры женской половины**, сохранившей свое место во многих, особенно скотоводческих традициях (в Европе, например, – карпатских и балканских, где, благодаря вторжению гуннов, и сегодня находим следы *тенгрианства* – 10) существенно способствовало распространение в странах Азии, Африки и Юго-Восточной Европы *мусульманства*. В женскую половину дома, согласно шариату, мужчине нельзя заходить даже во время обряда и праздника. И там функции традиционного *носителя инструментальной культуры* (*историко-типологического наследника женщины-шамана*) принимает на себя **женщина**, становящаяся профессиональным **музыкантом-инструменталистом**. В центральноазиатских оазисных городах – Бухаре, Самарканде, Ходженге, и широко – в Афганистане, Узбекистане, Таджикистане, Пакистане и т. д., на период свадеб или других важнейших обрядов такие музыкантши даже отделялись от своих семей и специально поселялись в своеобразных временных музыкантских *махалла* – районах, где их легко могли найти и пригласить для участия в необходимых обрядовых действиях в женской половине того или иного дома. В свадебных традициях узбеков за такими музыкантшами закрепились даже специальные названия: в ташкенто-ферганском региона – *отин*, в хорезмском – *халпа* (9: 143).

Личностный фактор в становлении женского инструментализма чаще всего реализуется в случаях, когда в семье музыканта именно дочь обладает яркими музыкальными дарованиями и по-настоящему увлечена искусством. И отец-музыкант, естественно, это достаточно рано обнаруживает. Хотя и здесь могут срабатывать самые разные и порой непредвиденные факторы.

В профессиональном свадебном обрядовом инструментализме в этнических традициях Беларуси и Украине нормативно участвуют только мужчины. Выходить в такой роли женщине, вести гастрольную жизнь (играть то в одном, то в другом селе, ночевать в чужих местах и т. д. порой по несколько суток подряд) считается и недозволенным, и не приличествующим матери, хозяйке, традиционно более крепко связанной с домом, чем мужчина (как и типологически – в далеком прошлом и в настоящем – охотник, пастух, воин и т. п.).

В экспедиции в украинские этнические регионы Брестской области (Республика Беларусь) я встретился с выдающейся гармонисткой и активно функционирующей в традиционной обрядовой сфере инструменталисткой-профессионалом Анной Ефимук из села Заболоття. Она поразила своей виртуозностью, стилевым многообразием и изобретательностью даже консерваторских профессоров-баянистов (потом с минскими коллегами-кинатографистами мы сняли и выпустили картину о ней «Рассыпушка» – режиссер С. Гайдук, студия «Белвідзафільм», 1995 г.). Мой естественный вопрос был: «Отец – музыкант?». – «Да. Но у меня был старший брат!» – следовал ответ. Стало ясно, что учили уже только его, а маленькую Аню даже близко не подпускали к инструменту. «Как же тогда?..». Объяснение последовало: «Брата не очень интересовала музыка, от занятий отлынивал, отца расстраивал. А меня тянула к этому “ящичку” (гармонике) какая-то неведомая сила; брат любил меня и давал мне инструмент поиграть, и я уже неплохо играла. Однажды, когда отец, что-то забыв, неожиданно вернулся домой и еще за дверьми обратил внимание на хорошее качество игры (а кое-что я уже играла не хуже отца!..) и, заслушавшись (думал: наконец-то сын становится музыкантом!), не сразу вошел в комнату. Когда увидел меня, сначала растерялся: как же? Анька? Дочь? Девочка – будущий музыкант на свадьбах, вечеринах, гуляньях?!.. Нельзя!.. Но все же взялся учить меня. И стала играть везде. И будущий муж там меня нашел. Да еще стал моим бубнистом».

Величайшая домбристка-кюйши Казахстана, гениальная Дина Нурпеисова – тоже дочь музыканта, пестовавшего талантливую девочку, которая еще в 9-летнем возрасте демонстрировала высокие творческие результаты. Когда в их селение пришел классик казахской музыки, Курмангазы, решил показать ему дочь и посоветоваться с мастером. Курмангазы сразу отбросил сомнения и взялся обучать Дину. И в дальнейшем, когда Дина уже стала маститым профессионалом, их творческие контакты сохранялись. Именно благодаря Дине, прожившей уже немалый срок в XX веке, ставшей общепризнанным деятелем искусств на государственном уровне – народной артисткой Казахской ССР – и имевшей возможность зафиксировать свою игру средствами звукозаписи, перед широким слушателем открылись не только шедевры ее собственных произведений, но и огромное, непреходящее, наследие великого Курмангазы.

Сравнительно-типологическое исследование творчества носителей женской инструментальной музыкальной культуры сегодня еще находится в стадии становления. И все же некоторые специфические черты этого искусства уже можно обозначить.

Среди самых существенных из них следует назвать особую связь женского инструментализма с **вокальной**, песенной и тесно с ней связанной **речевой** культурой.

Во-первых, значительное место в женском творчестве занимает сфера *вокально-инструментальных жанров*. Женщины или аккомпанируют на инструменте своему собственному пению (как это имеет место при исполнении песен-романсов в русских традициях), либо, играя на инструменте, сопровождают пение других женщин. В русском и вепском Приладожье для этого используют гитару или балалайку с трезвучным (т. н. гитарным) строем, в отличие от популярного среди мужчин «кварто-унисонного» (т. н. балалаечного), – более звонкого, энергичного и хорошо соотносящегося с танцем и активными проигрышами между пением частушек. Для южно-русских традиций характерно пение с трещётками с игрой на многоствольных закрытых флейтах-кугиклах активно применяются певческие проявления (даже со словами). Преимущественно вокально-инструментальным является женское исполнительство на дутаре и дойре во многих центрально-азиатских регионах.

Во-вторых, в самом традиционном интонировании женщин на инструменте отчетливо прослеживается певческое начало. И не только в *напевном характере артикулирования* инструментальных наигрышей, но и в весьма активном использовании при игре на инструментах мелодий традиционных, известных им песен. При игре на мирлитонах – *гребне* – белорусские, *очерэтыне* – восточно-украинские, на *грабовому лыстку* – закарпатские женщины буквально выпевают мелодии этих песен голосом, темброво преобразуемым благодаря мембране инструмента. Подобная практика сегодня широко популярна и известна во всем мире.

В-третьих, связь инструментализма с пением и речью проявляется при игре на ряде инструментов – прежде всего, на многочисленных видах варгана (*хомусе, темир-комузе, дрымбе, доромбе, чанг-кобузе, шейвеле, зобе* и т. д.) – становление различных ступеней мелодического ряда из обертонового ряда основного звука идиофонного вибратора происходит с помощью активной артикуляции, смены позиций речевого аппарата исполнителя (он беззвучно как бы «выговаривает слова»). А ведь, как мы уже выше указывали, варган – главнейший женский инструмент во всем мире. Недаром в числе функций этого инструмента в быту вьетнамского племени манн, варган до наших дней применяется для «интимной беседы» жены с мужем (2). И недаром легендарная киргизская темир-комузистка, прославленная Бурулча так поучала всех женщин: «Если вы будете играть на нем (т. е. на варгане – *темир-комузе* – И. М.), то дети ваши будут красноречивыми, <...> не послушаете моего совета, <...> будут угрюмыми и молчаливыми» (14: 45). Все это существенно повлияло на значимость места *бурдонно-обертоновой* стилистики в музыкальных культурах многих народов мира (15; 16: 116–124). И затронуло, естественно, и сферу мужского музицирования, тем более, что в дальнейшем обе гендерные сферы культуры обменивались своими достижениями и влияли друг на друга.

Немаловажное значение на формирования музыкальной стилистики женского инструментализма сыграли и другие сферы творческой деятельности женщины: шитье, вязание, вышивка. При этом нередко талант мастерицы нередко выявлялся одновременно в нескольких сферах. Выше-названная гармонистка Анна Ефымук среди ее односельчанок славится прежде всего как выдающаяся вышивальщица. Кстати, ее многие картины вышивки и инструментальные композиции носят одни и те же названия.

А понять специфику формообразования в крупных гармошечных композициях Анны Стёпичевой помогает обращение к традиционному искусству ткачества половиков Приладожья: форма открытая, ни одна значительная ее фигура не повторяется (т. е. целостная структура композиции = А, В, С, D, E ...N), но в ее основе – комбинаторика одних и тех же малых форм и цветов – в музыке, соответственно, – микротематических образований (на уровне мотива или фразы). Подобные крупные музыкальные формы Ю. Бойко относит к композициям на основе многоплановой комбинаторики элементов (3).

В творчестве Дины картинные образы и программная направленность многих кюев ярко сочетаются с рельефностью вокальных, певческих интонаций. Уже с 7-го такта ее поэтичного кюя «Булбул» образ соловья передан не столько имитацией птичьего пения, сколько экспрессивной напевной мелодией, пронизывающей затем все произведение. Подобное видим и в «Когентуп», «Науайы» и многих других ее кюях (б: 29–33, 36–37, 66–67).



Дина Нурпеисова



Ефросинья Брюханова



Анна Ефимук

Разумеется, в развитых формах традиционного инструментализма женское и мужское начала тесно переплелись, активно взаимодействуют, влияют друг на друга. В наигрышах А. Грапчук и Е. Грамажоры, крупных композициях А. Стёпичевой и А. Ефимук, кюях Дины Нурпеисовой и других выдающихся мастеров женского инструментализма речевые, певческие, кантиленные, орнаментальные феномены и структуры тесно соприкасаются с проявлениями виртуозности, динамического, театрального, моторного, танцевального начал. Как мы знаем, многие кюи Дины до сегодняшнего дня – по своей артикуляционной технике, композиционной прихотливости, динамической яркости и ритмическому разнообразию – представляют для исполнителей непреодолимые трудности (подобно ряду творений Н. Паганини). Но впрочем, творчество и личность таких феноменальных художников как Дина Нурпеисова своим масштабом и вкладом в национальное и мировое искусство далеко выходят за любые гендерные рамки, представляя собой **вершинные проявления музыкального инструментализма** в мировой художественной культуре.

Литература

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М., 1959. – 266 с.
2. Белорусец И. Три экспедиции во Вьетнам // Советская музыка. 1965. № 9.
3. Бойко Ю. Е. О формообразовании в русской народной инструментальной музыке. Л., 1982 (рукопись депонирована в Информкультуре, № 263).

4. *Галайская Р. Б.* Варган у народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.
5. *Зелинский Р. Ф.* Башкирское народное музыкальное искусство. Уфа, 2003. Т. 4: Инструментальная музыка. – 235 с.
6. «Күйші Дина Тарту (Сәлемдеме)» / А. Е. Токтаған, А. А. Токтаған. Алматы, 2011. – 172 бет.
7. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. – 206 с.
8. *Мацевский И. В.* Инструментализм как явление мужской музыкальной традиции = Instrumentalismus als Erscheinung der Mannlichen Musik Tradition // Мужчина в традиционной культуре народов Поволжья = Die Rolle des Mannes in der traditionellen ethnischen Kultur der Völker des Wolgagebiets: Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Астрахань, 15–17 мая 2003 г. / Гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2003. С. 131–134.
9. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.
10. *Мацевский И. В.* Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций (см. в первом разделе этой книги).
11. *Мацевський І.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. – 464 с., ноти, іл.
12. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. 365 с.; 2-е изд., 1986. – 368 с.
13. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975. – 375 с.
14. *Субаналиев С.* Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе, 1986. – 168 с.
15. *Сузукей В. Ю.* Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993. – 94 с.
16. *Сузукей В. Ю.* Проблема концептуального единства теории и практики (на примере тувинской инструментальной культуры). Кызыл, 2010. – 256 с.
17. *Emsheimer E.* Maultrommel in Sibirien und Zentralasien // Emsheimer E. *Studia ethnomusicologica euroasiatica*. Stockholm. 1964. S. 13–27.
18. *Slobin M.* Music and Culture of Northern Afghanistan. Arizona, 1976. – 287 p.

ОБ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ФАКТОРАХ СТАНОВЛЕНИЯ СТИЛЯ:
ПУТЯМИ М. МУСОРГСКОГО и И. СТРАВИНСКОГО

Характерные для современного композиторского творчества поиски стилевого своеобразия при обращении к этнической традиции не только на жанровом, ладо-мелодическом, метро-ритмическом, тембро-артикуляционном уровнях, но и в плане *спецификации* и даже своего рода *театрализации* партитуры делают вновь актуальными пути ее реализации, открытые нашими великими предшественниками: прежде всего, М. Мусоргским и, вслед за ним, И. Стравинским. Уверен, именно названные мастера явились в этом плане **пионерами** в отечественной музыке. И не только в контексте **идей своего времени** (демократизация общества, усиление роли индивидуума и т. п.), но и в субъективном **этнокультурном контексте** их становления, воспитания и художественных интересов.

Ведь Наумово, Карево, Жижица находились на краю **северобелорусской этномызыкальной традиции**, на юго-восточной границе с обширной переходной русско-белорусской языковой зоной (9). Торопец, Невель, Великие Луки и их околицы – в столетиями формировавшейся культурно-исторической системе малых городов и местечек не только пограничья, но и основных земель Великого княжества Литовского и Речи Посполитой (4: 78–86). Равно как Устилуг семьи Стравинских – с его **волынско-украинским** этническим окружением и таким же, как на родине М. Мусоргского, строем городской музыкальной культуры (лишь за 10 км на восток от Великих Лук заканчивалась граница **черты оседлости**).

Именно эти местности, с которыми с детских лет постоянно сталкивались в жизненных ситуациях (поначалу стихийно), а затем и в творческой практике названные художники, находились в зоне активного бытования характерного явления белорусской и украинской этнических культур – **троистой музыки**, а в местечках также – еврейских **клезмерских капелл**.

Именно **троистая музыка** реализует особый тип ансамблевой партитуры, которая выстраивается за счет **существования** или, если хотите, своего рода **дискуссии** (как минимум **диалога** или **триалога**), **содействия** или **соревнования**, порой даже конфликта, переходящего в перепалку, – **активных** творцов партитуры, личностей – **индивидуумов** либо **персонажей** совместного действия – с соответствующей **ролевой** функцией в той или иной ситуации (3: 173–184).

Явные отголоски жанровой и фактурно-стилевой специфики троистой музыки находим в опере Мусоргского «Женитьба». В инструментальном вступлении ко 2-му действию (сцена «В квартире Агафьи Тихоновны») весьма характерна фактура «Троистой» с ярким сопоставлением двух мелодических голосов с метрическим басовым ходом. «Басетля» (народный камерный бас) «Троистой» прослушивается достаточно отчетливо и в увертюре к 3-му действию, передающей суматоху в доме перед приездом сватов. А перепалка в 19-й сцене Кочкарева («Вот когда мы всё успеем? Ведь через час нужно ехать в церковь!») и Подколесина («Что, да ты с ума сошел!») идет на фоне **ритмики и фактуры** (в инструментальном сопровождении) популярного в то время у троистых капелл на родине Мусоргского **оберека**.

Характерная фактура «Троистой» отчетливо прослушивается и в инструментальном вступлении к 3-му действию «Бориса Годунова»: «Уборная Марины Мнишек» на постоянном двойном (квинтовом) бурдоне (как на открытых струнах басетли). Ее слышим и далее – в сопровождении хора «На Висле лазурной под ивой тенистой», позже (в сцене Марины) перехо-

дящего в типовую ритмофактуру *мазурки*, а затем – уже с большим оркестром тугги – *полонеза*.

Пример 1



Ритмика и фактура оберека открывает и 2-ю картину «Бориса Годунова» – «Корчма на литовской границе». Подобной фактурой сопровождается и пение хозяйки «Поймала я сиза селезня» (аллюзии **традиционных инструментов** – *волынки* и *колесной лиры* – здесь сразу же, начиная со вступления, также вполне отчетливы).

Пример 2



И уже в ритме *мазура*¹, но с типичным для белорусского фольклора ангеми-tonным *трихордом в квинте* звучит пение пробуждающегося ото сна Варлаама «Как едет ён, едет ён, ён» (М. Мусоргский и здесь, своими настойчивыми повторениями, как бы напоминает нам, что тогдашняя так называемая литовская граница – т. е. пограничье Речи Посполитой и Великого княжества Литовского – как раз и есть Поозерье – его историческая родина, с характерным для нее белорусским говором; везде **Ён**, а не **Он**!..

Пример 3



А вот, в той же сцене, в репликах Варлаама («Литва ли Русь ли, что гудок, что гусли – все нам равно! Было бы вино...»), построенных на специфической **ладомодальности** (трихорд *полутон-полутонатон в уменьшенной кварте*), явно ассоциируется с архаическими **строями** еврейских песнопений и клезмерских наигрышей, распространенных в местечках Поозерья, как и в других регионах Речи Посполитой.

Пример 4



¹ О ритмике и хореографии полонеза, а также оберека, мазура и других мазурковых танцев: 10.

В пьесе «Два еврея» из «Картинок с выставки» подобная ладо-модальность проявляется не менее осознанно (7: 21–38).

Пример 5



Но дело не только в ритмике, мелодике, фактуре и прочих **структурных проявлениях** трюистой музыки и клезмерских капелл. Члены таких ансамблей в традиционной среде бытования не просто сопровождают игрой на инструментах тот или иной обряд, ритуал, игровую сцену, но являются его прямыми участниками, **персонажами** действия, наделенными соответствующими, вполне определенными **ролевыми функциями**. Их игра нередко дополнялась выразительными и направленными не только на слуховое, но и на зрительное восприятие активной моторикой всего тела, жестикуляцией, мимикой (3: 176–177). Именно они в значительной степени были предвестниками **инструментального театра** – явления, сформировавшегося уже в XX в. (5).

Не исключено, что их игра, насыщенная **импровизацией** и **ролевым участием** в обрядовых и бытовых сценах, существенно сказалась на обновлении в творчестве М. Мусоргского **музыкальной драматургии** не только инструментальных, но и вокально-хоровых сцен. Существенным шагом в сторону пересмотра традиционного подхода к партитуре как отражение целостного **образа-монолита** (наиболее последовательно – теоретически и в практических указаниях – реализованного Н. А. Римским-Корсаковым в широко известной его «Инструментовке») стали уже **хоровые сцены** в операх М. Мусоргского (особенно рельефно – начиная с «Бориса Годунова»).

Неоднократно провозглашенное композитором стремление отразить **жизненную правду** в искусстве реализуется в них представлением народа не как вещающего монолита, но как **многопланового** комплекса **разных** групп, а то и **отдельных** персонажей. Уже в 1-й картине Пролога монолитный хоровой ритуал «На кого ты нас покидаешь, отец наш?» (с подчеркнутыми октавно-унисонными удвоениями) сменяется живыми переключками одной из подгрупп басов («Митюх, а Митюх, что орем?..») и ответами выделенного персонажа из народа («Вона. Почем я знаю?»). И далее – басы: «Царя на Руси хотим поставить»; баба (из группы сопран): «Ой, лихонько! Ой совсем охрипла!» И тут же Митюха: «Ой вы! Ведьмы! Не бушуйте!»

А в 1-й картине 4-го действия (на площади у собора Василия Блаженно-го) слышим уже серию бытовых переключек:

- Что, отошла обедня?
- Да. Уж проклинали того...
- Кого?
- А Гришку-то, Гришку Отрепьева.
- Вот что.

И далее **видим** и **слышим** появление уже выросшего из толпы в своем статусе **персонажа-солиста** Митюхи.

Аналогичные диалоги, совсем как в живой бытовой традиции, находим в «Сцене под Кромами», когда толпа издевается над боярином Хрущевым:

- Вали сюда!
- А чтоб не сильно выл.

- Законопать!
- Аль так? Без почету?
- Так – не ладно.
- Что-то за невидаль!

Немало **новых путей** персонификации музыкальной драматургии открыл М. П. Мусоргский в других, не только собственно музыкально-драматических произведениях, но и в иных жанрах, романсах, инструментальных сочинениях и т. д.

Дальнейшие поиски на этом пути в творчестве И. Стравинского (будучи учеником Н. Римского-Корсакова, здесь он следует за М. Мусоргским) коснулись и **оркестровой партитуры**. Одно из его проявлений – характерная для многих форм традиционной инструментальной музыки **движущаяся неподвижность** (термин Г. Благодатова: 1: 305–306), ярко воплощенная в «Петрушке» и затем широко использованная во многих других партитурах частого гостя имени родителей Устидуг. Нередко слышим здесь синхронные, но принципиально не координированные (это сознательно направлено, запрограммировано композитором в самом нотном тексте партитуры!) звуковые пласты, разноголосное созвучие, **контрапункт** (3: 3–33) разнотембровых и интонационно различных мелодий и фигураций на основе того же самого звукоряда.

Несовпадения движений мелодических линий, вступлений разных голосов, богатая, насыщенная мелизматика, обычной функциональной – гармонически-вертикальной логикой непредвиденные, «неожиданные» диссонансы, да и консонансы создают впечатление непрерывных колебаний, текучести, неустойчивости – и в то же время все это движение, базирующееся на одном, неподвижном, постоянном диссонирующем созвучии, будто застывшем в одном состоянии, как моментальный снимок, как заледеневшая струя воды из крана, – одинаковая по своим размерам, в диаметре, длине, объеме, густоте, напряжении и т. д. **Этнические музыкальные истоки** здесь открываются, если обратиться к литовским инструментальным сутартинес (11), ансамблям южнорусских кугика (6), коми чипсанов (8) и т. д.

Стремление И. Стравинского к **инструментально** ориентированной **ролевой персонификации** в контексте городской **ярмарочной культуры** еще более выразительно конкретизировало образ. В названный круг теперь включаются и имитации многочисленных гармоник простейших строев (с двумя аккордами – тоническим и доминантовым) – в традиционном народном гулянье они создают единый общий гул, в котором, наряду с разными красками безграничного хаоса разнообразных голосов, четко выделяются именно эти два аккорда.

Среди иных – здесь подробно уже не рассматриваемых линий на этом пути – ролевая персонификация **отдельных инструментов** и даже отдельных их **регистров**, их сопоставление, диалог, **оппозиция**, обострение предлагаемых **антиномий** и вызванных ими **коллизий** за счет разнообразных динамических, ритмических и звуковысотных сдвигов, развитых как в «Свадебке», «Истории солдата» и более поздних партитурах мастера, так и в творениях его современников и последователей.

Здесь мы видим не только соотечественников М. Мусоргского и И. Стравинского – С. Прокофьева («Петя и волк»), Р. Шедрина, С. Слонимского, В. Тормиса, Э. Денисова.

Развитие идеи **ролевой дифференциации** отдельных **партий**, инструментов, голосов, **ролевой спецификации партитуры** в целом рельефно

проявляется и в искусстве ориентованных как на возрождение прошлого, так и на новаторство, авангард, поиски музыкального будущего мастеров западноевропейских. Яркое их выражение представляют партитуры Б. Бриттена, О. Мессиана, Д. Лигети, В. Лютославского и, особенно, К. Штокгаузена, а также репрезентантов **инструментального театра** XX в.: Дж. Кейджа, М. Кагеля, В. Екимовского и др. (5).

Расширение приемов и направлений поисков современного композитора в этом плане не может не коснуться и партитур **духовной хоровой музыки**. Здесь, наряду с увеличением круга знаний об этнической музыке народов мира, движущей силой выступает всевозрастающая потребность современного индивидуума в собственной (не опосредованной каноническими нормативами) Молитве, в прямом, искреннем, непосредственном обращении к Богу (З: 117–120). Названная тема предполагает самое широкое развитие.

Литература

1. *Благодатов Н. И.* История симфонического оркестра. Л., 1969.
2. *Голубков С. В.* О квартном ладе с увеличенной секундой – синагогальном ладе Шнитке // Влияние Востока на искусство и науку: Сборник материалов конференции. М., 2014. С. 40–49.
3. *Мацневский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. – 206 с.
4. *Мацневский И. В.* Инструментальная музыкальная традиция и этническое самоопределение: Белорусский феномен // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства – 4 (24). 2010. С. 78–86.
5. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX в. Дисс. <...> докт. искусствоведения. Саратов, 2014.
6. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975. – 312 с.
7. *Хаздан Е. В.* К проблеме стереотипов восприятия музыкального текста // Метамир музыки: Исследования, гипотезы, дискуссии / Временник Zubовского института. СПб., 2009. С. 21–38.
8. *Чисталёв П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984. – 104 с.
9. *Ширяев Е. Е.* Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. Минск, 1991.
10. *Dąbrowska G.* W kręgu polskich tańców ludowych. Toruń ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979. – 264 s.
11. *Vyžintas A.* Skudučiai. Vilnius, 1975. – 160 p.

ТРАДИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ БЕЛОРУСОВ И ЭТНИЧЕСКИЙ ИДЕНТИТЕТ

Наше исследовательское обращение к пограничным и маргинальным массивам традиционной музыкальной культуры белорусов в значительной мере было обусловлено многолетними контактами с В. Е. Гусевым, который руководил научной работой Ленинградского института театра, музыки и кинематографии в 1970–1980-е гг. Отдавший многие годы исследовательской и педагогической деятельности Южному Уралу, профессор Челябинского педагогического института (ныне Университета), доктор исторических наук Виктор Евгеньевич Гусев в своих беседах постоянно подчеркивал важность изучения фольклора пограничных, а также так называемых лимитрофных (переходных) зон и соответствующих этнографических групп для выявления общих (может быть, коренных, отражающих единое происхождение?) и специфических черт традиционной культуры восточнославянских народов. При этом особое внимание уделял пограничьям белорусско-украинским и белорусско-русским. Именно благодаря его настоятельным советам и усилиям состоялась моя первая этномузыковедческая экспедиция в Восточное Полесье – Мозырский и Калинковичский районы Гомельской области Республики Беларусь в 1980-е гг. Немало способствовала этому, думается, и своего рода ностальгия Виктора Евгеньевича по этой земле. В. Е. Гусев блистательно владел белорусским языком, неоднократно говорил на нем в своих выступлениях на проходивших в Минске научных конференциях. Гомельщина – места его детства и юности. В Гомеле он закончил школу, а также, как пианист, – музыкальное училище. Там во многом сформировались его мышление, интерес к художественной культуре, к фольклору, понимание важности места музыки в общем культурно-историческом облике этнической культуры¹.

Собственно лимитрофных зон ни тогда, ни позже, ни в Восточном, ни в Западном Полесье, ни в других пограничных районах (за исключением нескольких сел гмины/волости Наревка на Белосточчине/Польша) я не обнаружил. Скорее, речь могла идти о чересполосном заселении определенных территорий этническими белорусами и украинцами, о существенном несовпадении этнических границ с государственными, а также о мутации у жителей соответствующих этнографических групп под влиянием определенных исторических и политических факторов национального самосознания при сохранении языка общения и нормативов традиционной культуры. Но ведь и отрицательный результат – важный фактор в научном познании исследуемого явления!..

Постоянному вниманию В. Е. Гусева к моим работам этнокультурологической направленности – оно отразилось и в его последней, вступительной статье к книге «Игры и согласия» (8), – думается, я был обязан не только из-за владения – наряду с русским – украинским, белорусским и польским языками, что давало возможность более объективной интерпретации пограничных вербальных и интонационных явлений, но и благодаря особой роли инструментальной музыки в этногенезе, а также сохранении и историческом развитии этнической культуры.

¹ Кстати, и свои прямые связи с музыкой Виктор Евгеньевич никогда не прерывал, играл на фортепиано, до конца жизни сохранив превосходную пианистическую форму, посещал концерты, следил за всеми новинками в композиторском и исполнительском искусстве.

В самом деле. Музыкальные инструменты, их строение, способ изготовления, особенности игры, музыкальные жанры и формы способны сохранять свою специфику на протяжении целых исторических эпох при сохранении условий функционирования. Тесно связанная с традиционной деятельностью и веками складывавшейся ментальностью народа, стабильно использовавшего их в своей практике, музыка явилась мощным **идентификационным фактором этнической культуры**, порою более устойчивым, консервативным, чем этническое самосознание и даже бытовая речь.

Понятие «Западная Россия» – все более решительно – трактуется как *западная окраина* русских этнических территорий (см.: 25, 29, 32). В подобном представлении отчетливо прослеживается мутация исторического термина «Западная Русь», которым именовали *всю территорию* распространения белорусских диалектов и который отчетливо соотносим со **всем белорусским этносом** и его древнейшими государственными и конфессиональными формированиями (среди них и Русь Литовская, Русь Черная и Белая и т. д.). Западно-русскими (равно как белорусскими) диалектами называли на рубеже XIX–XX вв. говоры местного населения и составители карт «распространения русского языка в Европе», понимая под последним некий восточнославянский язык как единое целое, а его отдельные национальные проявления или, в современном понимании, – языки (в том числе великорусский) лишь как *диалекты*. Вспомним их классификации: говоры великорусские; малорусские (южнорусские, украинские); белорусские (западно-русские) (40). Немало способствовало сказанному и культурно-историческое течение рубежа XIX–XX вв. – *западно-русизм*, – видевшее перспективы в координации национального и общевосточнославянского векторов развития Беларуси (39).

Названное понятие – уже в более узком значении – исторически соотносимо с северным регионом восточных окраин (т. н. *kresy wschodnie*) 1-й Речи Посполитой, который, начиная с отторжения от нее Смоленска в конце XVII в. и в результате нескольких ее разделов в XVIII столетии, ряда (как в имперской России, так и в Советском Союзе) изменений административных границ, оказался в составе Российской Федерации. Большая, *северо-восточная* часть этих земель – т. е. южные (Невельский, Усвятский, Себежский, Кунинский) районы современной Псковской области (до 20-х гг. XX в. они – в составе Витебской губернии, прежде – Полоцкого княжества), западные – Тверской, значительная – западная часть Смоленской (вместе с самим Смоленском), северо-запад Брянской областей (равно как и северо-восток Черниговской – в составе Украины), – согласно данным *лингвистических* исследований и *этнографических* карт (в том числе осуществленных Государственной комиссией Российской империи) вплоть до Октябрьской революции – без каких-либо сомнений и оговорок обозначалась как **область белорусского языка** (10; 26; 30; 40).

Историческая диалектология – на основе координации лингвистических и *историко-политических* факторов – относит местные говоры к *смоленско-полоцким* (6: 71); белорусская же этнокультурная идентификация Полоцкой и Витебской земель не подлежала дискуссии. Да и Могилевщина в течение многих веков не только в этнокультурном, но и в политико-экономическом отношении составляла единое целое со Смоленщиной, входила в состав Смоленского княжества, а затем Смоленского воеводства Речи Посполитой. И не случайно первой столицей Белорусской Советской республики стал Смоленск; в 1924 г. в правительстве (ЦИК) СССР вновь

поднимался вопрос о возвращении в ее состав белорусских этнических территорий (6: 38); до середины 30-х гг. XX в. на этих землях в общеобразовательных школах изучали белорусский язык, функционировали белорусские просветительские организации, кружки, клубы, театры. В военное время Смоленско-Брянская епархия (с рукоположенным епископом) входила в состав Белорусской автокефальной православной церкви (11; 36; 1: 203; 12: 76–78). Своеобразным щитом между немецкими оккупантами и партизанами служили спасшие от репрессий многих мирных жителей Брянщины и Смоленщины действия целиком состоявших из местного населения кадровых частей Белорусского краевого войска (12: 67–75).

Однако унаследованное от царизма и возрожденное в сталинскую эпоху мощное имперское давление, поэтапное вытеснение, ассимиляция, разрушение белорусской национальной интеллигенции как *субъекта культурной инициативы*, особый акцент государственной культурной политики в этом ареале на воспитании *великорусского* патриотизма, существенная поддержка лишь русскоязычных литераторов, ликвидация и так довольно еще слабых белорусских организаций, школ, кружков – при естественном историческом преобладании у *маргинальной северовостоchno-белорусской* этнокультурной общности (как и у других подобных этногрупп) *локальной* (невельской, велижской, смоленской и т. д.) *идентичности* над национальной – все это постепенно привело к установлению на этих землях как основополагающего – *русского* национального самосознания. Более того. Распространение современных мифов и исторических легенд (7), согласно которым Смоленщина на протяжении всей своей истории была западным форпостом страны и всего народа русского, способствовало тому, что размах патриотизма здесь мощнее, чем в других – этнически русских – регионах России.

Для ***маргинальных этнографических групп*** характерно сосуществование как минимум *двух* противоположных векторов их *интеграционных* контактов и тяготений: 1) к центрам *государственной метрополии* (для северо-восточных белорусских этногрупп – Москва, Россия; для белорусов северо-восточной Белосточчины – Варшава, Польша; Виленщины – Вильнюс, Литва; Латгалии-Двинщины – Рига, Латвия; и т. д.); 2) к центрам метрополии *этнической* (соответственно – Минск, и ближайшим локальным – Могилев, Витебск, Гродно).

Важным фактором для сохранения этнокультурного вектора является *состояние границ*. Для этнических белорусов Невельщины и Западной Смоленщины в советские времена граница была достаточно условной – невеликие чаще контактировали (большие базары, учеба в вузах и техникумах) с близлежащим Витебском, чем с далеким Псковом; не слишком усложнилось ее преодоление и в нынешние времена. Так же было в Двинском и Виленском краях (сегодня ситуация в этом плане ухудшилась: таможи, паспорта для зарубежных поездок, визы). То открылись белорусско-польские границы – на целых полтора десятилетия, – то их пересечение вновь осложнилось.

Существен складывавшийся в течение определенного времени и связанной с *этноконфессиональными* проблемами опыт *культурной ориентации*. Многие этнические белорусы-католики на маргинальных этнокультурных территориях (сегодня, порой, – и в составе метрополий, но находившихся в определенный *исторический период* на маргинальном положении либо вне своего национального государственного образования: Гродненщина, Западная Витебщина в составе Царства Польского, межво-

енной Польши и т. п.) учились в польских школах, освоили (особенно в городах и местечках) язык, слушали варшавское радио, добывали журналы, постепенно обретали *польское национальное самосознание* и порой становились лидерами движений за польское возрождение этих земель (Виленского края, Западной Беларуси и т. д.). «Польскость», опора на «польский дух» и культуру часто являлась знаменем разного рода антиимперских борений. Среди *православных* (особенно в епархиях Московского патриархата) – налицо ассимилятивные процессы в сторону *русификации*. В этом плане на восточнославянских землях более других учитывала национальный фактор *греко-католическая* конфессия (образованная согласно Брестской церковной унии 1596 г.): в ее богослужении и приходских школах применялись белорусский и украинский языки. Однако после ее насильственной ликвидации в 30-х гг. XIX в. на землях, попавших после раздела Речи Посполитой в состав Российской империи, тенденции к русификации коренного населения резко усилились. Сказанное особенно рельефно проступает, если сравнить эти земли с Галицией, попавшей в состав Австро-Венгерской империи. Там греко-католики не подвергались гонениям вплоть до сталинских репрессий конца 1940-х гг., и степень сохранности национального языка, культуры, самосознания не только сельского, но и городского населения была значительно выше. К осторожности в учете конфессионального фактора при определении этнической принадлежности той или иной группы населения собиратели призывали еще в середине XIX в. (3).

Существенны, разумеется, *государственная языковая и культурная политика*, СМИ, система образования с их ориентацией на государствообразующий этнос. Их воздействие сильнее сказывается в этногруппах, говоры которых лексически ближе к языку государственному. Белорусы в этом плане, естественно, представляют более податливый материал для колонизации и русификации, чем литовцы или латыши, хотя известен в прошлом масштаб германизации венгров, шведизации финнов, а следы мадьяризации еще и сегодня сильны в Словакии, Румынской Трансильвании и Закарпатской Украине. Более того. Осознавая близость, почти идентичность фольклора и бытовой речи сельского населения Западной Смоленщины и Могилевщины, Витебщины и Невельщины, плюс – на фоне т. н. равноправия двух государственных языков, мощной русификации городов и местечек в самой Беларуси, вплоть до «говора» президента этой страны, – сегодня Могилевщина и Витебщина демонстрируют немало инициатив по развитию русского самосознания... уже и на землях Республики Беларусь. Лексическое сходство русского и белорусского языков, обозначение второго – грамматически – как некой разновидности первого (*русский* – белорусский) дают им своего рода «основания» говорить о естественном «тяготении» этих земель к Москве, исторической «рускости» их населения, якобы колонизированного в эпоху Литвы и Речи Посполитой и потому – «обелорусившегося» (1: 218–219).

Соотношение названных векторов обусловлено как характером *национальной политики* государственных метрополий, так и масштабами *культурно-просветительской деятельности* местной интеллигенции на маргинальных землях, их поддержкой со стороны центров **этнических метрополий**. В этом плане возможности белорусских инициатив в Литве, Латвии, Польше **предпочтительнее** (функционируют национальные культурные центры, пресса, радио- и телевизионные программы, клубы, языковые курсы и школы, проводятся фольклорные фестивали, другие форумы этнической культуры и т. д.), **чем в России** (белорусская деятельность

на Смоленщине, Тверщине, Брянщине так и не возродилась). Но и здесь не все так просто. Не так давно, например, литовское правительство на основании своего несогласия с характером выборов в Беларуси запретило трансляцию на территории Литвы (и соответственно – белорусскоэтнической Виленщины) передач Белорусского телевидения (2: 6–8)!?..

Сказанное отразилось и в науке – этнографии, фольклористике, этномузыкознании. Лингвистический фактор – живой говор коренного сельского населения – фактически оказался проигнорированным, особенно благодаря используемому почти как закон положению Ю. Бромлея, согласно которому не язык и культура, а *самосознание* человека является основополагающим фактором при определении национальной (в т. ч. этнической) идентичности (4). И сегодня уже широко – в научных исследованиях, на фольклорных фестивалях – **белорусские этнические маргиналии** – т. е. не диаспора, а исторически сложившиеся группы, проживающие на своих коренных этнических территориях, находящихся за пределами собственного национального государства (19; 20), – в данном случае Республики Беларусь, – отмечают, в лучшем случае, как **особую, западную этнографическую группу** русского народа (24; 25; 29), или как «западные восточнославянские традиции» (25: 178).

Соответственно, и жанры ее фольклора трактуют как часть общерусского культурного наследия, тексты в песенных сборниках публикуются в русской транслитерации, очень часто с существенной деформацией их фонетики (35; 24; 29). В некоторых случаях, правда, указывают на так называемое белорусское влияние, оговаривают, как на самом деле надо произносить те или иные слова, окончания, согласные, гласные («...надо помнить, что на Смоленщине все безударные „о“ поются как „а“, а безударные „е“ как „я“, твердые глагольные окончания смягчаются» – 24: 3), отмечают сходство звука «г» в местных говорах с украинским и т. п. Более деликатным в этом плане и – для своего времени – смелым представляется предисловие к сборнику смоленских песен В. И. Харькова (37).

Как существенно уступают подобные издания работам своих предшественников и тех немногих современников, которые объективно, без идеологического корректива или лингвистического «недослышания» передают тончайшие оттенки традиционного говора и мелодики (9; 43; 21)!..

Столь же целеустремленные усилия польских институтов, направляющих свои экспедиции в Латгалию и Виленщину с целью разыскать там польскую фольклорную архаику.

Активизировавшиеся в последние 15–20 лет исследования инструментария и музыки белорусских маргиналий Смоленщины, Западной Тверщины, Южной Псковщины (27; 28), Северо-Восточной Белосточчины (14; 18), Виленщины (33) создали мощный барьер указанным тенденциям, тем более что инструментальная музыка в значительно меньшей степени, чем искусства, связанные со словом, подвержена идеологическим воздействиям и может сохранять древнейшие слои этнической культуры при мутациях национального самосознания и даже при известном разрушении системы вербального общения (16, 18).

И это понятно. Пока существует потребность исполнения сигнальных, манковых (подражания звукам животных с целью их приманивания) или ритуальных наигрышей охотниками и пастухами (а система их сигналов, как и материал, трава, кора, стволы дерева, из которого делают инструменты, – трубы, дудки, свистульки, рожки и т. д. – дотоле неизменны) доколе не изменилась сама окружающая природа и обусловленные ею строй,

ритм, мелодика музыкально-коммуникационных сообщений и манковых имитаций, связанных с пением птиц, криками животных в окрестных лесах, звуковой мир традиционного трудового и обрядового инструментализма остается *автономным*, независимым от каких-либо интеграций или адаптаций (16).

В известной мере и танцевальная музыка менее зависит от слова, языка, идеологии даже в сравнении с традиционной песней; хотя здесь широкое поле для новых форм, модных веяний, заимствований и т. д., последнее, однако, расширяя круг музыкальных реалий, вовсе не разрушают уже существующие. Принесенные на Беларусь в эпоху активных западноевропейских взаимодействий Великого княжества Литовского и Речи Посполитой широко расселившимися на этих землях евреями и цыганами (последние активно музицировали не только в демократической среде во-круг малых городов и местечек (23: 56), но и служили даже в качестве придворных музыкантов у крупных магнатов – Сапег и Радзивиллов (1: 230)), **цимбалы** не только не вытеснили традиционные пастушеские звуковые орудия, не исчезли под натиском более поздних воздействий, но, более того, – стали **этнорепрезентирующим** явлением белорусской культуры. Если окружающая природа, акустическая среда и традиция бытования музыки стабильны, то важнейшие ее сферы сохраняют свое этническое своеобразие.

Что же мы наблюдаем на северо-восточных маргиналиях, согласуется ли традиционный инструментализм с трактовкой этих земель как западно-русских окраин?

Инструментарий, жанры и формы музыки – как наиболее древние, архаичные, так и возникшие на протяжении последних нескольких веков, – отчетливо связаны с белорусской культурой, находятся в **едином пространстве северо- и восточнобелорусских этнических традиций** (27: 3; 28). И в то же время – существенно отличаются от традиционно русского инструментализма даже на близлежащих, соседних землях: на восток – Смоленщины, на север – Псковщины.

Среди *пастушеских инструментов* Невельско-Себежского региона – длинная амбушюрная труба, характерная для всей исторической Беларуси, имеющая литовские и украинские аналоги (*трембита*, *полесская сурма*, *даудите*), но отличающаяся от более коротких ее разновидностей на великорусских территориях. В то же время типовой пастушеский рожок (*жалейка*) Западной Тверщины с надрезным на самом корпусе инструмента П-образным язычком и тремя грифными отверстиями, прикрываемыми пальцами обеих рук, распространен как во всех белорусских регионах (22), так и у многих других народов, в этногенезе которых, наряду с *балтским*, существенное место принадлежит *финно-угорскому* субстрату (в том числе литовцев, латышей, русских, не говоря уже о карелах, вепсах и других прибалтийских финнах) (16). Здесь же характерные восточнобелорусские парные флейты с нескрепленными трубками – *двойчатки*, *свирели* и т. п., территория распространения которых на восток не идет дальше Смоленщины. Аналогично – как след балтского субстрата в этнической истории белорусов – импровизации на нескольких натуральных амбушюрных трубах разного размера и, соответственно, высоты основного тона фиксируются у белорусов Северо-Восточной Белосточкины. Параллели им находим в литовской Аукштайтии (46: 36–70), но в украинских и польских традициях Юго-Восточной и Западной Белосточкины подобный феномен не встречается (14; 44).

Широко распространены на невелиско-смоленских землях и – являясь своего рода национальным символом белорусской музыкальной традиции – ручные малые цимбалы, северо-восточный предел распространения которых четко совпадает с границами 1-й Речи Посполитой. А характер исчезновения скрипки в народной традиции – постепенного, по мере продвижения на северо-восток Псковщины, и внезапного – на восток от Дорогобужа и Брянска – соответствует плавности перехода белорусских говоров в великорусские на север и восток от Невеля и Себежа к Великим Лукам и Пскову и резкой границей между зонами названных говоров, разделяющей Западную и Восточную Смоленщину (15: 312, 317; 10; 41; 55).

Современные экспедиционные изыскания в области музыки хорошо координируются с произведенной на Смоленщине в конце XIX в. В. Добровольским и А. Кубой документацией песен, определяемых учеными как песни характерно белорусские (13; 9; 43; 32; 34; 38). А. Куба, великолепно знавший и непосредственно исследовавший музыку многих других славянских народов (чешского, украинского, серболоужицкого и т. д.), при нотации смоленского материала детально фиксировал характерные белорусские фонемы, а всю песенную традицию Западной Смоленщины в межславянском музыкально-этнографическом контексте трактовал как **типично белорусский** феномен.

Весьма характерен для всей этнической традиции Северной Беларуси распространенный в Невельско-Усвяцком Поозерье т. н. Надзяляны – жанр, связанный с ритуалом одаривания молодых («надзел» = напутственный подарок, надел), в виде линейной полифонии свободно артикулируемого свадебного плача – обычно тирадной структуры – на фоне ритмически четкой инструментальной композиции с типовым танцевальным либо маршевым метром. Здесь же бытовали и хорошо сохранились в памяти «Валачобныя» – ритуальные песни-наигрыши мужчин-волочобников при пасхальных обходах дворов. Волочобные песни как особый музыкальный жанр (наследие весеннего Нового года) вообще представляют собой *знаковое* явление белорусской культуры. Мало того. На северо-восточных белорусских маргиналиях волочобные *нормативно* исполняются под гетерофонное сопровождение инструментов – скрипки, гармоники. И даже – в чисто инструментальной версии.

На маргинальных землях (в том числе и на Северо-Восточной Белоруссии), как прежде на всей Беларуси и... никогда в русской обрядовой практике, и зимние коляды, и песни участников летних обходных процессий (в кругу жнивных песен) исполнялись под инструментальные наигрыши. Вокально-инструментальные и чисто инструментальные версии традиционных обрядовых, свадебных ритуальных песен – явление в принципе типичное как для названных маргинальных, так и метропольных традиций Беларуси, и далее – на запад и юг: Украину, Польшу, Литву, но никак не в Россию, где аналогичные жанры фольклора если и имеют место – например, коляды и свадебные (жнивные известны только Смоленщине), – то являются принципиально акапельными.

Типично белорусскими (разве что наряду с украинскими, литовскими, польскими, но никак не с русскими) представляются и *составы капелл* с основными инструментами: скрипкой, цимбалами, бубном (либо большим барабаном с тарелкой) при самых разнообразных дополнениях (дудка или флейта-пикколо, гармоника, баян, аккордеон, кларнет, труба, мандолина, балалайка и т. д.). Таково и четкое *функциональное* подразделение ансамблевых партий: 1) ведущая (мелодия и ведение формы); 2) вспомо-

гательная (вторящая, виртуозно-украшающая, гармоническая либо гетерофонно-вариантная); 3) басово-метрическая – отсюда обозначение такого рода ансамблей, как «траіста музыка» (т. е. утроенная музыка) – независимо от абсолютного числа играющих в капелле музыкантов (от 2 до 10 и более) (17).

Именно с западными соседями роднит белорусов (на маргинальных землях и в метрополии) доминирующее – среди танцевальных жанров – положение *польки*. Она же обладает наибольшим числом внутржанровых вариантов. Типично белорусским феноменом является здесь и «Лявониха» (или «Камаринская») – танцевальная инструментальная (иногда вместе с припевками) композиция с двойным шестидольником $[(1+1+1+1+1+1) \times 2]$. Границы ее распространения и на запад, и на восток довольно выразительны («Камаринская» М. Глинки – вполне в этом кругу: первые ориентации на музыку Западной Смоленщины, ее традиционных сельских капелл, участие в работе крепостных оркестров и соответствующие впечатления композитора о музыке своей «малой родины» – очевидны).

Музыкальная традиция объединяет в один общий этнокультурный круг северо-восточные белорусские маргинальные области не только со своими непосредственными западными и южными соседями в Витебской и Могилевской областях Республики Беларусь, но и с северо-западными белорусскими этническими территориями по ту сторону белорусско-литовских, белорусско-польских, белорусско-латвийских границ – на Двинщине-Латгалии, Виленщине, Белосточчине, образуя **северобелорусскую этническую традицию**.

Разумеется, на разных пограничьях локальная этническая культура в те или иные времена безусловно испытывала и испытывает те или иные межкультурные влияния своих соседей, а также идущие из центров государственных метрополий, сказавшиеся как на заимствовании отдельных жанров, инструментов, исполнительских приемов, так и на стилевой специфике соответствующих музыкальных новообразований.

Они, естественно, разнолики в разных маргинальных группах. Подобно тому как на Северо-Восточной Белосточчине и Виленщине (впрочем – равно как Гродненщине и Западной Витебщине) наряду с сосновой дудкой, скрипкой, цимбалами (известными и сегодня даже среди белорусов Латгалии), тростной музыкой, волочечными, лявонихой, полькой и т. п. нетрудно встретиться с весьма популярным в традиционной среде оберегом, так и в маргиналиях Южной Псковщины и Западной Смоленщины (равно как Могилевщины, Восточной Витебщины, а то и на всей Беларуси) – с разнообразными частушками (в т. ч. «барыней»=«Русского»). То же и в отношении гармоника. Согласно устно высказанному автору наблюдению этноинструментоведа В. Х. Берберова на тесно экономически связанном с Петербургом белорусском северо-востоке в соответствующий период широко распространилась гармоника-«петроградка» (известная также как *петербургская минорка*) русского строя. Именно сюда, вслед за ней, пришли хромка и баян. В западных же регионах, более ориентированных на Варшаву, центральное место заняла гармоника-«венка» немецкого строя. Баян в традиционной среде здесь не прижился.

Но, что весьма важно, и тут, и там **игрывают, артикулируют** все **по-белорусски**. Даже когда певцы при этом не адаптируют соответствующие песенные тексты и поют по-польски или по-русски, явно выраженный белорусский акцент в их произнесении (с характерными «шь», «жь», «ць», «дзь», «я» вместо «с», «з», «ть», «дь», «е», характерным аканьем, фрикативным

«г» и т. д.) выдает этническое происхождение исполнителей. Подобные явления мы наблюдаем и на других белорусских этнических территориях за пределами метрополии – как уже упомянутых выше, так и в Центрально-Западной Брянщине (Россия) и Северо-Восточной Черниговщине (Украина), хотя инструментальной традиции последних пока еще только предстоит полнее предстать перед глазами будущих исследователей.

Отчетливая этноисторическая идентификация проявляется и в традиционной музыкальной культуре обладающих польским самосознанием католиков Белосточчины. И тех, которые сохранили в быту свой говор и песни на родном языке (в ее северо-восточном регионе), и целиком в языковом отношении полонизированных, представляющих на этнографической карте т. н. *польскую* Западную Белосточчину. Инструментарий, жанры и формы инструментальной музыки в ее северном регионе находятся в едином контексте всей Северной Белосточчины и, шире, – *белорусской* этнической культуры (18).

Полонизация коренного населения Западной Белосточчины подтверждается также его весьма отчетливым, красноречивым локальным противопоставлением себя мазурам, наличием двуязычных версий ряда обрядовых песен, в частности жнивных и волочебных (причем польские тексты представлены в литературной, а не в диалектной форме), наконец, вполне ясны воспоминаниями старшего поколения о своем детстве, когда еще говорили «по-простому», а в школе учителя поправляли: «Надо говорить не *тры*, а *тры*, не *трэба*, а *trzeba*» и т. д. (18: 347).

Несколько иная ситуация складывается в **компактных диаспорах**. В их инструментализме лучше сохраняются явления более позднего происхождения, чем артефакты древнейшего искусства, особенно когда они тесно связаны с окружающей природой и традиционными формами его функционирования. Это касается как диаспор в инонациональных державах, так и малых этнографических групп, живущих в пределах своей страны, но оказавшихся вне своей исторической территории.

А как же – самосознание, национальное самоопределение, этническая идентичность? Любопытный факт, но многие группы переселенцев, живущие сегодня **в условиях диаспоры** (особенно компактной), даже лучше, чем их собратья на маргиналиях и даже, порой, на активно ассимилирующихся метрополиях, **сохраняют** (или **возрождают**) свое **этническое самосознание**, а также **традиции и культуру**.

Иногда проявляются *раздельно*. От представителей старшего поколения смоленских выходцев в Петербурге и Карелии и сегодня часто услышишь: «я из Беларуси, со Смоленщины», но помнят лишь отдельные слова, выражения, пословицы, былички как проявления полузабытого уже говора родных мест. А на Могилевщине верят, что новая семья будет счастливой, если свадебный обряд пройдет по всем правилам, «как было когда-то», и приглашают традиционных певиц и музыкантов из соседних смоленских деревень: местные обычаи, архаичные ритуальные песни и музыку белорусской свадьбы там сохранили лучше.

Имеет место и *сочетание* названных *факторов* этнической идентичности. Покинувшие родные края из-за голода в 20-х – начале 30-х гг. XX в. и поселившиеся на черноморском побережье Херсонщины (Южная Украина) группы выходцев из Восточной Беларуси (в т. ч. Могилевщины) и даже 2–3 поколения их детей и внуков, родившиеся уже на новых землях, хорошо знают и подчеркивают всем окружающим, что *они из Беларуси*, помнят и исполняют традиционные песни, танцы, наигрыши своей исторической

родины (31) и, как сказала нам во время экспедиции летом 1990 г. жительница с. Новороссийска Алексеевского района Херсонской обл. Арина Микитовна Алексеенко, «свой разговор ніколі не забываюць».

Наличие **этнодифференцирующих** фактов **традиционной культуры** нередко заставляет представителей ассимилированных популяций задуматься. Католики, как и православные Северо-Восточной Белосточчины, если и не осознают, то вполне ощущают, что **отличаются** от этнических поляков, и хотели бы, чтобы детей в школе обучали не только по-польски, но и «по-простому», т. е. на родном языке (18: 347). Возрождается и этническое самосознание католиков Гродненщины и Виленщины, многие из них активизируют стремление своих детей обучаться белорусскому языку (в Вильнюсе вновь действует Белорусская гимназия).

Этническое возрождение через традиционную, принципиально самобытную, **локальную** культуру, увы, сталкивается с кардинально противоположными и губительными для фольклора **стремлениями к интеграции**, к сожалению, имеющими место и в деятельности национальных культурных и политических организаций. Активное распространение в разных этнографических коллективах неких **общих** (а по сути, происходящих из иного региона либо специально созданных профессиональными или самодельными авторами без учета местной традиции) песен с целью их совместного исполнения на многочисленных фестивалях и праздниках часто **деформирует** локальную специфику и самой фольклорной группы, и порождающей ее творчество среды, развивающейся, в том числе принимающей все новое, согласно своим **имманентным** законам.

Возродит ли **социализация традиционной культуры** в современном обществе его **этническую идентификацию** или мутация последней **разрушит** саму **этническую культуру**, покажет будущее. Исследовательские данные, однако, призваны объективно и точно установить историческое прошлое этнокультур, способствовать его более обоснованной научной интерпретации.

Литература

1. Беларусазнаўства / Пад редакцыяй П. Брыгадзіна. Мінск, 1998.
2. Беларусы ў свеце // Інфармацыйны бюлетэнь, № 4 (52). Мінск, 2006. С. 6–8.
3. Бобровский П. Можно ли одно вероисповедание принять в основание племенного разграничения Славян Западной России? // Русский инвалид. 1864.
4. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография. М., 1973.
5. Горшкова К. В. Историческая диалектология русского языка. М., 1972.
6. Грицкевич А. Маргинальные территории Беларуси (Невель и Себеж в XVII–XVIII веках) // Пашлю серу зязюльку па радзінушку: Сборник статей и рефератов Невельской международной гуманитарной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Яна Барщевского. СПб., 1996. С. 34–39.
7. Грыцкевіч В. Гісторыя і міфы. Мінск, 2000.
8. Гусев В. Є. Передмова // Маціевський І. Ігри й співголосся. Контонація. Тернопіль, 2002. С. 7–11.
9. Добровольский В. Смоленский этнографический сборник: В 4 т. М., 1891–1903.
10. Дурново Н., Соколов Н., Ушаков Д. Опыт диалектологической карты русского языка в Европе с приложением очерка русской диалектологии // Труды Московской диалектологической комиссии. М., 1915. Вып. 5.
11. Карашчанка І. Некаторыя асаблівасці самасвядомасці сучаснага насельніцтва гістарычнай Ржэўшчыны (б. Ржэўскі павет Цвярской губерні) // Пашлю серу зязюльку па радзінушку. С. 60–62.
12. Касмовіч Д. За вольную сувэрэнную Беларусь / Публікацыя А. Гардзіенкі // Спадчына, 6/2003 (154). Мінск, 2005. С. 67–78.

13. *Мацевский И. В.* Инструментальная музыка // Народное музыкальное творчество. М., 2005. С. 343–382.
14. *Мацевский И. В.* Инструментальная музыка трудового цикла на Белосточчине // Петербургская музыкальная полонистика. СПб., 2003. Вып. 3. С. 3–20.
15. *Мацевский И. В.* Музыкальные инструменты // Народное музыкальное творчество. С. 300–344.
16. *Мацевский И. В.* О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980.
17. *Мацевский И. В.* Троица музыка – к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // *Artes populares*, 14. A Folklore Tanszék Evkönyve. Yearbook of the Department of Folklore. Budapest, 1985. С. 95–120.
18. *Маціеўскі І.* Музычны інгрэдыент як індыкатар гістарычнага субстрату нацыянальна-асімілятыўных традыцый (на матэрыяле этнічнай культуры католікаў паўночнай Беласточчыны) // Гісторыя. Культуралогія. Мастацтвазнаўства // Беларусіка, 21. Мінск, 2001. С. 344–347.
19. *Маціеўскі І.* Пытанні нацыянальнага адраджэння маргінальных беларускіх земляў // Беларусіка, 5. Мінск, 1995. 36–39.
20. *Маціеўскі І.* Этна-культурныя праблемы маргінальных зямель // Пашлю серу зязюльку па радзінushку. С. 25–27.
21. *Мизгир А. А.* Лирическая песня Невельской традиции // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994. С. 124–148.
22. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты (самозвучащие, ударные, духовые). Минск, 1979.
23. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Минск, 1982.
24. Народные песни Смоленской области: (Методические рекомендации по работе с фольклорными коллективами) // Составление, запись, обработка и примечания фольклориста С. Пьянковой. Смоленск, 1988.
25. *Пашина О. А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998 (напр., с. 85, 137, 178, 243).
26. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. Издание Центрального статистического комитета Министерства внутренних дел / Под ред. Н. А. Тройницкого. СПб., 1900.
27. *Ромодин А. В.* О единстве северобелорусской музыкально-этнографической традиции // Пашлю серу зязюльку па радзінushку. С. 44–46.
28. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
29. Смоленский музыкально-этнографический сборник. М., 2003. Т. 1: Календарные обряды и песни.
30. *Соболевский А.* Очерк русской диалектологии. СПб., 1892. II. Белорусское наречие. Вып. III, год 2.
31. *Тавлай Г. В.* Белорусская компактная традиция на Херсонщине (анализ и практические выводы) // Питання досліджэння та збережэння музичнага фольклору Херсоншчыны. СПб., 1991. С. 93–97.
32. *Тавлай Г. В.* Музыкальные фольклорные собрания О. Кольберга, А. Кубы // Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX–XX вв.). Минск, 1997. С. 63–66.
33. *Тавлай Г. В.* О сходстве разнотнических традиций и способах их трансляции (на материале календарных напевов белорусско-литовского пограничья) // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 39–49.
34. *Таўлай Г. В.* Музыка Смаленшчыны ў даследаваннях Людвіка Кубы // Пашлю серу зязюльку па радзінushку. С. 68–71.
35. Традиционная музыка Русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992 годов) / Сост. и коммент. Е. Н. Разумовской. СПб., 1998.
36. *Углік І.* Да праблемы этнакультурнай ідэнтыфікацыі // Пашлю серу зязюльку па радзінushку. С. 40–43.
37. *Харьков В.* Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.

38. Хрушчова А., Працы У. М. Дабравольскага як крыніца вывучэння духоўнай спадчыны беларусаў Смаленшчыны // Пашлю серу зязюльку па радзінку. С. 66–67.
39. Цьвікевіч А. «Западно-руссизм»: Нарысы з гісторыі грамадскай мыслі на Беларусі ў XIX і пачатку XX вв. Мінск, 1993.
40. Шуряев Е. Е. Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. Минск, 1991.
41. Янчук Н. К антропологии Малоруссов-Подлясян // Сборник в честь 70-летия Д. Н. Анучина. М., 1913.
42. Kolberg O. Mazowsze. Kraków, 1890. T. 5.
43. Kuba L. Beloruská písen: Slovanský sborník. Praha, 1887.
44. Ołędzki S. Polskie instrumenty ludowe. Kraków, 1978.
45. Sajewicz M., Czyzewski E. Zróżnicowanie słownictwa rolniczego w kilku gwarach wschodnio-słowiańskich na polsko-białorusko-ukraińskim pograniczu językowym // Slavica Lubinescia et Olomucensia. Lublin, 1970.
46. Vyžintas A. Lietuvių tradiciniai instrumentiniai ansambliai. Klaipėda, 2006.

III. ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА

Инструментоведение (органология) – область искусствознания, сосредоточенная на изучении музыкальных инструментов (МИ), инструментальной музыки (ИМ), их отражения в литературе, изобразительном искусстве, в исторических источниках, гуманитарных и точных науках.

Органология в большей мере, чем фольклористика, связана с академическим искусствознанием, поэтому именно открытый к Европе Санкт-Петербург стал *центром* развития *российского инструментоведения*, тем более, что, став явлением *государственной важности*, уже в XVIII в. инструментализм оказался в числе актуальных объектов *общественного внимания*. МИ теперь – существенная часть фундаментальных Словарей, экономических, топографических, народоведческих справочников (особо отметим труды И. Георги); «Словарь Академии Российской» (1789–1794) содержит свыше 100 статей с описанием МИ и их функционирования. Начиная с работ С. Тучкова, И. Сахарова, А. Востокова, И. Забелина, А. Афанасьева, А. Котляревского, инструментарий входит в сферу интересов *исторических, этнографических, филологических* исследований.

В конце XVIII–XIX вв. инструментоведение (включая данные о народных МИ и музыкантах) – важная составляющая исследований по *музыкальной акустике* и *материаловедению* (начиная с М. Ломоносова, Л. Эйлера, М. Головина), *истории музыки*, *музыкальной этнографии* и *археологии* (начиная с книг, диссертаций, исследовательских статей Я. Штелина, М. Гутри, Й. Гинрихса, В. Одоевского, Н. Разумовского, Г. Гесс де Кальве), трудов и сборников материалов по *фольклору* (прежде всего Э. Линевой).

В XIX – начале XX в. появляются **специальные** статьи, очерки, брошюры и небольшие книги о МИ, создаваемые как энтузиастами-краеоведами, так и профессиональными учеными – М. Стаховичем, М. Петуховым, А. Масловым, А. Владимирским, отмечающими значимость *национального инструментария*, *народной музыкальной терминологии*, *инструментального исполнительства*, роль *крестьянства* в формировании и хранении народной инструментальной традиции. В трудах петербургских и плодотворно сотрудничавших с ними московских, украинских и польских ученых А. Фаминына, Н. Привалова, А. Маслова, Н. Лысенко, Г. Хоткевича, К. Квитки, А. Хыбиньского сформировалась как самостоятельная исследовательская область *наука об этнических МИ – этноорганология*, выросшая в тесной связи с академическим инструментоведением. Становлению петербургского инструментоведения (в частности, теории симфонической инструментовки), заложенному М. Глинкой, способствовали перевод и публикация П. Чайковским и Н. Арсом в России труда основоположника академического инструментоведения Западной Европы О. Геварта. Эта сфера получила наиболее полное научное и практическое, педагогическое продолжение в работе Н. Римского-Корсакова и его последователей в XX в. (И. Финкельштейна, Г. Банщикова, В. Бибергана, Ю. Бойко). Многочисленные монографии А. Фаминцына и Н. Привалова, посвященные отдельным группам МИ восточных славян в контексте их *функционирования* в быту, миграций, *эволюции*, в сопоставлении с инструментарием других народов мира, «Словарь народных музыкальных инструментов России» Н. Фин-

дейзена, описания коллекций музыкальных инструментов М. Петухова и А. Маслова получили продолжение в петербургском (ленинградском) инструментоведении XX в. и прежде всего – в окончательном формировании в стенах Российского института истории искусств **петербургской** (постепенно ставшей и **евразийской**) **школы инструментоведения**.

Ее становлению способствовали исследования *эргологии и акустики* МИ Н. Шолпо, И. Крыжановского, Л. Немировского, Е. Браудо и отдельные труды С. Гинзбурга, А. Рабиновича, К. Верткова, Г. Благодатова, И. Мациевского, Ю. Бойко, А. Никанорова *о традиционных МИ* различных народов России и мира, и *коллективные монографии*, посвященные *МИ различных народов Евразии* (здесь выделяется подготовленный на созданном после Второй Мировой войны секторе инструментоведения и удостоенный Государственной премии России «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» – 4).

На расширении горизонтов петербургского инструментоведения сказались и деятельность руководимых сотрудниками Сектора многочисленных аспирантов и докторантов из Мордовии, Марий Эл, Башкортостана, Татарстана, Тувы, Украины, Казахстана, Литвы, Узбекистана, Кыргызстана, Кубы, Молдовы, Палестины и др., продолжающих творческое сотрудничество. В частности, публикация первой основополагающей работы о традиционной инструментальной музыке была подготовлена и опубликована в Алматы (13).

В рамках школы формируются новые **научные направления**: *органофония* – наука о традиционной инструментальной музыке (И. Мациевский, Ю. Бойко, Д. Булатова, Н. Александрова, С. Утегалиева); *кампанология*, посвященная искусству колоколов и колокольных звонов (А. Никаноров, К. Гуреев); *историческое инструментоведение* европейской музыки (Г. Благодатов, Б. Струве, С. Левин, А. Раабен, В. Свободов); *проблематика эволюции инструментов в связи с эволюцией их строя, аппликатурно-интонационной специфики* музыки (Б. Струве, В. Свободов, В. Платонов, П. Шегебаев, В. Мациевская); *МИ народов России* (К. Вертков, Г. Благодатов, С. Левин, П. Чисталев, В. Сузукей, И. Мациевский, Р. Зелинский, Д. Булатова, Н. Александрова, А. Соколова, В. Шесталов) и *балто-славянских этносов* (К. Вертков, И. Мациевский, А. Вижинтас, Н. Супрун, Б. Яремко, А. Скоробогатченко, А. Ромодин, В. Мациевская); *история симфонического оркестра и инструментовки* (Г. Благодатов, Ю. Бойко, О. Колганова, А. Тимошенко, А. Аблова); *история и теория инструментального исполнительства* (Л. Раабен, С. Левин, В. Свободов); *литургическое музыкознание* (И. Чудинова, А. Тимошенко); *музыка для оркестров и ансамблей народных МИ* (М. Лысенко-Днестровский, Г. Британов, В. Бычков, И. Амолин), *бардовская музыка и джаз* (Ю. Бойко, В. Шулин, И. Смирнова); *история инструментоведения и инструментоведческая библиография* (К. Вертков, Р. Галайская, С. Левин, А. Никаноров, М. Сень, О. Колганова); *МИ в современной культуре, звукорежиссуре, акустике* (А. Тимошенко, О. Колганова, М. Сень, М. Карпец, Г. Гармиза, А. Киселев, П. Игнатов, И. Алдошина); *ИМ в востоковедении* (Р. Зелинский, В. Садыкова-Юнусова, Ф. Челеби, А. Соколова, В. Сузукей, А. Мухамбетова, С. Субаналиев, Ж. Расултаев, О. Ришмави, М. Эшанкулов); *теория контонации* (И. Мациевский, О. Колганова, А. Алпатова, А. Тимошенко, В. Сузукей); *музыкально-антропологическая и археологическая органонология* (К. Вертков, В. Мараев, А. Аблова, Н. Александрова); *личность музыканта в традиционной культуре* (Г. Тавлай, Ю. Бойко, А. Ромодин, С. Утегалиева,

В. Мацевская); *импровизация в инструментальной культуре* (Ю. Бойко, В. Шулин, И. Смирнова, В. Мацевская); *инструментализм вокальной музыки* (Ю. Бойко, З. Кыргыз, Г. Тавлай, Е. Хаздан, А. Плющай); *инструментализм в интермодальном пространстве* (А. Тимошенко, О. Колганова, Д. Булатова); *синтезирующая фиксация и транскрипции ИМ с разработкой универсального знака микроальтерации* (И. Мацевский, Ю. Бойко, Ю. Шейкин); *материалы к Энциклопедии МИ народов мира* (рук. В. Свободов – 11); *подготовка учебных пособий и программ по органологии и сравнительному музыкознанию для вузов СНГ* (И. Мацевский, Р. Зелинский, Г. Тавлай, П. Шегебаев, Б. Яремко).

В деятельности ученых Института сформировались и основные методы инструментоведения XX–XXI вв.: *историко-морфологический* – изучение эволюции строения, эргологии и применения МИ в контексте исторического развития культуры (К. Вертков, Р. Галайская, С. Левин, А. Аблова, В. Мараев); *музыкально-стилистический*, при котором определяющим фактором является собственно ИМ (Г. Благодатов, Р. Зелинский, Ю. Бойко); *системно-этнофонический* (получивший сегодня широкое распространение в научном мире), основанный на синхронном изучении МИ, ИМ и их создателей в целостной этноисторической системе культуры (И. Мацевский, Р. Зелинский, Ю. Бойко, В. Юнусова, С. Утегалиева и мн. др.); *комплексно-апробационный*, предполагающий непосредственное участие исследователя в качестве исполнителя или мастера МИ в традиционной культуре (В. Мацевская, Ю. Бойко, В. Мараев, О. Ришмави, М. Эшанкулов, К. Гуреев); *когнитивный* (И. Мацевский, С. Утегалиева, В. Мараев, В. Мацевская), обращенный к изучению традиционной теории и эстетики ИМ и изготовлению МИ.

Развитие петербургской инструментоведческой школы осуществляется и благодаря серийному коллективному изданию томов «Вопросы инструментоведения», многочисленных тематических сборников, тематических конференций, а также международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения», регулярно проводимых под эгидой сектора инструментоведения РИИИ уже более 20 лет.

Основная литература

1. Артикуляция и тембр: Сборник статей / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2007.
2. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969.
3. Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб.: РИИИ, 2014.
4. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975.
5. Вопросы инструментоведения. Вып. 1–9 / Отв. ред. И. В. Мацевский. СПб.: РИИИ, 1993–2014.
6. Голос в культуре: артикуляция и тембр: Сборник статей / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2007.
7. Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции / Ред. кол.: Ю. Бойко, А. Никаноров и др.; Отв. ред. И. В. Мацевский. СПб.: Астерион, 2008.
8. Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная музыка. Уфа: УФ РАН, 2003.
9. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1–2. Л.: Музыка, 1973–1983.
10. Мараев В. Н. Антропология музыки: программа специального курса СПбГУ. СПб., 2000.

11. Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1–3 / Отв. ред. В. А. Свободов. СПб.: РИИИ, 1998, 2010.
12. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб.: РИИИ, 2011; 2013.
13. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайкпресс, 2001*.
14. *Мациевский И. В.* Музыкальные инструменты [глава 5]; Инструментальная музыка [глава 6] // Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. С. 300–344; 345–382.
15. Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / РИИИ; Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999.
16. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1–2 / Ред.-сост. И. В. Мациевский; Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1987–1988.
17. *Никаноров А. Б.* Тематика основных публикаций сектора инструментоведения за 20 лет (историографический обзор и опыт библиографии) // Контонация. Перспективы музыкального искусства и науки о музыке: Материалы междунар. инструментоведческого конгресса. СПб., 2011. С. 82–94.
18. *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб.: РИИИ, 2009.
19. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб.: 2000.
20. *Свободов В. А.* Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу) / РИИИ.–СПб.: 2004.
21. *Свободов В. А.* Сюиты для виолончели соло И. С. Баха: Автограф. Проблемы текстологии. Исполнительская интерпретация / РИИИ. СПб., 2003. Ч. 1. 104 с.; Нотное прил.: СПб., 2003.
22. *Свободов В. А.* Шесть сюит для виолончели соло И. С. Баха: Реконструкция текста рукописного оригинала. Редакция. СПб., 2009.
23. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1, ч. 1–2 / Ред.-сост. О. Колганова, отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: 2014–2015.
24. *Чудинова И. А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга / РИИИ. СПб.: «Ut», 1994.
25. *Чудинова И. А.* Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе / РИИИ. СПб., 2003.
26. Этномузыкология: авторские учебные программы / Ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Петрозаводск: ПГК, 2011.

* В ней даны указания более чем на 3000 источников и работ названных ученых.

О СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ:
ПУТЯМИ В. А. ГОШОВСКОГО

Для осознания значения научного вклада того или иного исследователя-искусствоведа нередко необходимо значительное время. Особенно это касается фигур неординарных, оригинальных, мыслителей-новаторов, экспериментаторов, искавших свои пути, свои дороги познания и моделирования изучаемых явлений. Именно к таковым – выдающимся фигурам в отечественной этномузыкологии – следует отнести Владимира Леонидовича Гошовского. Необходимо учитывать, что наиболее активный период его научной, публицистической и педагогической деятельности пришелся на нелегкое время для отечественной гуманитарной науки, развивавшейся не только под давлением идеологических догм и стереотипов, но при постоянном внимании (слежке) борцов за партийность во всех сферах духовной деятельности. Были такие и во время работы Гошовского в Закарпатье, и во Львовской консерватории, и в период добровольной «эмиграции» (или «репатриации» – у него, кроме украинских, были также армянские корни) в Армении. Отлично помню, как для того, чтобы состоялась организованная в 1972 г. по инициативе В. Е. Гусева в Российском институте истории искусств (тогда – под эгидой Ленинградского института театра, музыки и кинематографии) важная для дальнейших путей анализа и систематизации образцов народной песни сугубо теоретическая дискуссия (где В. А. Гошовский и Ф. А. Рубцов были основными героями-оппонентами), Владимир Леонидович вынужден был навсегда расстаться с работой в Консерватории, ибо ее тогдашнее руководство не разрешило ему на несколько дней отлучиться в Ленинград – даже за собственный счет...

Такое отношение к науке и ученым требовало от них не только мощнейшей энергетики, огромных усилий, но и мужества, воли, способности идти на значительные риски и затраты во имя истины. К этому приучал своих младших коллег и учеников В. А. Гошовский и как педагог (хоть без каких-либо менторских поучений, наставлений, призывов).

Вспоминаю время первого появления В. А. Гошовского во Львовской Консерватории. Я была на 3-м курсе композиторского факультета, в самом престижном тогда классе профессора А. М. Солтыса. Параллельно в классе фортепиано другого выдающегося польского композитора А. М. Никодемовича мы занимались композицией и вели нескончаемые беседы об архитектуре, изобразительном искусстве, поэзии, философии музыки. Тогда же я прошел основательные курсы инструментовки у Р. А. Симовича, изучал историю музыки у И. С. Вольнского и С. С. Павлышын (8: 112–116). Курс фольклора был сдан еще на 1-м году обучения у С. Ф. Людкевича. Народной музыкой я, конечно, интересовался, но исключительно в контексте творческих, композиторских поисков.

В. А. Гошовский «влетел» в Консерваторию как могучий горный поток, как водопад. И внешне, и своей подвижностью он напоминал весьма популярного у молодежи середины 1960-х гг. чешского гитариста-певца и киноактера Вальдемара Матушку. (Еще и поныне не утратил актуальности боевик с его участием «Призрак замка Моррисвиль»: артист исполняет главную роль. Он много поет, играет на гитаре, которая периодически превращается в автомат, и тогда герой устраивает бешеную стрельбу.) Так удивительно совпало, что Владимир Леонидович в свое время учился в Праге. Оттуда он привез в Закарпатье жену Элишку и тоже был гитаристом-профессионалом.

Гошовский ходил коридорами Львовской консерватории, окруженный студентами, как выводком птенцов. С его появлением буквально вся консерватория «заболела» фольклором. На (постоянно аншлаговые) мероприятия, да и будничные заседания созданного В. Гошовским Фольклорного кружка СНО (Студенческого научного общества) тучами ходили теперь и хоровики, и духовики, и даже пианисты, не говоря уже о теоретиках. Потянулся и я. Слушал доклады Андрея Кушниренко о песнях с. Битля на Бойковщине, выступления Любомиры Ивахив, Ореста Олийника о фольклоре Подолья, многих других – сегодня широко известных – музыкантов. Собственной активности пока не проявлял. Владимир Леонидович и не призывал к ней...

Лишь через некоторое время, примерно через год, когда я был на 4-м курсе, Гошовский сказал мне:

– Мы тут разбирали фоноархив: нашли запись жабьевского скрипача – вы ж из Прикарпатья? – было бы хорошо его расшифровать!

– А что это такое? – спрашиваю.

– Ну, положить на ноты. Как диктант.

– А что это – трудно (слух вроде бы абсолютный, да и скрипка бывшему струннику-виолончелисту была хорошо знакома)?

– Не знаю. Но целостных нотаций крупных форм традиционной инструментальной музыки в Украине еще не делали.

– Гм, первым быть – интересно, – абсолютно без каких-либо «глубоких убеждений», подумал я.

– Ладно. Вот тут ручку повернешь вправо – пойдет звук, влево – воротится тот же кусок музыки еще раз. Приходи в Кабинет и работай!

До этого времени магнитофоном я не пользовался и, тем более, с расшифровкой-нотированием никогда дела не имел.

Боже милый, во что ж я влип, куда попал?!.. Скрипач (а был это Иван Галамасюк – музыкант-виртуоз, один из лучших учеников классика гуцульской музыки, великого Могура) такое «виروبлев» (выделявал, вытворял) на своем инструменте, что голова ходила даже не кругом, а какими-то невообразимыми орбитами – параболами, гиперболами и до селе непознанными фигурами!.. Блестящие пассажи, пируэты смычка, разнообразнейшие аппликатурные и артикуляционно-штриховые украшения, морденты, трели, ритмически организованные глissандо и вибрато (в т. ч. вибрато-морденты) – и все это в сумасшедшем, вихревом темпе! А микроальтерации!.. Четвертитоны и более мелкие деления – все за пределами равномерной темперации, к которой приучены были мы – академические музыканты!.. (14: 5–56).

Я регулярно приходил в Кабинет фольклора, трудился тяжело, оптимизм постепенно утрачивал, порой доходил до отчаяния. Через какое-то время Гошовский и с весьма скептическим выражением лица и голоса спрашивает:

– Ну, как дела?

– Расшифровываю.

– Й багат зробев-їс? (И много сотворил? – Владимиру Леонидовичу порой нравилось позабавиться со мной диалектом.)

– Около 30 тактов.

– Ну-ну, – не пряча ухмылки, добавил шеф и пошел к себе.

– Нет! Не сдамся! – с бессильной злостью уперся я и продолжил свои муки.

Через несколько дней вновь приходит:

– Нотируешь?

– Да! Да!

– И что? Сколько?

– 70 тактов!..

– Знаешь что, голубок? Как повернешь вот ту – другую – ручку, все пойдет в два раза медленнее, правда, октавой ниже.

Можете себе представить, куда я его послал (молча, разумеется)!..

Транскрипция оставшихся 300 тактов грандиозной сюиты-поэмы карпатского гения пошла уже в кардинально ином темпе (да и я постепенно все глубже входил в композиционную и исполнительскую стилистику нотируемой музыки; поддерживало и все возрастающее предчувствие победы).

Владимир Леонидович внимательно все прослушал, проверил. Принял. Суровое это было испытание – так когда-то учили плавать будущего моряка, бросая парня прямо в воду...

– Ну, теперь надо проанализировать!..

Чего я только в этой композиции не обнаружил: и двойную фугу, и рондо с тремя рефренами, и контрастно-составную цикло-поэму, и много другого-разного, да еще в самих дивных сочетаниях (кое-чему все-таки был научен в классе А. Солтыса, который преподавал еще и анализ форм!..)

Уже тогда возникла у меня идея нарисовать схему пьесы из разноцветных прямоугольничков и квадратиков на основе сопоставления контрастных и подобных по ритмо-мелодическому материалу эпизодов за счет близких (например: красное – розовое – оранжевое – малиновое – бордовое и т. д.) либо, соответственно, далеких цветов. Что-то прояснилось. Совсем иным путем, на совсем иных композиционных основах, чем в известных нам структурах европейской академической музыки, выстраивалась форма в этом произведении (16; 13). Как потом выяснилось, это относится и ко многим другим творениям крупной формы в традиционной инструментальной музыке народов мира (8: 3–33; 14: 77–81).

Гошовскому идея понравилась, и он выдвинул мой доклад на ежегодную студенческую конференцию СНО. Приняли хорошо. Даже авторитетнейшие профессора консерватории М. Ф. Колесса, С. С. Павлишин, А. Ф. Цалай весьма поддержали. Отправили меня с этой темой на Всеукраинскую студенческую конференцию в Киев. И там тоже – успех.

Это происходило на 5-м курсе. Продолжения тогда не последовало. Надо было готовить дипломную работу (ораторию «Память о Лесе Украинке») и ее исполнение. Потом – армия, композиторская ассистентура-стажировка в Ленинградской консерватории, много других дел. Но заложенные В. А. Гошовским принципы и пути поиска, вкус к систематизации, желание заниматься наукой, исследованием традиционной инструментальной музыкой не уходили.

Спрашиваю при встрече с В. А. Гошовским:

– Как быть? Возможно ли такое сочетание (профессиональной композиторской и столь же серьезной научной деятельности)?

Отвечает вопросом:

– А как же Барток? А написал бы он «Die ungarische Musik» (наиболее показательное обобщающее монографическое исследование крупнейшего этномузыковеда XX в. – И. М.), если бы не было так?..

На 2-м стажерском курсе я параллельно поступаю в аспирантуру, на сектор инструментоведения Российского института истории искусств, где работаю и сейчас. С этого времени так и следуют в моей жизни рядом, помогая друг другу, композиция и этномузыкология.

Среди самих значительных научных достижений В. Л. Гошовского, его огромного вклада в отечественную и мировую науку особое место занимает теоретическая разработка проблем комплексной **классификации** и **каталогизации** народной музыки и ее выдающееся практическое воплощение – фундаментальное собрание – фолиант «Украинские песни Закарпатья» (6).

Основу такой классификации и ее реализации в трудах В. Гошовского и всех, кто пошел по его пути, составляет **последовательный поэлементный анализ** основных функциональных и морфологических **составляющих** песни (или, соответственно, инструментального произведения).

В числе **функциональных** составляющих В. Гошовским выделены: 1. жанрово-тематическая специфика приведенных фольклора, согласно которой **песни** в собрании подразделяются на: 1.1. обрядовые и исполняемые во время обрядов – календарные, семейно-бытовые, в т. ч. крестинные, свадебные (печальные, застольные и припевания к свадебным танцам) и похоронные причитания; 1.2. трудовые; 1.3. эпические, лиро-эпические и сюжетные – в т. ч. баллады, легенды, бурлацкие и опрышковские (разбойничьи; опрышки – карпатские робингуды XVIII–XIX вв.) песни; 1.4. бытовые, лирико-бытовые и лирические – с дальнейшим подразделением на: колыбельные, парубоцкие (подростково-юношеские), мужские, женские, песни об отношениях членов семьи, о любви (в т. ч. в шутиво-игривой форме), с солдатской (*жовнерской*), рекрутской, бродяжнической, историко-социальной тематикой, шуточные, сатирические; 1.5. песни к танцам и 1.6. детским забавам. Исследователь при этом учитывает и **способ исполнения** песни (на многие десятилетия предвосхищая сегодня столь актуальные артикуляционные, интерпретологические подходы!), что отражается как на *прагматике* фольклорного произведения, так и на *характере отражения и восприятия*: сюжетные песни-романсы, песни-диалоги, песни коллективного и индивидуального исполнения, многоголосные и т. д.

Среди **морфологических** признаков песен Гошовский прежде всего выделяет: 2.1. **песенные формы** – 2.1.1. однострочные – в т. ч. с мнимой (AA') инерзвитой (AA) двухчастностью; 2.1.2. двухчастные – типа AA (вт. ч. транспозиционной двучастностью (A2, AA4, AA5) и типа AB с изометрическими либо гетерометрическими предложениями); 2.1.3. составные двухчастные формы (2.1.3.1. с внутренним членением на 3–4 части; 2.1.3.2. с повторением второй части); 2.1.4. мнимые трехчастные (в т. ч. кольцевые формы); 2.1.5. трехчастные мелодические формы; 2.1.6. четырехчастность в недрах трехчастности; 2.1.7. четырехчастные мелодические формы самого разнообразного построения; 2.2. **ритмические структуры** песенных **стихов** – изометрические, гетерометрические (2-, 3-, 4-строчные) стихи речитативной структуры, 4-строчные не распеты («чистые») стихи; 2.3. **ладовые системы** – 2.3.1. бихорды (2-ступенные – ИМ), 2.3.2. сочетание двух трихордов, 2.3.3. три- и тетратоника, 2.3.4. тетракордные системы – 2.3.4.1. тетракорды, 2.3.4.2. комбинированные системы (интерплагальное соединение тетракорда с трихордом, автентическое и плагальное соединение двух тетракордов и, соответственно, трех тетракордов, 2.3.5. переходные тетракордно-квинтаккордные системы – 2.3.5.1. пента-гексахорды, 2.3.5.2. гептахорды 2.3.6. квинтаккордные системы – 2.3.6.1. квинтаккордные, квартсекстаккордные, септаккордные лады, 2.3.6.2. составные квинтаккорды (плагальные соединения терции с трихордом, автентические соединения двух трихордов и, соответственно, двух терций). 2.3.7. комбинированные системы – плагальное соединение квинтаккорда с те-

трахордом, автентическое соединение тетраорда с квартсекстаккордом, плагальное и автентическое соединение двух тетраордов с квинтаккордом, автентическое и плагальное соединение двух квинтаккордов, терц-плагальное соединение двух квинтаккордов, автентическое сочетание (с секундовым смещением) двух квинтаккордов с тетраордом, 2.3.8. переходные квинтаккордно-гармонические системы – 2.3.8.1. гармонический квинтаккорд, 2.3.8.2. с транспозицией трихордов; 2.3.9. системы гармонического мышления – мажоро-минор: 2.3.9.1. натуральный (с тоникой в середине или в конце звукоряда), 2.3.9.2. мелодический, гармонический с повыщением 4-й либо 6-й ступени, 2.3.9.3. с транспозицией либо модуляционным отклонением; 2.4. **звукоряды**. Последние ученый подразделяет на: 2.4.1. диатонические («хордные») – мажорные, минорные, 2.4.2. неполные («тонные»), 2.4.3. хроматические – с аналогичной дифференциацией.

Такая тщательная, скрупулезно проведенная диагностика, своего рода «анатомирование» ладо-модальных деталей песен и последовательное осуществление на этой основе таксономической группировки и алгоритма расстановки песен в указателе дают ценнейший материал для размышлений об их **исторической эволюции**, а также этапах **взаимодействия** традиционного фольклора с европейской **функциональной гармонией**.

Произведенная систематизация и сегментирование традиционных песен, последовательный многосторонний анализ функциональных и морфологических особенностей музыкального произведения были блестяще описаны В. Гошовским в его книге «Украинские песни Закарпатья» (6).

Названные научные операции были наиболее рельефно реализованы впервые в истории европейской этномузыкологии на восточнославянском материале произведенных **аналитических указателях** песен (наряду с традиционными алфавитными, литературными, указателями места записи и адресата исполнителей и т. д.), раскрывающих перед читателем самые широкие возможности ориентации в музыкальных текстах. Кроме того, подобный подход дал автору более достоверные основания для обрисовки музыкально-этнографической картины такого сложного, **уникального** в своем роде **историко-культурного региона**, как Подкарпатская Русь / Закарпатье (18), для очерчивания его **музыкальной диалектологии** и в том числе – **мелегеографии** (4; 6).

Научная разработка и описание во вступительной части книги В. Гошовского жанровой системы и стилистики **восьми базовых музыкально-этнографических зон** (по автору – музыкальных диалектов) Закарпатья опирается на тщательный анализ каждого элемента структурно-функциональной системы песен, четкое его методологическое обоснование, соответствующие **карты распространения** тех или иных жанровых сфер, что придает исследовательским выводам автора высокий уровень достоверности. Названный труд В. Гошовского и поныне входит в золотой фонд отечественного и, шире, – европейского этномузыкознания. Более того. Осуществленный ученым опыт актуален для современной науки и открывает широкие исследовательские перспективы в самых различных ее сферах.

Именно этими путями В. Гошовского пошел и автор настоящей работы в своих исследованиях, публикациях материалов и аналитических указателей традиционной инструментальной музыкальной культуры (11; 9: 55–94; 19). Кое в чем, естественно, пришлось пойти дальше – перспективы Владимир Леонидович открыл широкие. В монографии «Музыкальные

инструменты гуцулов» (15) впервые в мировой этноорганологии осуществлено многостороннее системное исследование инструментальной традиции одного этноисторического региона и представлена репрезентирующая ее целостную структурно-функциональную специфику развернутая **Серия аналитических указателей.**

Данные аналитические указатели в систематизированной форме репрезентируют: 1. **музыкальные инструменты согласно их морфологическим** признакам; 2. **зоны** (и, в том числе, внутрizonальные региональные, локальные традиции) их **бытования**; 3. общегуцульскую и локальную **музыкальную терминологию** с интерпретацией содержания термина в различных зонах и сферах функционирования; 4. **музыкальную стратиграфию** традиционных 4.1. **сфер и форм функционирования** – 4.1.1. **трудовую** (4.1.1.1. охотничью практику, 4.1.1.2. область пастушества, 4.1.1.3. собирательство и домашнее хозяйство и т. д.), 4.1.2. **обрядовую** (4.1.2.1. трудовые обряды, 4.1.2.2. календарные обряды (мужские, общие, женские и т.д.), 4.1.2.3. свадебный обряд, 4.1.2.4. похоронный обряд, 4.1.2.5. обрядовую сферу, связанную с рождением ребенка, воспитанием детей, собственно детским звукотворчеством и т.д.), 4.1.3. **игры, развлечения и иные сферы бытования**; 4.1.4. **магические действия**. 4.1.5. **собственно музицирование** (4.1.5.1. **для себя**, 4.1.5.2. по формуле «исполнитель – слушатель»); 4.2. **половозрастную среду бытования** (мужской, юношеской, стариковской, женской, детской, смешанной и т. д.), 4.3. **половозрастную принадлежность** (с самыми разнообразными подвидами), 4.4. **социально-профессиональную принадлежность** инструмента и статус исполнителя; 5. **стратиграфию инструментария** – исходя из адресата его происхождения и изготовления (8 групп).



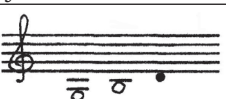


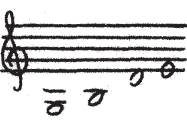

Здесь же представлены 6. **функциональный указатель предназначения исполнительства** (4 вида, 9 разновидностей); 7. **указатель традиционных видов исполнительства** – 7.1. по роду использования инструмента (8 разновидностей), 7.2. по характеру исполнительства (4 разновидности); 8. **музыкально-структурный указатель инструментов** – 8.1. согласно **тоно-звукорядным особенностям** (3 вида, 12 разновидностей), 8.2. по **строю** (4 типа), 8.3. по **тональной настройке** (3 типа), 8.4. по **ритмическим особенностям** (4 типа инструментов); 9. **координационный указатель** описаний инструментов и музыкальных текстов «инструмент – музыка, музыка – инструмент»; 10. **зональный указатель антологии наигрышей**; 11. **жанровый указатель** наигрышей (47 позиций); 12. **указатель средств исполнения** в антологии записей (12 позиций); 13. **фактурный указатель** наигрышей (27 позиций); 14. **ладо-звукорядный указатель** инструментальных музыкальных произведений (92 позиций); 15. **ритмический указатель** произведений – согласно 15.1. **ритмическому типу**, 15.2. **форме**, 15.3. **модели**, 15.4. **типу ритмики** (стабильной, непериодической, периодической, строфической, танцевальной и т. д. – около 40 позиций).

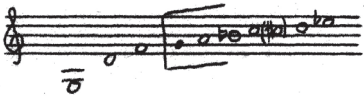
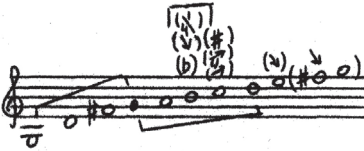
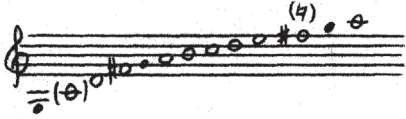
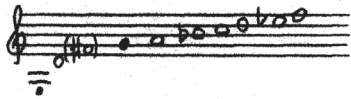

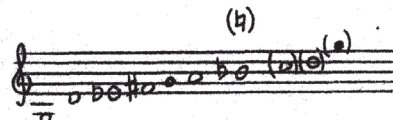
В поисках **алгоритма** расположения **звукорядов** (в книге В. Гошовского порядок их следования исходит из дихотомии мажора и минора – б: 454–457), в нашей монографии, учитывая довольно широкую представленность в нотной антологии дотональных и даже доладовых, модалных архаических наигрышей, мы решили положить в основу алгоритма наиболее объективный и надстилевой источник – натуральный обертоновый звукоряд (тем более, что обертоновые инструменты – существенная реальность в гуцульской традиции) и исходя из его данных выстроить порядок распо-

ложения звукорядных схем в соответственном Указателе. Вот пример его начала:



Натуральный ряд от Соль 1 –
источник алгоритма расположения звукорядов в указателе

Звукоряд либо ладовая схема	№ наигрыша Антологии	№ инструмента по органогр. описанию
Множество примерно одинаковых тонов неточной высоты	1	2
Меняющееся интонирование без четко фиксированной высоты	23 /тактовые группы (тр.) 19, 25, 31-33/	38 (звукоизобразит. эпизоды)
Сочетание нескольких (в т. ч. меняющихся, колеблющихся) тонов неточной высоты	20 /такты (тр.) 9-16, 23 /тр.18, 26-27, 52/, 103	38 (звукоизобразит. эпизоды), 87
Шумовой набор разных негармонических тонов точной высоты	25, 26	41-б
	22 /тр. 41-47/, 77 /тр. 1-8/	38 (звукоизобразит.), 75-а
 Звуковысотность меняющаяся	1	7
 Колебания приблизит.	6, 7	1+21
	63, 7	66
	22 /тр. 26-40/	38
	77 /тр. 9-38/	75-а
	21 /ч. 3 тр. 43-66	38

	20 /тр. 1-8, 17-24/	38
	110; 7 /т.4-14/, 16 /ч.2/, 21 /ч.4 тр. 67-87/, 16 /ч. 1, тр. 2-19/	38, 57; 1+21+38 38
	10	29-г
	70	69
	15, 111	38, 38+29
	43, 113	55, 38

Наряду с системной организацией материала указанный выше поэлементный анализ В. Гошовского открывает широкие возможности для распознавания **субстратных явлений** в музыкальном и общекультурном **этногенезе** и **истории** того или иного этноса, этнографической группы, а то и группы народов, позволяет аргументированно выявлять и интерпретировать те или иные миграционные, привнесенные или эволюционные явления. Непревзойденной в этом плане представляется другая монография В. Гошовского – «У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению» (7).

Реализованный В. Гошовским подход нашел свое продолжение и в области этноорганологии. Осуществленное автором этих строк системное поэлементное исследование инструментария, а также музыкально-морфологических и артикуляционно-фонологических основ традиционной инструментальной музыки позволило аргументированно очертить артефакты финно-угорского этноисторического прошлого русского населения южного Приладожья, белорусскую (несмотря на утрату самосознания и политических номинаций) этнокультурную идентичность коренного населения Западной Смоленщины и Южной Псковщины, украинскую – всей (как православной, так и римско-католической) популяции Северного Подляшья (Польша), а также яркие восточнославянские музыкально-

субстратные проявления названных этнокультурных идентичностей на давно колонизированных западных территориях (10; 9: 3–43, 55–90; 17).

Следует отметить, что, обращаясь к проблемам **классификации** и **каталогизации** (в т. ч. в поисках универсальных алгоритмов систематики – 5), В. Гошовский сосредоточивает внимание и на самих мелких (на первый взгляд) либо редко репрезентированных в исследуемом материале моментах (3). Некоторые отмеченные в указателях «Украинских песен Закарпатья» позиции могут отражаться в сборнике лишь одним образом (См.: б: 446, 447 и т. д.). И все же они принципиально важны для понимания общей картины той или иной исследуемой культуры в процессе ее познания (20). Применяемый им **дедуктивный принцип** изучения этнической музыкальной традиции считаю для будущего науки весьма перспективным.

Вспоминаю еще один эпизод. Я готовился к выступлению на организованном В. Гошовским в 1971 г. в Вильнюсе крупном международном совещании по вопросам классификации и каталогизации народной музыки, где был привлечен им сделать доклад о путях создания универсальной систематизации музыкальных инструментов мира. В. Гошовский во время предварительной встречи со мной в Москве весьма одобрительно отнесся к идее **автономно-параллельного сегментирования** элементов исследуемых явлений (не зависимо от иерархической классификации, при которой множество важных сопоставлений утрачивается: как структурно состыковать, например, между группами аэрофонов и хордофонов такой типологический феномен, как смену звуковысот за счет укорачивания грифа и т. п.?).

Так вот. Идя сверху, от общего к частному, я предложил все известные нам многочисленные виды инструментов вначале объединить в две основные группы: а) с твердым вибратором (в их числе идиофоны, мембранофоны, хордофоны) и б) с газообразным (аэрофоны). Владимир Леонидович спросил:

– А с жидким?

– А где же такие?

– Неизвестно. Но ведь могут быть! Помните, как составлял свою Периодическую систему Д. И. Менделеев?..

Действительно, пришли на память довольно распространенные в свое время в детской практике многих европейских народов многочисленные свистульки с водой, которую вливают внутрь, и она журчит, напоминая пение птиц. Использовались такие *аквафоны* и в «Детской симфонии» Й. Гайдна.

Что ж? Теперь надо идти дальше! Весь корпус указанных вибраторов объединяем в одну группу – вибраторы с *механической* энергией. Тогда вторую группу составят вибраторы с *электромагнитной* энергией. Действительно, существуют электронные инструменты.

А световые вибраторы? Нет. Но ведь могут же быть!.. В докладе в Вильнюсе отмечаю и это (12: 28–30). И что интересно! Через довольно непродолжительное время на конференции в Институте истории искусств весной 1972 г. инженер Вл. Семенов демонстрирует созданный им инструмент со световым вибратором.

В. Гошовский вдохновлял других на поиск, наблюдение, открытие, эксперимент, не боясь никаких самих смелых фантазий. Он **излучал энергетику поиска!**..

Идея автономно-параллельного сегментирования нашла свое продолжение в разных сферах. Чтобы как можно полнее охватить разнообразные проявления синкретизма в традиционной музыке финно-угров и палеоазиатов, талантливый московский этномузыковед И. А. Богданов (также в течение многих лет общавшийся с В. Гошовским) предлагает параллельно распределять их исходя из: 1. количества элементов (бинарные, триадные, тетранарные и т. д.); 2. их соотношения (приматные, переменнo-приматные, эквивалентные); 3. типа исполнительства (сольное, ансамблевое) (1). В этом направлении пошел, расширяя таксономию инструментального ингридиента полиэлементных комплексов, и автор этих строк (11: 81–86).

Разумеется, опыты подобного рода требуют кропотливой работы, огромных усилий, а отдача далеко не сразу видна. Не случайно ведь Владимир Леонидович искал для вхождения в этномузыкологию самоотверженных энтузиастов и выработывал собственные, порой суровые для учеников, но целесообразные по отношению к будущим коллегам и последователям дидактические методы испытания и воспитания.

В одной статье, естественно, невозможно раскрыть разнообразные и многоплановые научные поиски, практические достижения и дидактические инициативы В. Гошовского. Существенную отрасль размышлений и наработок ученого составляют вопросы универсальной каталогизации песен народов мира, перспективы и практика информационного, в том числе кибернетического, анализа, каталогизации и прогнозирования структур традиционной песни, опыт армянских и закарпатских последователей ученого (18; 2), сфера его музыковедческих и публицистических работ.

Научное **гошовсковедение** – лишь в начале своего пути (2). Но его актуальность, необходимость и перспективы для современной системной этномузыкологии несомненны.

Литература

1. Богданов И. А. О некоторых явлениях и закономерностях синкретизма фольклора (на примере музыкального фольклора финно-угров и народностей Севера) // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма. / Тезисы докладов. Таллин, 1982. С. 11–14.
2. Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Вип. 12. Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2013. С. 76–82, 94–102, 103–113. Вип. 13. Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2013. С. 72–86.
3. Гошовский В. А. Основные принципы каталогизации приведенный фольклора // Информписьмо СК СССР, № 7–8. М., 1974. С. 32–47.
4. Гошовский В. А. Роль мелеогеографии в ареально-комплексном исследовании Карпат // Карпатский сборник. М., 1976. С. 123–128.
5. Гошовский В. А. Фольклор и кибернетика // Советская музыка. 1964. № 11. С. 74–83; № 12. С. 83–89.
6. Гошовский В. А. Украинские песни Закарпатья. М., 1968. – 478 с.
7. Гошовский В. А. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М., 1971.
8. Мацневский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. – 206 с.
9. Мацневский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
10. Мацневский И. В. Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция // Музикологија. – 7. Београд, 2007. С. 157–183.
11. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.

12. *Мацевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 6–38.
13. *Мацевский И. В.* Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972. С. 287–298.
14. *Мацієвський І.* Ігри і співголосся. Тернопіль, 2001. С. 5–56; 77–81.
15. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012. – 464 с.
16. *Мацієвський І.* Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. 5. Київ, 1969. С. 117–133.
17. *Мацієвський І.* Проблеми маргінальних українських етнокультурних масивів сучасного зарубіжжя // Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтва та побуті. Луцьк, 2007. С. 26–36.
18. *Шостак В.* Цінності, що виходять за межі часу. Інструментальне музикування на Закарпатті. Ужгород, 2014. – 162 с.
19. *Masjowski I.* Muzyka instrumentalna dorocznego cyklu pracy na Białostocczyźnie // Gwary Północnego Pódlasia. Bielsk Pódlaski – Puchły, 2008. S. 80–95.
20. Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Bratislava: SAV, 1969.

О РОЛИ К. А. ВЕРТКОВА В СТАНОВЛЕНИИ СЕКТОРА ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Выходец из Алтайского края, этнограф по университетскому образованию, Константин Александрович Вертков значительную часть своей творческой и организаторской энергии сконцентрировал на формировании в Ленинграде специального научно-исследовательского учреждения, призванного быть головным российским центром в области исследований инструментальной музыкальной культуры. Таким центром и стал созданный в начале 60-х гг. XX в. по инициативе К. А. Верткова сектор инструментоведения Российского института истории искусств (в то время – Ленинградского института театра, музыки и кинематографии). Организационный успех К. Верткова тем более удивителен, что произошел в эпоху многочисленных сокращений и присоединений. Официальное утверждение сектора – нового структурного подразделения – по времени совпало с ликвидацией Института как самостоятельной структуры, присоединения к Государственному институту театра, музыки и кинематографии в качестве научно-исследовательского отдела.

Успеху названного предприятия безусловно способствовали не только организационные усилия К. Верткова, но и значительные, к концу 1950-х гг., исследовательские, творческие и научно-просветительские достижения функционировавшей в составе тогдашнего сектора музыки группы ученых-инструментоведов. (Традиционные связи с сектором музыки оставались и позже: еженедельно одно из заседаний непременно проводилось совместно; инструментоведы активно участвовали в ежегодных изданиях «Вопросов эстетики и теории музыки», конференциях и других мероприятиях сектора музыки; после организации В. Гусевым сектора (вначале – секции) фольклора так же активно инструментоведы присоединились и к его работе, в частности, к серии сборников И. Земцовского «Фольклор и фольклористика».)

К числу важнейших успехов ленинградских инструментоведов еще в предсекторальный период 1940–1950-х гг. следует отнести исследования Б. Струве о формировании виолы и скрипки; А. Рабиновича об инструментарии русского воинства; К. Верткова о русской роговой музыке, об истории и структуре Инструментального собрания Института; Г. Благодатова о русской гармонике, об оркестре народных инструментов хора им. М. Пятницкого; Л. Раабена о квартетном исполнительстве, скрипичных и виолончельных произведениях П. Чайковского, советской камерно-инструментальной музыке; серию научных сессий, посвященных Н. Римскому-Корсакову (с развернутой выставкой, реализованной Г. Благодатовым, подготовкой к печати К. Вертковым и Э. Язовицкой двух томов воспоминаний В. Ястребцева), А. Бородину, Л. Яначеку; серии лекций Г. Благодатова «Симфонический оркестр и его инструменты» в постоянном лектории, проводившихся в Институте совместно с газетой «Смена», регулярные творческие встречи с музыкальными деятелями Ленинграда, Москвы, Китая, Польши, Болгарии, Вьетнама, Австрии, Германии, США, в т. ч. с крупнейшими музыковедами Э. Реблингом, К. Вернером, дирижером Л. Стоковским. Опорной точкой создания сектора явились подготовка К. Вертковым, Г. Благодатовым, Э. Язовицкой и публикация в 1959 г. под редакцией И. Алендера первого в истории страны и по масштабу, и охвату материала обобщающего научно-популярного издания «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», удостоенного впоследствии Государствен-

ной премии России (первой и доселе единственной для музыковедов наградой такого рода).

Костяк нового сектора составили сам К. Вертков (являвшийся его заведующим до конца жизни, в 1972 г.); Э. Язовицкая, талантливый музыковед, внимательный, скрупулезный документатор (что было существенно при подготовке столь сложной и кропотливой, с огромным числом источников работы, как названный «Атлас»); С. Левин – блестящий исполнитель и педагог-фаготист, посвятивший себя изучению истории духовых инструментов, академического исполнительства на них и немало способствовавший посмертному изданию главной книги К. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты»; наконец, один из столпов российской науки, классик отечественного инструментоведения, музыкант-энциклопедист Г. Благодатов.

В 1960-е гг. на секторе работали известный исследователь музыки народов Средней Азии И. Вызго, видный историк русского инструментоведения Р. Галайская, а также, после окончания аспирантуры, автор этих строк. Последним заведующим сектора был Г. Благодатов, когда через два года после смерти К. Верткова партийное бюро Института ликвидировало сектор.

За первые 15 лет своего существования сектор провел грандиозную работу по подготовке второго, значительно дополненного издания «Атласа», резко расширив круг контактов и творческое сотрудничество с инструментоведами многих городов и республик тогдашнего СССР и, соответственно, – поле своих научных представлений. Подготовлены и изданы двухтомная монография С. Левина о духовых инструментах в истории музыкальной культуры, фундаментальная «История симфонического оркестра» Г. Благодатова, вышеназванный труд К. Верткова, первый научный каталог Инструментального собрания Института Г. Благодатова. По договоренности с главой Инструментоведческой комиссии ЮНЕСКО Э. Штокманном (ГДР) для международного сериала «Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumenten» К. Вертков готовит исследования о музыкальных инструментах России, Украины, Белоруссии. Р. Галайская пишет и успешно защищает диссертацию о музыкальных инструментах в древнерусских письменных памятниках, В. Сисаури – об инструментальном ингредиенте традиционного японского театра «Гагаку», автор этих строк – о гуцульских скрипичных композициях. Свои теоретико-методологические позиции об инструментоведении как о дисциплине, направленной прежде всего на выявление своеобразия *музыкальной* культуры, а также об инструментах как ее *памятниках* К. Вертков излагает в своих статьях из сериала «Фольклор и фольклористика».

С целью совершенствования *музейной* работы в Инструментальном собрании К. Вертков для молодых сотрудников и аспирантов сектора читает серию лекций по проблемам *хранения и документации музыкальных инструментов*, а также проводит специализированные экскурсии в крупнейшие музеи города. Просветительская и научно-исследовательская работа успешно сочетаются в проводимой сектором серии музыкально-исторических концертов, где центральное место принадлежит созданному при Институте Г. Благодатовым Оркестру современной и старинной музыки (ныне Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр). Первым межреспубликанским инструментоведческим форумом в Институте явился организованный в 1971 г. К. Вертковым Всесоюзный семинар, посвященный традиционным музыкальным инструментам народов СССР.

После ликвидации сектора исследования инструментария европейской музыки осуществлялись (хоть и в более усеченных масштабах) в рамках сектора музыки (защита докторской диссертации С. Левина об истории духовых инструментов, последние статьи Г. Благодатова, исторические эссе об инструментах типа гармоники А. Мирека); в области этноинструментоведения и традиционного инструментализма – в секторе фольклора (тематику К. Верткова с учетом новых научных данных продолжили методологические статьи об органологии как современной научной дисциплине, монография, сборники, докторская диссертация «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» И. Мациевского, статьи, книги, кандидатские диссертации Р. Зелинского о программных башкирских инструментальных кюях, Ю. Бойко – об инструментарии и инструментально-вокальных жанрах русского Северо-Запада).

Этноинструментоведческое направление существенно активизировалось за счет аспирантов и соискателей, приезжавших в Институт со всех концов тогдашней страны. Здесь и работы В. Садыковой (Юнусовой) об азербайджанских мугамах, А. Мухамбетовой – о программной казахской инструментальной музыке, С. Субаналиева – о киргизских музыкальных инструментах, Н. Супрун – о классике украинского инструментоведения Г. Хоткевиче, А. Вижинтаса – о скудучий и традиционных литовских инструментальных ансамблях, В. Сузукей – об обертоно-бурдонном феномене традиционного инструментализма Тувы, Ж. Расултаева – об узбекской дутарной музыке, С. Утегалиевой – о психологических предпосылках музыкального мышления казахских домбристов и др. Просветительскую и исполнительскую традиции вертковского сектора продолжили концерты, лекции, спектакли Камерного фольклорного ансамбля Института (худрук И. Мациевский) – дипломанта XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.

Активизация в конце 1980-х гг. деятельности сотрудников и аспирантов-инструментоведов, восстановление исторического статуса и имени Российского института истории искусств вновь призвали к жизни возрожденный в декабре 1991 г. сектор инструментоведения, который перешагнул сегодня свое 25-летие.

Два его генеральных направления – 1) инструментарий в истории отечественной и мировой музыкальной культуре; 2) традиционная инструментальная музыка народов Европы и Азии, – провозглашенные уже на 1-м Международном инструментоведческом конгрессе сериала «Благодатовские чтения» (ставшего регулярным и проводимого с 2–3-летним интервалом), явились воплощением и реализацией на новом уровне идей К. Верткова об исследовательском и научно-организационном статусе сектора как *центра евразийского инструментоведения*.

В «Благодатовских чтениях», равно как и в ежегодных конференциях сектора, – с обязательной к их открытию публикацией статей, рефератов, тезисов, – принимают участие ученые Востока и Запада, трех-четырех континентов. Это само по себе существенно расширило информационную базу нашей науки. В свою очередь сотрудники и аспиранты сектора разных лет Ю. Бойко, И. Чудинова, И. Мациевский, В. Свободов, А. Никаноров, В. Платонов, В. Белов, Е. Таникова, Е. Хаздан, Д. Булатова, А. Тимошенко и др. – организаторы и активные участники многих международных конференций, творческих фестивалей, конкурсов в Москве, Омске, Петрозаводске, других городах России, Польши, Украины, Беларуси, Литвы, Эстонии, Казахстана, Болгарии, Дании, Греции, Герма-

нии, Австрии, Великобритании, США. В 2004 г. впервые в мировой истории научных мероприятий по инициативе сектора в Санкт-Петербурге успешно проведен 1-й Международный конкурс молодых инструментоведов. Сектор и созданная при нем Европейская инструментоведческая ассоциация действительно стали мощным центром взаимодействия и координации ученых разных городов и стран.

Основательно развернулась задуманная в 1960-е гг. К. Вертковым работа по подготовке «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». Ее проект был представлен в 1994 г. Ученому Совету Института первым руководителем темы Ю. Коном; в настоящее время под редакцией ее нового руководителя В. Свободова изданы два и подготовлены к печати 3-й и 4-й тома «Материалов к Энциклопедии».

При восстановлении сектора, разумеется, были учтены наработки более раннего периода инструментоведения в институте, восходящего к 20-м гг. XX в.: опыт Акустической лаборатории (1925) и переведенного из Эрмитажа в РИИИ Отдела музыкальной культуры и техники (1940). Тогда сформировались его основные исследовательские ракурсы: 1) морфология, акустика, строй инструментов (МИ) в контексте музыкальных систем, сравнение искусствоведения с точными науками (М. Мачинский, В. Коваленков, Л. Немировский, Е. Шолто, С. Дианин; с 1990-х гг. этот аспект возрожден А. Никаноровым, Р. Зелинским, И. Алдошиной, С. Пучковым, В. Мараевым, С. Косыревой); 2) МИ в истории культуры (Е. Брауде, А. Челюсткин, Б. Асафьев, С. Гинзбург; в 1950–1980-е гг. – А. Рабинович, К. Вертков, Б. Струве, Л. Раабен, С. Левин, Р. Галайская; с 1990-х гг. – В. Свободов, В. Платонов, Д. Булатова, А. Тимошенко, В. Белов); 3) взаимосвязь МИ и интерпретации, психофизиологические, эстетико-философские и исполнительские предпосылки жанров, форм и стилей (В. Фехнер, М. Друсник, В. Дранишников, И. Браудо, И. Крыжановский; в 1950–1980-е гг. Г. Благодатов, С. Левин; с 1990-х гг. – В. Свободов, Ю. Бойко, В. Мациевская); 4) этническая инструментальная культура народов мира (С. Гинзбург, Е. Гиппиус; с 1950-х гг. – К. Вертков, Г. Благодатов, И. Вызго, с 1970-х – И. Мациевский, Ю. Бойко, Р. Зелинский, с 1990-х – Д. Абдунасырова (Булатова), Е. Таникова, Е. Ведайко, Л. Зыбкина, В. Мациевская, И. Федун, Н. Александрова). Из принципиально новых направлений: 1) МИ как орудие в миропонимании и адаптации человека в окружающей среде (И. Чудинова, А. Тимошенко, И. Мациевский); 2) инструментализм в этноконфессиональном аспекте (Д. Булатова, И. Чудинова, А. Никаноров); 3) инструментальные возможности человеческого тела, связь инструментализма с другими видами творчества в интермодальном пространстве культуры (Ю. Бойко, И. Чудинова, А. Тимошенко, И. Мациевский, Е. Хаздан); 4) методология и теория инструментоведения (в т. ч. становление и развитие системно-этнофонического метода в академическом инструментоведении и этноорганологии), систематика, транскрипция, документация (И. Мациевский, Ю. Бойко, В. Свободов); 5) джаз как явление инструментализма (Ю. Бойко, В. Шулин).

В тесном взаимодействии с сектором подготовлены монографии и защищены докторские диссертации: О. Герасимова о марийских музыкальных инструментах, В. Бычкова об отечественной и мировой баянно-аккордеонной культуре, Н. Бояркина о мордовском инструментальном многоголосии, Б. Смирнова об искусстве симфонического дирижера; кандидатские – об инструментальных ансамблях Западного Подолья (Украина) Б. Водяного, о бойковском и гуцульском традиционном флейтовом испол-

нительстве Б. Яремко, об инструментальной культуре Западного Поозерья (Беларусь) А. Скоробогатченко, Ф. Челеби об азербайджанских ренгах, А. Ромодина о традиционных музыкантах Восточного Поозерья, Р. Зелинского, о традиционной башкирской инструментальной музыке (любопытно, что в качестве официального оппонента выступила первая аспирантка-инструментовед периода безвременья сектора, ныне профессор Московской консерватории В. Юнусова). Успешно прошли защиту кандидатские работы В. Платонова об истории русских танбуровидных хордофонов, Д. Абдулнасыровой (Булатовой) о традиционной татарской скрипичной музыке. Оба выше названных исследователя наряду с А. Тимошенко оказались и превосходными организаторами конференций (в т. ч. регулярных – напр., «Сестрорецк в музыкальной культуре Петербурга», «Интермодальное пространство музыкальной культуры»), тематических сборников (среди них фундаментальные «Инструментализм в становлении и эволюции», 2004; «Музыкант в культуре: концепция и деятельность», 2005).

Возрожденный сектор вызвал к жизни труды, монографии, сборники, диссертации, открывающие новые научные области и дисциплины. Среди них *кампанология* – наука о колоколах и колокольных звонах, выдвинувшая из числа сотрудников сектора своего лидера А. Никанорова; культура *инструментальной транскрипции* в традиционной и академической музыке как специальная исследовательская отрасль, очерченная Ю. Коном и блестяще реализованная Ю. Бойко в докторской диссертации, публикация которой особенно актуальна; *историческая текстология*, стилевая *реконструкция* и *проблематика инструментального строя* в европейской музыке и МИ (В. Свободов); инструментальное *искусство* американского авангарда (А. Тимошенко), *свето-цветовая синестезия в современной музыке* Центрально-Восточной Европы – проблематика О. Колгановой (Пахомовой); *когнитивное инструментоведение* и *комплексно-апробационная методология* изучения традиционного профессионального исполнительства на материале творчества, педагогики и музыкальной науки гуцульских скрипачей, реализованные В. Мациевской; инструментоведение современных *музыкально-компьютерных технологий* (С. Пучков), *петербургская музыкальная полонистика*, объединившая усилия сектора с поисками ученых Восточной Европы*; *эргология* и *инструментоведческая интерпретация* археологических и исторических *памятников музыкальной культуры*, выдвинутые В. Мараевым и Н. Александровой; *звуковая культура* города, *монастырское искусство* и *литургическая музыкология*, успешно разрабатываемые И. Чудиновой, *нигун* – форма религиозной песни без слов восточноевропейских евреев, исследуемая Е. Хаздан. Вместе с А. Тимошенко они развернули еще одну принципиально новую область исследований, регулярных международных научных форумов и творческих семинаров-мастер-классов – «Голос в культуре». В контексте данной проблематики вполне естественными явились публикация двух монографий, подготовка в секторе и защита в Институте докторской диссертации В. Юшманова, посвященной *певческому инструменту* оперного певца.

Наряду с подготовкой и изданием в России, Украине, Казахстане, Польше, Литве, Германии, США, ряде других стран:

* Проведение сектором конференций и выпуск тематических сборников, составленных И. Мациевским и М. Сень, под редакцией профессора Х. Грали были организованы совместно с Генеральным Консульством Польши в Петербурге.

– монографических трудов (среди них «Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря» А. Никанорова, «Башкирская инструментальная музыка» Р. Зелинского, «Пение, звоны, ритуал: топография церковно-музыкальной культуры Петербурга», «Музыка безмолвия» И. Чудиновой, «Игры и согласия: контонация», «Жанровые группы украинской инструментальной музыки» И. Мациевского, «Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII ст. (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу)», «Виолончельные сюиты И. С. Баха: Автограф. Проблемы текстологии. Особенности исполнительской артикуляции» В. Свободова и др.);

– учебников (среди них главы «Музыкальные инструменты», «Инструментальная музыка», разделы об инструментализме частушек и бытовых жанров учебника для музыкальных вузов России «Народное музыкальное творчество», подготовленные И. Мациевским и Ю. Бойко);

– антологии нотных записей народной инструментальной музыки (Ю. Бойко);

– многочисленных статей, эссе (Ю. Бойко, В. Свободов, И. Чудинова, В. Белов, Е. Хаздан, А. Никаноров, Д. Абдулнасырова (Булатова) и др.).

Сектором регулярно публикуются сборники серий «Вопросы инструментоведения», «Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира», «Голос в культуре», «Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии» (здесь особо выделяется сборник «Музыка колоколов», составленный А. Никаноровым), а также журнал-бюллетень (ред. И. Чудинова) «Cosmos instrumentorum» (на русском и английском языках).

Исходный аспект концепции К. Верткова предполагает неразрывную взаимосвязь и взаимодействие теории и практики на всех уровнях становления и развития инструментализма в контексте музыкальной культуры. Как это имело место в 1960–1970-х гг., сотрудники, аспиранты, соискатели сектора и в последние годы вели или ведут активную *просветительскую* и *творческую*, композиторскую, исполнительскую, сценарную, операторскую деятельность, участвуют в концертах, подготовке и проведении музыкальных фестивалей, театральных спектаклей, документальных и художественных фильмов, теле- и радиопередач, работают в жюри международных творческих конкурсов, преподают в музыкальных, художественных вузах и других специальных учебных заведениях (И. Мациевский, М. Сень, А. Свободов, Ю. Бойко, Е. Хаздан, Р. Зелинский, В. Юшманов, В. Белов, В. Мараев, Е. Таникова, Е. Ведайко, С. Косырева, Д. Булатова, В. Мациевская, О. Колганова, А. Тимошенко, В. Радченков, П. Марченко, М. Карпец и др.). В этом видится и будущее нашего дела.

Библиография К. А. Верткова

(Составитель А. Б. Никаноров)

Монографии и коллективные труды

1. Русская роговая музыка / под ред. проф. С. Л. Гинзбурга; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Ленинград; Москва: Музгиз, 1948. 84 с., [32] с., 1 л. нот.
2. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания 1886–1908: в 2 т. / Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии; под ред. чл.-кор. А. В. Оссовского; предисл. М. Янковского; подгот. к печати: К. А. Вертков и Э. Э. Язовицкая. Т. 1–2. Ленинград: Музгиз, 1959–1960 Т. 1: 1886–1897. Ленинград, 1959. 527 с. Т. 2: 1898–1908. Ленинград, 1960. – 634 с.
3. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии.

М.: Музгиз, 1963. 275 с., 84 л. ил. Разделы: 1; 5 (инструменты России, Белоруссии, Украины, Молдавии; инструменты Средней Азии, Казахстана, Калмыцкой АССР).

4. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР = Atlas of musical instruments of the peoples inhabiting the USSR / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1975. – 399 с. ил., нот. ил. + 4 грампластинки.
5. Русские народные музыкальные инструменты / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; общ. ред. и предисловие С. Я. Левина. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – 280 с., 4 л. ил. : нот. ил.

Статьи

6. Собрание музыкальных инструментов Государственного Эрмитажа // Музыка. 1937. 6 авг. (№ 18). С. 7.
7. Роговая музыка начала XIX века: [нотная публикация и примечания] // История русской музыки в нотных образцах: в 3 т. / под ред. проф. С. А. Гинзбурга. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 105–118, 476–477. [Опубликовано без указания автора. Во втором переработанном и дополненном издании (М., 1968–1970. Т. 1–3) данная публикация роговой музыки и комментарии к ней отсутствуют].
8. Музыкальные инструменты Глинки // М. И. Глинка: исследования и материалы / под ред. А. В. Оссовского; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. Л.; М., 1950. С. 246–248, 273.
9. Собрание музыкальных инструментов института // Ученые записки Гос. науч.-исслед. ин-та театра, музыки и кинематографии. Л., 1958. Т. 2: Сектор музыки / отв. ред. А.Н.Сохор. С. 477–492.
10. Народные музыкальные инструменты // Детская энциклопедия: в 10 т. М., 1961. Т. 10: Литература и искусство / науч. ред. Д. Д. Благой и др. С. 466–468.
11. Симфонический оркестр и его инструменты // Там же. С. 468–472.
12. Симфонический оркестр и его инструменты // Детская энциклопедия: в 12 т. 2-е изд. М., 1968. Т. 12: Искусство. С.338–340.
13. Beiträge zur Geschichte der russischen Guslitypen [к истории русских типов гуслей] // Studia Instrumentorum Musicae Popularis. Stockholm, 1969. Т. 1. P. 134–141. (Musikhistoriska museets skrifter; 3).
14. [Гусли] // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (3 – 10 авг. 1964, Москва). Труды: в 11 т. М., 1970. Т. 7. С. 413–418.
15. Музыкальные инструменты как памятники историко-культурных связей народов: по материалам СССР // Rad XV-og Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu 12–16 septembra 1968. Sarajevo, 1971. С.321–326.
16. Уникальная сокровищница // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии: сборник статей. Ленинград, 1971. С.268–273.
17. Предисловие // Каталог собрания музыкальных инструментов / Ленингр. ин-т театра музыки и кинематографии; сост. Г. И. Благодатов; науч. ред. К. А. Вертков. Л., 1972. С. 3–8.
18. Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; сост. и ред. И. И. Земцовского. М., 1972. С.97–113.
19. Типы русских гуслей // Там же. С.275–286.
20. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: статьи и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; сост. И. И. Земцовский. М., 1973. С.262–274.
21. К вопросу об украинской кобзе // Там же. М., 1973. С.275–284.

22. О развитии народных музыкальных инструментов в СССР // Современность и фольклор / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; отв. ред. и сост. В.Е. Гусев; М., 1977. С.108–116.
23. Статьи о музыкальных инструментах в 1–3 тт. «Музыкальной энциклопедии» (М., 1973–1976): аркичембало, аэрофоны, аюмаа, балабан, балалайка, бандурист, басоля, бирбине, бубен, бурдон, вельте-миньон, вёрджинел, волынка, гадулка, гиджак, гриф, Гудков В. П., гудок, гусле, гусли, гусяр, дечк-пондур, домра, идиофоны, иконография музыкальная, инструментоведение, канклес, каннель, кантеле, кокле, комуз, кувиклы, лирица, ложки, лютия, мембранофоны, металлофоны, метроном, механические музыкальные инструменты, музыкальные инструменты, набат, нагара, нагора.
24. Статьи и заметки (ок. 60) в «Большой советской энциклопедии» 2-е изд. (М., 1949–1958. Т.1–51) и 3-е изд. (М., 1970–1978. Т.1–30).

Литература о К. А. Верткове

1. Банин А. А. Первый обобщающий труд: [о книге Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975] // Советская музыка. 1978. № 7. С. 119–123.
2. Зелинский Р. Ф. 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.) / Российский ин-т истории искусств; редкол. Ю. Е. Бойко, А. Б. Никаноров, О. В. Пахомова (отв. секретарь), А. А. Тимошенко. СПб., 2007. С. 9–12.
3. Зелинский Р. Ф. К. А. Вертков // Вопросы инструментоведения: сборник рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодаровские чтения» Санкт-Петербург (21–25 апр. 1993 г.). СПб., 1993. [Вып. 1]. С. 17–18.
4. Кошелев В. В. Заметки о Константине Александровиче Верткове (1905–1972) // Музыкальные инструменты в истории культуры... СПб., 2007. С. 24–29.
5. Левин С. Я. О книге и ее авторе // Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Ленинград, 1975. С. 3–13.
6. Мацевский И. В. К. А. Вертков и сектор инструментоведения Российского института истории искусств // Там же. С. 12–23.

Резкой активизации количества и повышения качества инструментоведческих исследований последней трети XX в. отечественная наука немало обязана плодотворной деятельности выдающегося ученого-музыканта, первооткрывателя и энциклопедиста, Заслуженного работника культуры России, лауреата Государственной премии Коми АССР Прометея Ионовича Чисталева. Его достижения в области изучения коми народных инструментов, инструментальной музыки и шире – музыкального финно-угроведения – в значительной мере были обусловлены не только его огромным энтузиазмом, преданностью избранной исследовательской области, постоянной погруженностью в ее проблематику, подлинным научным и гражданским патриотизмом, но и весьма разнообразным кругом творческих интересов ученого, открываемой и постоянно расширяемой сферой его знаний, умений и навыков.

Талантливый музыкант, исполнитель, композитор, организатор музыкальной жизни в Республике Коми, один из вдохновителей и создателей там Государственного ансамбля народной песни и танца, неутомимый полевик-собираатель образцов музыкального и поэтического фольклора, мифологии, а также традиционных обрядов и ритуалов (продолживший в этом плане славный опыт своего выдающегося предшественника А. С. Сидорова – 21), Прометей Ионович получил еще и высшее физико-математическое образование (в Педагогическом институте – ныне университете – г. Сыктывкара). Все это сыграло существенную роль в его инструментоведческой деятельности, направлениях творческого поиска и воистину бесспорных научных открытиях.

Понадобилась и известная **творческая смелость**. Впервые осуществленный в советской органологии 30-х гг. XX в. С. Л. Гинзбургом (7) скромный опыт систематизации инструментария, согласно наиболее основательной, снискавшей всемирное признание **Универсальной классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса** (31), в советской научной практике из-за трудно объяснимых сегодня идеологических соображений в дальнейшие десятилетия не получил распространение. П. И. Чисталев (разумеется, сыграло тут роль известное влияние научного руководителя его кандидатской диссертации – 25, великого российского ученого-этномузыколога Е. В. Гиппиуса – 9) **первым** после многих десятилетий в советском инструментоведении нарушил этот запрет и **последовательно опирался** на названную Классификацию – задолго до ее публикации в русском переводе (24) – в своих описаниях и систематизации коми традиционных музыкальных инструментов (25, 26, 27, 28, 28a); за ним последовали эстонский этномузыковед Г. Тампере (37), а позже и многие другие отечественные ученые (8, 10, 12, 14, 15, 16, 18), в том числе финно-угроведы (5, 6, 22).

Более того. Развивая идеи так называемого **материалистического подхода** к исследованию явлений **народного музыкального искусства**, выдвинутые еще в 1930-х гг. В. М. Беляевым (2, 3, 4), П. И. Чисталев тщательно изучает строение и изготовление коми традиционных инструментов, производит их метрические обмеры, составляет чертежи (физико-математическое образование несомненно способствовало тому) и становится одним из наиболее ярких и последовательных репрезентантов **историко-морфологического метода** в отечественной органологии (15: 33; 13: 87–108).

Весьма важным вкладом в отечественную науку явилось осуществленное во многих работах П. И. Чисталева стремление выявить **специфику народного инструментария** в **целостном контексте** традиционной

культуры и истории этноса, функционировании инструментария в трудовом быту и обрядовой практике, в ритуальных, танцевальных, лирических жанрах инструментальной и вокально-инструментальной музыки (16; 25, 29, 30). Весьма актуальной и новаторской для отечественной науки явилась предпринятая П. И. Чисталевым попытка изучения строя, тембра, динамики и акустических особенностей коми инструментов не только в лабораторных условиях, но **в системе реального их функционирования**, непосредственно **при исполнении народными музыкантами** наигрышей из их **традиционного репертуара** и в соответствующих **ситуациях музицирования**.

В связи с этим П. И. Чисталев во главу угла своей исследовательской работы ставит **полевое, экспедиционное изучение** народной музыкальной традиции, значительное время посвящает многочисленным поездкам в различные регионы расселения народа коми – как в Республике, так и далеко за ее пределами; к различным локальным группам коми: зырянам, пермякам, ижемцам и др.

Ученый непосредственно общается с **носителями народного искусства** в живом быту, **в реальных условиях** их жизнедеятельности, тщательно наблюдает и под руководством традиционных мастеров сам **принимает участие в процессе изготовления** музыкальных инструментов, выборе и обработке материала для них, настройке и **исполнительской апробации**. Попутно фиксирует традиционную терминологию, эстетические и теоретико-методические высказывания как самих музыкантов, так и их нормативных, постоянных слушателей – реципиентов этнической музыкальной традиции (15: 35).

Выходец из сельской местности (он родился 27.02.1921 г. в коми-зырянском поселке Ньючим), познавший традиционную культуру с детства, никогда не порывавший своих уз с ней, П. И. Чисталев и в дальнейшей своей «столичной», творческой, академической жизни (преподаватель Сыктывкарского музыкального училища, старший научный сотрудник Института языка, литературы и истории Коми Филиала АН СССР, ныне Российской Академии наук) – постоянно, если не реально, в поездке, то мысленно – «в поле», осознает себя в познаваемой им **художественной сфере** как ее **субъект**: наблюдатель, участник, слушатель, творец. Музыкальные аудиозаписи (большинство их находится в фондах Коми научного центра РАН) ученый тщательно нотировал, беседы с носителями традиции подробно фиксировал. Образцы инструментов хранились в создаваемой им коллекции, что открывало возможность их лабораторного изучения в стационарных условиях, и документировались.

Не случайно именно П. И. Чисталев явился одним из первых отечественных этномузыкологов, осуществивших **комплексную инструментоведческую документацию** этнической традиции, позволяющую представить **целостную картину** народной инструментальной музыкальной культуры того или иного региона (15: 242–243). Он же оказался и в числе пионеров **тематических инструментоведческих экспедиций**, посвященных: а) выяснению традиций изготовления инструментария (это направление в отечественной науке наиболее последовательно и успешно продолжает В. Н. Мараев – 11); б) географии его распространения (15: 243–244); в) изучению быта, жизнедеятельности, творческой практики, функционирования народных музыкантов и их взаимоотношений с окружающей средой; г) рассмотрению особенностей восприятия народной инструментальной музыки ее постоянными слушателями (15: 39–42).

Подробно изучая процессы изготовления музыкальных инструментов, обращаясь к проблемам **эргологии**, П. И. Чисталев на основании изучения способа их изготовления, приходит к достаточно аргументированным утверждениям об **историко-типологических стадиях становления** и **эволюции** того или иного инструмента. Так, весьма убедительной представляется созданная им типология стадийных разновидностей коми хордофона – *сигудок*.

К **древнейшим** ученый относит *сигудок-кумли* – выдолбленную из твердого нароста деревянную чашу, поверх которой располагаются 4 скрученные из конского волоса струны, натягиваемые с помощью рукояток; здесь же *сигудок-вор* в виде продолговатого выдолбленного корытца (с 2 плоскими рукоятками), поверх которого натягивают волосяные струны разной толщины; струнные подставки у обоих инструментов представлены в виде одной неподвижной и нескольких передвижных – на каждую струну, а также *брунган-лагун* с резонатором в виде небольшого бочонка.

Второй этап развития сигудка связан непосредственно с направленностью эргологического процесса на изготовление собственного музыкального инструмента. Его представляет *сигудок-пöv* – волосяной гудок с резонатором в виде специально выструганной доски.

Третий этап связан с изготовлением сигудков с долбленным корпусом, имеющих 2 резонаторных отверстия в виде полудужек, врезанную шейку-рукоятку, волосяные или металлические (начиная с опытов мастера А. Шомыслева) струны, т. е. инструментов, относящихся (по систематике Хорнбостеля-Закса) к составным хордофонам вида шейковых лютней.

Четвертый этап эволюции репрезентирует *сигудок* – инструмент с уже полностью составным корпусом: березовой шейкой, привязанной к обечайке полоской из лыка; верхней и нижней деками из еловой щепы, притянутыми к выгнутой обечайке, с дополнительным прямоугольным резонаторным отверстием на верхней деке; головчатой коробочкой, являющейся продолжением шейки и имеющей 3 колковых отверстия. При этом во всех стадийных разновидностях *сигудка*, согласно П. И. Чисталеву, эргология этого хордофона дает основания полагать, что *сигудок* относится к одному из древнейших видов струнных инструментов. Лишь позже появляются *сигудки* с жестяным корпусом (30).

Следуя таким путем, П. И. Чисталев подходит к современному пониманию музыкального инструмента как феномена **одновременно материальной и духовной культуры**. Ученый серьезно обращается к выявлению роли **личности** в традиционной культуре, значению **специалиста** – носителя этнической традиции, музыканта-исполнителя и мастера-изготовителя музыкальных инструментов (17; 20) и делает важный шаг в становлении **музыкальной этнопсихологии** как особой сферы этномузыкознания (13а: 175–186).

Не ограничиваясь десятками отдельных экспедиций, но развивая положение В. Гошовского об опоре этноискусствоведческого изучения народной культуры на **конкретные фольклорные базы**, где в течение ряда лет исследователь проводит полевую работу и где бы «мог ощутить жизнь музыкальной традиции во всей ее полноте» (15: 39), П. И. Чисталев осуществляет идею постоянного **перманентного исследования музыкальной традиции** того или иного этнографического региона (15: 39, 245) и последовательно изучает ее в течение своих многолетних научных поисков.

Огромное значение как для музыкального финно-угроведения, так и для самых разных направлений этноискусствознания имеют фиксация и описание ученым явлений **трудовой музыки** пермских народов, игры

на щелевых флейтах и манках на рябчика, наигрышей для отпугивания от стада диких животных на билингвальных шалмях, охранительных звуковых композиций на трещотках (25; 15: 46).

Впервые в инструментоведении был представлен осуществленный П. И. Чисталевым основательный список **сигнальных** музыкальных инструментов; только на материале традиции коми это *сюмод буксан*, *сюмод пöлян* (берестяные гобои); *сюр дуда* (берестяной кларнет); ударяемые и соударяемые идиофоны *пу барабан*, *пу бедъяс*, *тотшкөдчан*, *сярган* (29: 51).

Наряду с **оповещающими** сигнальными наигрышами ученый фиксирует внимание на проявления в инструментализме коми явлений **охранительной магии**, например звучания колокольчиков во время обрядового обхода детьми вокруг бани при ритуальном свадебном мытье (подобная традиция имеет место, согласно нашим наблюдениям, как в финно-угорских, например у вепсов, так и в русских традициях южного Приладожья), на **сезонность употребления** музыкальных инструментов (в коми традиции – до Ильина дня, т. е. времени созревания хлебов, когда не разрешали играть на духовых инструментах, чтобы не навлечь непогоду (29: 55)). В этом же кругу и внимание ученого к зафиксированным его предшественниками-этнографами фактам **охранительного функционирования золотых инструментов**, в том числе металлических подвесок – своего рода «изгороди от злых сил» – для оберега стада, дома, селения, будущей семьи, покоя ушедшей душе (21: 129–130).

Существенное значение для изучения функциональной стороны традиционного искусства, для развития органологии, как и других культурологических дисциплин, имеет и фиксация П. И. Чисталевым **половозрастной стратификации** музыкального инструментария, выявление специфически **детских звуковых орудий** (например, флейт *чипсан гум*, *пöлян гум*), **женских**, в том числе **архаичных инструментов** (*пöляннес*, *куима-чипсан*) и создаваемых из них типовых инструментальных ансамблей (25; 15: 141, 143).

Уникальным в контексте выявления **исторических путей развития** функционирования инструментальной музыки представляется и зафиксированный уже в XX в. и произведенный ученым реконструктивный анализ **процесса переосмысления синкретических** по функции **прикладных** звуковых комплексов в **собственно художественные** явления музыки. Коми-зыряне издавна использовали при изготовлении валенок в качестве приспособления для трепания шерсти *летчан вудж* – длинный (около трех метров) шест с туго натянутой жильной струной. Еще в 10-е – 20-е гг. XX столетия изготовители валенок под ее низкий гудящий тон пели как во время работы, так и на гуляньях, прогулках на санях. Постепенно этот монохорд (правда, струну уже не защищивают, а ударяют обычной, что была под руками, небольшой, а затем и специально приспособленной для этого палочкой) превращается в полихорд, многострунный *брунган*, ставший одним из наиболее **репрезентативных** знаковых музыкальных инструментов народа коми – инструментов, сохранивших акустическую природу и тембровую палитру своего предка – **универсального орудия** неразрывной по функции трудовой и художественной практики (29; 15: 136).

Важным вкладом П. И. Чисталева в коми и российское инструментоведение явились **последовательная аудиофиксация** и весьма подробные **нотные транскрипции** произведений **традиционной инструментальной музыки**. Благодаря такой направленной работе ученый выявляет ряд существенных **взаимосвязей** между спецификой **инстру-**

ментария и становлением **художественного текста**, музыкальной стилистикой, особенностями формообразования инструментальных наигрышей и даже делает успешные попытки реконструировать время, по автору – **эпохи** становления определенных жанров традиционного музыкального искусства.

Тем самым П. И. Чисталев оказывается в кругу передовых отечественных и западноевропейских ученых (А. Хыбиньского, К. Квитки, Г.-Г. Дрегера, Г. Благодатова, Ц. Рихтмана – 15: 33), сформировавших **музыкально-стилистический** подход в инструментоведении и предвосхитивших становление **системно-этнофонического** (Л. Ленга, Ф. Кароматова, Ю. Страйнара) исследовательского **метода в мировой органологии** (8; 1; 13: 87–108; 15; 16).

В этом плане исследования П. И. Чисталева, по сути, открыли и подняли на высокий научный уровень инструментоведческую тематику и в отечественном **музыкальном финно-угроведении**, в значительной мере повлияв на становление органологических трудов его лидеров И. Тынуриста в области эстонского инструментария (22), а также О. Герасимова в сфере марийской и Н. Бояркина – мордовской традиционных культур, видных исследователей, до этого занимавшихся исключительно народно-песенным искусством (5; 6). То же можно сказать о тюрковедении (8; 10; 18).

К сожалению, при публикации монографии П. И. Чисталева «Коми народные музыкальные инструменты» (26) из-за издательских и организационно-финансовых проблем превосходная нотная часть его диссертации (25) оказалась упущенной. Материал этот ждет своего полноценного обнародования. Более того. В осуществленных нотациях (тоже, возможно, из-за объемных ограничений) даны лишь краткие наигрыши, отдельные темы, строфы, фрагменты более развернутых композиций. Но в тщательно сохраняющихся (в Фондах ИЯЛИ Коми Филиала РАН) звукозаписях П. И. Чисталева представлены **целостные тексты**, в том числе **крупных форм** традиционной инструментальной музыки. Нотировать и издать их в полном объеме – важная и почетная задача учеников и последователей П. И. Чисталева как в Коми и других финно-угорских республиках, странах и регионах, так и во всем мире!..

Важным вкладом в становление отечественного **когнитивного искусствознания** явились активная фиксация и анализ ученых весьма значимой для понимания природы традиционного искусства **народной терминологии** (19) и в связи с этим выявление **теоретических представлений** коми народных музыкантов о своем искусстве. Здесь и характерные **названия инструментов** (например, *кык юра пöлян* – букв. *двухголовая дудка* – в отношении двухствольной флейты), **исполнительских приемов** и штрихов (*нюжйöдлöмön* – букв. *протяжно* = легато; *тювкнитöмön* – *толчками* = стаккато), **ансамблевых партий** и соответствующих разновидностей инструментов в ансамбле (у коми-пермяков: *кыз гöлöса* – *низкоголосая, воснит гöлöса* – *высокоголосая*), **функции** и **порядок вступления** голосов (*ыджыдсянь заводитöй* – *начинайте с большой, чалсянь босьтöй* – *берите с мизинца*, т. е. наименьшей трубочки-чипсана из комплекта) и обозначения **элементов композиции** (*султан пöлян* – *завершающая дудка*, т. е. та флейта, на которой играют конечный тон). Ученый обращает внимание и на **специальные пометки** на инструменте, указывающие коми чипсанисту (подобно литовскому скудутисту: их аналогии с обнаруженными в археологических раскопках в районе озера Байкал костяными флейтами – серьезное свидетельство общих этноисторических субстратов у балтов и финно-угров. – И. М.) на нужную флейту и соответствующую партию в ансамбле (25; 15: 209–210).

В этом же контексте следует обратить внимание на важные для понимания исторических процессов становления традиционного искусства зафиксированные П. И. Чисталевым народные **зооморфические** термины, которыми традиционные коми мастера (как и их литовские, хантыйские коллеги) уподобляют голоса клеста, лебедя, других птиц — звуки *куима-чипсанов* (тройной флейты). Характерна и **числовая символика**: трехствольный свисток, трехструнные шейковые лютни и т. п. (15: 228). Наряду с этим обращает на себя внимание фиксация исследователем **звукоподражательных наигрышей**, когда имитативная функция отражается даже в названиях инструментов, например: *кѳк кѳкѳм моз* = как кукушка поет (29: 91). В том же контексте – и уже выше названный *сьола чипсан* = дудка (манок) *на рябчика* (15:210).

Существенным также представляется внимание ученого к характерным для этнической культуры традициям **хранения инструментов**. Ансамблевые куима-чипсаны хранятся у ведущей чипсанистки-лидера; инструменты она складывает попарно (чтобы не сместить общий строй ансамбля), заворачивает в мягкую тряпочку и держит в прохладном месте (чтобы не пересохла, не потрескались и держали нужную звуковысотность); иногда даже для хранения таких инструментов оставляли специальные охлажденные места в сарае, пристроенном к избе (25; 15: 231).

Чем дальше развивается исследовательская область, становлению которой посвятил свою жизнь Прометей Ионович, тем явственнее осознается его выдающаяся роль в развитии отечественной науки.

И кажется вовсе не случайным, но пророческим решение его родителей, сельских учителей, дать ему при рождении такое необычное для коми традиции имя...

П. И. Чисталев и впрямь, как мифологический Прометей, разжег огонь отечественного инструментоведения, открыл и осветил новые пути его творческих поисков и достойных свершений. Развернуть и реализовать их – задача его последователей в его республике, в стране и во всем мире.

Литература

1. Альгирдас Вижинтас и актуальные проблемы инструментоведения: Сб. статей // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999. С. 12–30.
2. Беляев В. М. Музыкальные инструменты народов СССР // Советская музыка. 1937. № 10–11.
3. Беляев В. М. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1982. – 131 с.
4. Беляев В. М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М., 1931. – 64 с.
5. Бояркин Н. И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Дисс. <...> докт. искусствоведения: [Рукопись]. Саранск; СПб., 1995 (Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева / Российский Институт истории искусств).
6. Герасимов О. М. Музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996. С. 4–15.
7. Гинзбург С. А. Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов индейцев Южной Америки // Музыкознание. Л., 1928. Т. 4.
8. Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная музыка. Уфа, 2003.
9. Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука: Сб. статей. СПб., 2003. – 172 с.
10. Малькеева А. Тюркские музыкальные инструменты в средневековых персоязычных источниках по музыке (к вопросу об идентификации) // Музыка тюркского мира / Ред. А. Мухамбетова и др. Алматы, 2009. С. 32–40.

11. *Мараев В. Н.* Построение генеалогии музыкального инструмента: Метод вычитания признаков // Ялкала: Материалы научной конференции. СПб., 1998. С. 3–16.
12. Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб., 1998. Вып. 1; 2003. Вып. 2.
13. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. С. 87–108 (методология), 189–192 (инструментоведческая терминология).
- 13а. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с.
14. *Мациевский И. В.* Музыкальные инструменты (глава 5) // Народное музыкальное творчество / Авт. колл. Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 300–302.
15. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. – 520 с.
16. *Мациевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 6–38.
17. *Маціеўскі І. В.* Музычныя спецыялісты традыцыйнай культуры (псіхалага-культуралагічная праблематыка) // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. Мінск, 2011. С. 11–14.
18. *Нигмедзянов М.* Татарская народная музыка. Казань, 2003.
19. Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: Сб. науч. статей. М., 1990.
20. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
21. *Сидоров А. С.* Знахарство, колдовство и порча у народов коми. Л., 1928.
22. *Тынурист И., Мулдма М.* Эстонские народные музыкальные инструменты. Таллинн, 2002.
23. Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений. Саранск, 2008.
24. *Хорнбостель Э. М., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 229–261.
25. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты: Дисс. <...> канд. искусствоведения. Л., 1974. – 172 с.
26. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты: Сыктывкар, 1984. – 104 с.
27. *Чисталев П. И.* Коми сигудок и русский гудок / Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 38–48.
28. *Чисталев П. И.* Музыкальные инструменты пермских народов. Сыктывкар, 1980. – 36 с.
- 28а. *Чисталев П. И.* О закономерности строя и звукоряда коми народных музыкальных инструментов // Традиционная культура и быт народа коми // Труды Института языка, литературы и истории. Сыктывкар, 1978. № 20. С. 49–63.
29. *Чисталев П. И.* О традиционном и современном бытовании коми народных музыкальных инструментов // Традиционная культура и быт народа коми. Сыктывкар, 1978.
30. *Чисталев П. И.* Сигудэк – струнный смычковый инструмент народа коми // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2. С. 149–163.
31. *Hornbostel E. M. von, Sachs C.* Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie. 1914. № 4–5. S. 553–590.
32. *Leng L.* L'udová hudba Zubajovcov // Musicologica slovacica. III. Bratislava, 1971. S. 25–140.
33. *Leng L.* Slovenské ľudové hudobné nástroje. Bratislava, 1967. – 304 s.
34. *Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1930.
35. *Sachs C.* Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913.
36. *Sárosi B.* Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig, 1967. – 318 s.
37. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatansuud. Tallinn, 1975. – 224 lk.

Р. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ И РОССИЙСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ
НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

В июле 2013 г., едва успев отметить день своего рождения (25.06), ушел из жизни талантливый отечественный ученый – этномузыковед, инструментовед, 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. Зелинскому довелось пройти непростой жизненный путь. Он родился в 1935 г. в Восточном Подолье (Винницкая область Украины) в семье кадрового офицера (полковника). В раннем детстве Роман лишился отца, с первых дней войны ушедшего на фронт и вскоре погибшего. В эвакуации он жил с младшей сестрой и матерью на Урале в Оренбургской области. Мать, Мария Федоровна, была доброй и мужественной женщиной, не чуравшейся ради детей самой тяжелой работы: шофера и грузчика. Всю дальнейшую жизнь она поддерживала сына, и в разных жизненных перипетиях, и в творческих начинаниях.

После окончания школы трудное материальное положение семьи вынуждает Романа поступить в Киевское военное радиотехническое училище танковых войск, дававшее гарантированное питание и одежду. Р. Зелинский блестяще закончил его, что немало дало его будущей профессии – он получил основательную физико-техническую базу, способствовавшую его занятиям акустикой и транскрипцией традиционной музыки. В числе наиболее перспективных молодых офицеров Зелинского направили на службу в Германию. Его часть находилась недалеко от Лейпцига – одной из исторических музыкальных столиц мира, – и Роман не упускал ни единой возможности побывать в знаменитом Gewandhaus и других залах на камерных и симфонических концертах. Он становится постоянным клиентом нотных магазинов, в которых покупает разнообразную нотную литературу, осваивает 7-струнную гитару, приобретает пианино и активно занимается музыкальным самообразованием.

В период общего сокращения войск, несмотря на высокие профессиональные оценки коллег и начальства, Р. Зелинский добивается демобилизации. Он поступает во Львовскую государственную консерваторию (ныне – Музыкальную академию) им. Н. Лысенко – вначале на композиторское отделение, затем переходит на музыковедческое, в класс С. Ф. Людкевича. 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 обучения, – и профессионально, и психологически было далеко не просто. Но осознание своего призвания, огромное трудолюбие и упорство сделали свое дело. На защите диплома Зелинский успешно отвечал на нелегкие вопросы классика отечественного этномузыкального В. А. Гошовского.

Конец 1960-х – 1970-е гг. – 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 – *озон-кюи*. Самобытная традицион-

ная 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 – Российский институт 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 интересов, увидел дальнейшие перспективы соискателя и пригласил Р. Зелинского на работу в Петрозаводскую консерваторию.

Там Роман Федорович работал до конца жизни – вначале на возглавляемой Ю. Г. Коном кафедре теории музыки и композиции, затем на руководимой 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 курс музыкальной акустики для этномузыкологов (опубликовал научное пособие на эту тему), а также руководил научной работой студентов в области этнической музыки.

В последние несколько десятилетий Р. Ф. Зелинский совмещает работу в Петрозаводской консерватории с работой старшим научным сотрудником сектора инструментоведения Российского института истории искусств, где он продолжает исследования башкирской инструментальной музыки и успешно защищает на эту тему докторскую диссертацию, а также 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 его тщательную редактуру. Он был превосходным стилистом, что отразилось в его литературном творчестве – великолепных рассказах и очерках, которые еще ждут своего издателя. 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 благодарны ему за внимание и полезные наставления.

Р. Ф. Зелинский был неутомимым собирателем музыкального фольклора, 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 составленном им совместно с В. Калабердой большом сборнике карельских песен и наигрышей.

Роман Федорович легко завязывал и надолго сохранял контакты с этнофорами, ибо обладал душевным теплом, открытостью, деликатностью, умел слушать, сочувствовать, входить в состояние человека. Никогда не забуду, как я, оказавшись у него в общежитии в Уфе, получил телеграмму о смерти дорогого мне человека – моей любимой бабушки. Он долго-долго сидел со мной рядом, не проронив ни одного слова, и... слушал мое молчание. Это было самым сильным проявлением сочувствия, соучастия, сострадания...

Роман Зелинский был замечательным рассказчиком, красноречивым и выразительным. Как сейчас помню его остроумные и какие-то особенно яркие, много что говорящие анекдоты. Их и сейчас многие его друзья рассказывают, непременно ссылаясь, как принято в научной среде, на Р. Зелинского. Не могу и я удержаться и не вспомнить хотя бы некоторые из них.

Госэкзамен в Школе бендюжников. Дипломант ответил на все вопросы по билету. Завкафедрой обращается к председателю госкомиссии – опытному практику: «Маэстро, а нет ли у вас вопроса к экзаменуемому?»

– Будет. Тебя как зовут?

– Семен.

– Сёма! Ты едешь, и у тебя от биндюги отвалилось колесо. И што ты будиш делать? (Все произносится с характерной одесской интонацией. – *И. М.*)

– Возьму проволочку, прикрутю, поеду.

– А если у тебя нет проволочки?

– Возьму вировочку, привяжу, поеду.

– А если у тебя нет вировочки?

Одесса, конец мая, все зеленеет и цветет...

– Сорву веточку, абчишчу, прикрутю, поеду.

– Слушай, Сёма, ты едешь по степу. Нет ни проволочки, ни вировочки, ни веточки. И што ты будиш делать?

Студент долго думал, а потом сам спросил председателя:

– Дядя Соломон, а што бы вы сделали?

Маэстро задумался, почесал за ухом:

– Таки плохо!..

Выдающийся наш ученый Г. А. Орлов всегда вспоминал этот рассказ, когда составляли вопросы для поступающих в аспирантуру Института истории искусств: «Чтобы хоть один из членов комиссии знал ответы на них».

Или вот другой. Рассказывая, надо произносить нажимая на «о».

Девушка приходит к священнику исповедоваться.

– Что, дочь моя, согрешила?

– Да, батюшка (так жалобно произносит).

– Сколько раз?

– Два.

– Плохи дела твои.

Посчитал что-то на счетах и говорит:

– Вот что, дочь моя. Пойдешь в церковь, отвесишь 8 поклонов, прочитаешь 3 раза “Отче наш” и 2 раза “Богородицу” и больше, смотри, не греши!..

Вновь приходит.

– Что, дочь моя, опять согрешила?

– Да, батюшка (чуть не плача)!

– Сколько раз?

– Пять.

– Ох, дочь моя, совсем плохи дела твои!

Пересчитал на счетах и говорит:

– Ну, дочь моя! Совсем плохи твои дела!.. Но што ж?.. Пойдешь в храм, отвесишь одинаццать поклонов, прочиташ 7 раз “Отче наш” и 9 раз “Богородицу” и смотри: никогда больше не греши!..

Через какое-то время опять приходит.

– Что, дочь моя, опять согрешила?..

– Да, батюшка (совсем рыдает)!..

– Сколько раз?

– Десять...

Священник долго возится со счетами, несколько раз сбрасывает – что-то у него не получается.

– Вот что, дочь моя. Пойди согреси ишшо два раза! А то у меня с дробями получается...

И еще один, видно – из тридцатых годов.

Когда пропала экспедиция Нобиле, сообщили, что любая информация о ней принимается телеграфом бесплатно. Расторопный нэпман шлет такую телеграмму: «Ищите Нобиле!!! Если не найдете, шлите вагон мануфактуры на станцию Жмэрынка!»

Естественно, в письменной форме трудно передать его изумительно точную, выразительную интонацию, акцент, мимику.

Анекдоты и рассказы в исполнении Р. Ф. Зелинского отличались добротой, особой тонкой иронией, чувством мягкого юмора и каким-то удивительным теплом, как и все его общение с коллегами, родными, учениками и просто с самыми разными людьми, с которыми сводила его судьба.

Проникновенность таких контактов сказалась при исследованиях традиционной башкирской программной музыки и песен северной Карелии, выявлении их многочисленных потаенных смыслов и семантических кодов, доступных не каждому наблюдателю.

Скрупулезная 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 выявил 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).

Значительны достижения ученого в осмыслении *жанровой специфики* традиционной башкирской инструментальной музыки, ее обусловленности характером быта, хозяйства, всем *историко-культурным комплексом*, породившим это высокое искусство. Глубинные основы башкирской инстру-

ментальной музыки, становление образного строя, ее жанровое своеобразие Роман Зелинский связывал с фигурирующими в программных названиях и звукоизобразительных эпизодах кюев с многочисленными видами птиц и животных. Это стало важным ключом в познании породивших их *исторических реалий, сакральных пластов*, тотемизме, анимизме и т. д. Ярко показателен, например, блестящий анализ кюя «Сынграу торна» («Звенящие журавли»), восходящего к главному символу одного из родов башкир.

Ждут дальнейшего осмысления и замечательные находки Р. Зелинского в изучении *порождающих* органологических и собственно интонационных факторов становления музыкального формообразования в башкирских озон- и кыскакюях (с краткой строфой), их связи с *кубызом*, другими башкирскими 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, статьи¹, рассказы, музыка. Обширное поле задач открывается перед его многочисленными учениками, коллегами, соратниками, продолжателями...

Библиография научных работ Романа Федоровича Зелинского (Составитель А. Б. Никаноров)

Список научных работ доктора искусствоведения профессора Р. Ф. Зелинского составлен по хронологическому принципу. Основным источником библиографической информации послужили материалы из научных отчетов ученого, а также использованы данные каталогов и картотек библиотеки Российского института истории искусств, интернет-каталоги Национальной библиотеки Республики Карелия, Петрозаводской государственной консерватории, Российской национальной библиотеки. Большая часть изданий описана и сверена составителем *de visu*. Кроме трудов самого Р. Ф. Зелинского, отдельным списком приведены основные публикации о нем. Это статья о научно-педагогической деятельности ученого, сообщения о создании новых музыкальных сочинений, авторских концертах, посмертные публикации о Р. Ф. Зелинском его учеников и коллег, переиздания ранее вышедших его работ.

Рукописи диссертаций

1. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: дис. ... кандидата искусствоведения. спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Уфа, 1977. 165 л.; 27 л.: библ. (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 Научном отделе Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств).

¹ В настоящее время готовится издание статей в мемориальном сборнике Петрозаводской консерватории (составитель С. В. Синцова).

2. Башкирская народная инструментальная музыка: проблемы формирования традиционного стиля: дис. ... доктора искусствоведения. спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2006. 436 л.: библ.: с.405–436 (465 №); + 1 отд. том прил.: графики, текст, ноты. 154 л.

Работа выполнена в Российском институте истории искусств на секторе инструментоведения. Офиц. оппоненты: доктора искусствоведения: В. Н. Юнусова, 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.

Отдельные издания

3. Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / ЛГИТМиК Секция фольклора. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Ленинград, 1977. 21 с.
4. Основы музыкальной акустики: учебное пособие для студентов каф. музыки фин.-угор. народов / Петрозаводская гос. консерватория. [Петрозаводск], 2000. 70 с.
5. Башкирское народное музыкальное искусство. Т. 4: Инструментальная музыка / отв. ред. Р. С. Сулейманов; Рос. ин-т истории искусств. Уфа: Гилем, 2003. 234 с.
6. Башкирская народная инструментальная музыка: проблемы формирования традиционного стиля: автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Рос. ин-т истории искусств. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2006. 47 с.
7. Карельские песни Калевальского края: [Ноты] [песни собраны Р. Ф. Зелинским, В. А. Каабердой; пер. поэтич. текстов Т. А. Коски ; художник Н. В. Трухин]. Петрозаводск: Карелия, 2008. 415 с.

Статьи в научных сборниках и периодической печати

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; отв. ред. Е.В.Гиппиус. 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; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского отв. ред. Е. В. Гиппиус. 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 К. В. Квитке] // 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, Петрозаводский фил. Ленинградской 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 ордена 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] / Петрозаводский филиал Ленинградской 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: сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения», (Санкт-Петербург, 21–25 апреля 1993 г.) / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1993. С. 36–39.
 27. К. А. Вертков // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения», (Санкт-Петербург, 21–25 апреля 1993 г.) / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1993. С. 17–18.
 28. О влиянии русской военной музыки на традиционное инструментальное творчество башкир // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов 2-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 30 окт.– 5 нояб. 1995 г.) / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1995. Вып. 2. С. 42–44.
 29. Символика в башкирской народной инструментальной музыке // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов 3-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 3–6 нояб. 1997 г.) / Рос. ин-т истории искусств. 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» / Рос. ин-т истории искусств. 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.) / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1998. С.35–36.

32. Целостные репертуары современных башкирских народных музыкантов как проблема этноорганологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1999. С.92–94.
33. Образы губернских и кантонных начальников в башкирском народном инструментальном творчестве // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов 4-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 4–7 декабря 2000 г.) / Рос. ин-т истории искусств. 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] / Рос. ин-т истории искусств. С.25–27.
35. Образ оренбургского генерал-губернатора В. А. Перовского в башкирском инструментальном фольклоре // Петербургская музыкальная полонистика / Рос. ин-т истории искусств; 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. 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 / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2003. С.18–21.
39. Жизнь и творчество Александра Затаевича // Петербургская музыкальная полонистика / Рос. ин-т истории искусств; 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. 15 мая, № 50 (1036). С.19.
41. О дидактических принципах в башкирской народной инструментальной музыке // Вопросы инструментоведения: статьи и материалы: сб. 5-й Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 6–10 декабря 2004 г.) / Рос. ин-т истории искусств. 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. / Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2005. С. 35–37.
44. Проблемы изучения башкирского инструментального народного творчества // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов мира». СПб., 2004. Вып. 2. 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: сб. материалов Международной инструментоведческой конференции, посвященной 100-летию К. А. Верткова (Санкт-Петербург, 4–6 дек. 2006 г.) / Рос. ин-т истории искусств; 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.) / Рос. ин-т истории искусств. 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.) / Рос. ин-т истории искусств. 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. / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2010. Вып. 6. С. 109–110.
52. Резонанс душ: Татьяна Александровна Бернштам. Воспоминания // «Уведи меня, дорога»: сб. статей памяти Т. А. Бернштам / Рос. акад. наук; Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. СПб., 2010. С. 435–446.
53. 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.
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. Образ кукушки в башкирском инструментальном фольклоре // Голос в культуре: ритмы и голоса природы в музыке / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2011. Вып. 3. С. 85–99.
58. Е. В. Гишпиус о проблеме документирования народной музыки // Проблемы музыкальной науки Уфа, 2013. № 2(13). С. 83–84.

Составление и редактирование научных сборников

59. Проблемы музыкального искусства и национальной культуры Карелии: тезисы докладов научно-практической конференции, 20–21 декабря 1982 г. / Петрозаводский фил. Ленинградской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; Союз композиторов Карельской АССР; ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Петрозаводск, 1982. 43 с.
60. Музыкальное искусство Карелии: сб. научных трудов / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозаводский фил. / ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Ленинград, 1983. 136 с.
61. 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.
62. Вопросы инструментоведения: сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения», (Санкт-Петербург, 21–25 апреля 1993 г.) / сост. И. Мациевский; отв. ред. Р. Зелинский. СПб., 1993. 113 с.

63. 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.

*Основные публикации о музыкальных сочинениях
и научном творчестве Р. Ф. Зелинского*

1. *Pawliszyn, Stefania*. Młode talenty Lwowski // *Ruch muzyczny*. Warszawa, 1968. № 19 (1–15 Października). S.9–10.
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 внимаю...» [Об оратории «Калевала»] // *Северный курьер*. 1995. 22 февр.
6. *Васильева Г.* «Цветная музыка» Романа Зелинского [авторский концерт в Петрозаводске] // *Северный курьер*. 1995. 28 нояб. (№ 228).
7. О награждении государственными наградами Республики Карелия: Постановление Пред. Правительства РК от 3 окт.1997 г. № 568 [О присвоении Почетного звания «Заслуженный деятель искусств Республики Карелия» Р. Ф. Зелинскому] // *Карелия*. 1997. 17–23 окт. С.10.
8. *Красавцева Н.* На родине Клюева звучали его «Избяные песни» // *Северный курьер*. 2003. 12 июля (№ 127).
9. *Жильцова Н.* Здесь русский дух...// *Молодежная газета*. 2003. 17–23 июля (№ 29 (1070)).
10. *Маркова Е.* Николай Клюев: «Я музыку постиг...» // *Север*. 2005. № 1/2. С. 151–163.
11. *Красавцева Н.* Песни степей Украины // *Курьер Карелии*. 2003. 14 янв. (№ 6).
12. *Красавцева Н.* Роман Зелинский: «Музыке меня учила сама жизнь» // *Лицей*. 2003. № 3. С.12. (URL: http://kut.org.ua/music_a0001.php)
13. *Красавцева Н.* «Я видел звука лик...» // *Лицей*. 2003. № 2. С.15.
14. *Косырева С.* «Приди ко мне, Пленира» // Петрозаводск, 2004. 4 марта.
15. *Хохлов С.* Если ты зарубежный украинец // *Карелия: общественно-политическая газета Республики Карелия*. 2004. 10 апр.
16. *Sintsova S.* Roman Zelinskiin musikkimuotokuva // *Carelia: kulttuurilehti. Petroskoi*, 2004. № 11. S.50–55.
17. *Pietilä, Riitta.* Karjalasta Rajabtaa: musiikkia Kansalleja Kansasta // *Rondo: musiikkilehti. Helsinki*, 2005. Vsk. 43, № 8. S.25–26.
18. *Сазанова И. А.* Какая музыка звучала!... [о премьеры вокального цикла «Когда с любимым оборвется связь...»] // *Вестник МАПО / Санкт-Петербургская медицинская академия последипломного образования*. 2006. № 11 (59), ноябрь. С. 7 (URL: http://maps.spb.ru/publish/pdf/11_06.pdf).
19. *Бочкарёва О. А., Хилько Н. П.* Композиторы и музыковеды Карелии: справочник. Петрозаводск, 2009. С.32–34.
20. *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 / Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija; Latvijas Komponistu Savienība*. 2011. № 8. Lp. 86–98.
21. *Синцова С. В.* Руническая оратория «Калевала» Романа Зелинского в контексте времени // *Музыкальная традиция Северной Карелии: [доклады научно-практической конференции «Калевальские научные чтения», Петрозаводск, 2012–2013 гг.]*. Петрозаводск, 2013. С. 26–33.

22. *Мацевский И. В.* Роман Зелинский // Вопросы инструментоведения: сб. статей и материалов Восьмого Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения», (Санкт-Петербург, 2–5 декабря 2013 г.) / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2014. Вып.9. С. 15–20.
23. Библиография научных работ Романа Федоровича Зелинского / сост. А. Б. Никаноров // Там же. С.20–27.
24. *Мацевский И. В.* Роман Федорович Зелинский и современное этномузыказнание // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Челябинск, 2014. Т. 38. № 2. С. 206–209.
25. Роман Зелинский: жизнь и творчество: сборник статей и материалов к 80-летию со дня рождения / Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова; ред.-сост. С. В. Синцова. Петрозаводск: Verso, 2015. 237, [1] с., [16] л. ил., портр.: ил., ноты.
26. *Мацевский И. В.* Р. Ф. Зелинский и российское этномузыказнание // История, теория и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова; науч. ред. А. С. Ярешко; ред.-сост. А. А. Михайлова. Саратов, 2017. С.137–143.

Проблемы современного (это понятие сегодня охватывает все больший временной диапазон) западного (западноевропейского и американского) музыкального искусства, его функционального и стилевого многообразия, специфики его взаимоотношений с эстетическими представлениями, творческой практикой, реальными художественными достижениями в сегодняшней России, странах Восточной Европы, государствах бывшего СССР являются чрезвычайно актуальными.

Новую, порой еще более обостренную актуальность приобретают и тематическая направленность, творческая практика, технические достижения, композиторское и исполнительское художественное наследие музыки XX в., ибо многое, созданное в те времена, и вопросы, с ним связанные, сегодня не только приобретают историческую значимость, но и углубляют представления о насущных задачах, перспективах и проблемах искусства, его восприятия, о взаимоотношениях художника и реципиента на рубеже тысячелетий и в первой четверти XXI столетия.

В этой связи особого внимания заслуживают многоохватные обобщающие исследования музыки прошлого века, заставляющие с высоты нашего времени серьезно задуматься не только о прошлом, но и о настоящем и будущем культуры. Да и об исследовательских опытах, этой музыке посвященных.

В самом деле. Если обратиться к работам о музыке XX в., отчетливо видно, что большинство монографических исследований и статей, как правило, посвящены тому или иному отдельному явлению, направлению, творческой индивидуальности. Поэтому таким долгожданным было появление в начале 1980-х гг. **фундаментального обобщающего труда** крупного львовского музыковеда-историка Стефании Павлишин, уже самой своей судьбой, биографией, научными и творческими контактами оказавшейся на стыке культур Востока и Запада, автора, при этом глубоко занимавшегося изучением художественного наследия отдельных выдающихся индивидуальностей и посвятившего им значительные монографические работы (3; 5; 6; 7)¹.

В указанном труде, так и озаглавленном – «Зарубежная музыка XX века. Пути развития и тенденции» (4)², – едва ли не впервые перед читателем предстала возможность познакомиться с **анализом музыки** XX столетия со всеми ее многоцветием и антиномиями в контексте **исторического развития общественно-политической и социокультурной** жизни столь сложной и противоречивой эпохи. Попутно хотелось бы заметить, что активное обращение исследователя в течение всей работы именно к **анализу музыки** (не так, увы, часто встречающееся в трудах музыковедов-историков) – характерная черта научной и педагогической деятельности С. Павлишин. Автор данного очерка хорошо помнит, что в течение нескольких лет на всех лекциях по различным разделам курса истории зарубежной музыки для теоретиков и композиторов Львовской консерватории (ныне Музыкальной академии) Стефания Стефановна постоянно находилась у фортепиано; менялись только ноты на пульте.

¹ Наиболее полное представление о биографии и комплексе работ С. Павлишин см.: 8.

² Впервые автор прикоснулся к указанной теме в форме краткой журнальной рецензии, опубликованной на украинском языке (2).

Во вступительном разделе указанной монографии исследовательница вводит читателя в историографию научных трудов, статей и очерков о западной музыке XX в. и знакомит со своим подходом к решению этой задачи.

Первая часть монографии С. Павлишин посвящена главным образом **творческим направлениям** западной музыки от начала столетия до 1945 г.

Вторая часть содержит анализ **процесса синтезирования** во второй половине века западноевропейской и американской музыки в **сопоставлении** с творчеством **отечественных** композиторов и художников **восточноевропейских** стран.

Книга снабжена значительной библиографией отечественных и зарубежных музыковедческих и эстетико-философских изданий.

В названной работе С. Павлишин поднимает огромный фактический материал, и не только историко-эстетический, музыковедческий (и с ним, в известной мере, литературоведческий и искусствоведческий), но и конкретный музыкальный (нотный и аудиальный). Причем в круг наблюдений автора включены и те произведения зарубежной музыки, которые ранее были неизвестны нашему читателю. Даваемые С. Павлишин характеристики – яркие, меткие, лаконичные, изложенные выразительным и при этом доступным значительному кругу читателей языком.

Книга знакомит широкую читающую на русском языке культурную общественность с многообразными творческими поисками (вплоть до 80-х гг. XX столетия) и дает не только интересную и необходимую информацию, но и открывает новые горизонты для дальнейших раздумий и размышлений.

Рассматривая процессы зарождения и развития **модернизма, экспрессионизма, футуризма, фовизма, конструктивизма, неоклассицизма, авангардизма**, так называемой потребительской музыки, **додекафония, сериализм** и другие феномены в их самых многообразных проявлениях, а также **пуантилизм, сонористику, алеаторику, пространственную и электронную музыку**, равно как иных направлений и методов в музыке и, шире, – искусстве XX столетия (вектор автора в этом плане отчетливо направлен к **сравнительному искусствоведению** второго десятилетия XXI в.³), Стефания Павлишин последовательно выявляет причинно-следственные связи их возникновения и обусловленность социально-экономическими событиями, а главное – раскрывает взаимосвязь явлений искусства с идеологией, эстетическими позициями художника и его средой.

На большом конкретном материале автор убедительно показывает, как с ростом капитализма – чем далее, тем более – **увеличивается разрыв** между **создателем**, композитором (и прежде всего творцом подлинной, «высокой» музыки) и слушателем, **реципиентом искусства**. Сегодня, в первой четверти XXI в., при всеохватном росте рыночных отношений, быстро меняющихся в контексте глобализирующейся мировой экономики и геополитики **форм и проявлений культуры**, гигантском расширении возможностей и масштабов **масс-медиа** острота этой проблемы еще более возрастает.

С. Павлишин утверждает также, что активизация движущих сил капиталистической экономики способствует известному возрастанию **анти-**

³ См. работы первого раздела настоящего тома.

гуманных, реакционных проявлений в искусстве, причем процесс этот усиливается и по мере деградации, разрушения исходных принципов рыночных отношений, монополизации, сегодня добавим – роста бюрократической составляющей, увеличения масштабов коррупции в организации труда, государства, социума и при решении общественных коллизий.

Если перед Первой мировой войной и после нее, как обоснованно отмечает С. Павлишин, возникло много **новых** (пусть иногда и скоропреходящих) **эстетических направлений** (фовизм, футуризм и пр.), то после окончания Второй мировой войны обновились главным образом **средства**, по автору, **технические системы** (сонористика, алеаторика, алгоритм). Достаточно подробный, основательный анализ таких средств и систем делает вслед за ней другой крупный отечественный музыкант – теоретик и композитор Эдисон Денисов (1).

Мало того. С. Павлишин показывает, каким образом проходил **процесс отчуждения**, отрыва **отдельных компонентов** музыкального языка – ладо-модального, структурного, тембрового – и их **абсолютизация** – и как по-разному в тех или иных странах формируется новое обращение к **синтезированию** – причем, не только **элементов**, но и **систем**.

Ученый одновременно предпринимает небезынтересную попытку выявить **исторические корни** современных течений в музыкальном искусстве прошлого.

Принципиально новым в работе С. Павлишин является изучение и постижение процессов **стилевого синтезирования** и **интегрирования** в современной европейской и американской музыке. Подытоживая такой анализ, исследователь приходит к вполне аргументированному выводу: если не отказываться от музыкального творчества вообще, не переходить из сферы его **эстетической** функции к **научной** или **прикладной** (по автору – бытовой; сегодня весьма распространенным стало понятие «досугового» в отношении искусства), то единственно перспективным (и по большому счету желаемым. – *И. М.*) направлением является **синтез** главных, основополагающих для европейского (и шире – мирового. – *И. М.*) искусства **музыкально-творческих достижений** на конкретной **народно-национальной** основе.

В контексте исследования С. Павлишин довольно органично и, в значительной степени, по-новому высвечиваются творческие фигуры известных композиторов XX столетия: А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессиана, Й. Гауера, К. Штокгаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса, Э. Вареза, Л. Ноно, Л. Деллапиккола, Д. Кейджа, А. Пуссера, Э. Кшенека, Г. Хенце и многих других мастеров.

Особо хочется выделить очерк об американской музыке, в частности, ее ярчайшем представителе Ч. Айвзе, явившийся в то время не только наиболее полным, но и наиболее систематизированным и обобщенным исследованием в отечественном музыкознании. Его развитие в отдельную крупную монографию автора (6; 7) вполне естественно.

Наряду с этим обобщающее фундаментальное исследование С. Павлишин содержит ценную информацию о **теоретических концепциях** западных музыковедов, да и самих композиторов в отношении перспектив и проблем развития современной музыки: Т. Адорно, Л. Бернстайна, В. Занднера, К. Штокгаузена, Ф. Винкеля, Г.-Г. Дрегера, К. Бахмана, З. Борриса, А. Пуссера.

Важное место в работе занимают также очерки о музыке и музыкальной эстетике **восточноевропейских стран**, прежде всего Польши, Венгрии

и тогдашней Чехословакии. Опыт композиторов и исполнителей новой музыки, учебных и культурно-общественных структур Восточной Европы во второй половине XX в. чрезвычайно интересен и актуален в связи с сегодняшней проблематикой и задачами музыкального искусства в России и странах бывшего Советского Союза.

Литература

1. *Денисов Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 3–68.
2. *Мацієвський І.* [Рец.] *Павлишин С. С.* Зарубежная музыка XX века. Пути развития и тенденции // Музыка. Київ, 1981. № 6. С. 32.
3. *Павлишин С. С.* Арнольд Шенберг. М., 2003. – 480 с.
4. *Павлишин С. С.* Зарубежная музыка XX века: Пути развития и тенденции. Киев, 1980.
5. *Павлишин С. С.* «Місячний П'єро» А. Шенберга. Київ, 1972.
6. *Павлишин С. С.* Чарлз Айвз. Київ, 1972.
7. *Павлишин С. С.* Чарлз Айвз. М., 1979.
8. Стефанія Павлишин у своїх працях і висловах сучасників / упоряд. М. Кривенко, Н. Письменна; ред. Р. Мисько-Пасічник. Львів, 2015. – 304 с.

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И РАЗВИТИИ БАНДУРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
(ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ В. МИШАЛОВА)

Искусство игры на народных инструментах вот уже многие десятилетия представляется одной из сложнейших проблем музыковедения. Особенно это относится к феноменам традиционного этнического искусства, получившим продолжение – естественно, в преобразованном виде – в новых, рожденных европейской урбанизированной цивилизацией культурно-исторических явлениях (16; 1: 117–143; 21; 8: 145–152, 154–157).

Выдающийся современный канадский музыкант-исполнитель и инструментовед Виктор Мишалов (родом из Сиднея, Австралия; получил там высшее музыкальное образование, в т. ч. как этномузыколог, но уже многие десятилетия живет и активно функционирует как исполнитель, исследователь и педагог в г. Торонто) впервые в мировой науке обратился к вопросам формирования и эволюции выросшего из этнической традиции, но существующего сегодня в сфере глобализированной культуры украинского бандурного искусства в контексте его культурно-исторической и художественной проблематики.

В исследованиях В. Мишалова (10; 12; 11) впервые как целостное явление в искусствознании и истории культуры предстает и получает системное научное рассмотрение такой важный, весьма репрезентативный и, одновременно, уникальный феномен украинской и шире – славянской, восточно-европейской культуры, как **харьковская бандура**, круг ее музыкальных воплощений, репертуар, его функциональная и художественная специфика, исполнительская и композиторская практика, а также история исследований харьковской школы бандурного искусства.

Исследователем впервые в музыковедении представлена и на основе глубокого и всеохватного аналитического изучения получила научное обобщение галерея творческих портретов выдающихся мастеров восточно-украинской – **слобожанской бандурной школы**; и среди них – одна из наиболее значимых фигур в истории традиционной профессиональной музыки восточнославянского мира, гениальный харьковский кобзарь Гнат Гончаренко. Впервые осуществлено системное многогранное исследование бандурной (научной, исполнительской, композиторской, педагогической, организаторской) деятельности великого украинского писателя, музыканта и ученого **Гната Хоткевича**. Работы В. Мишалова выполняют еще и важную этическую миссию – восстанавливают правду о харьковском стиле игры на бандуре как выдающемся историческом явлении в славянском искусстве.

Успех исследований В. Мишалова в значительной мере обусловлен самим творческим обликом их автора – истинного продолжателя культурной традиции Г. Хоткевича (17; 18; 9: 187–206). В. Мишалов выступает в современном бандуроведении, этноорганологии, искусствознании, историческом музыковедении как поистине **интегральная** научная индивидуальность. Он владеет методологией и исследовательским аппаратом как **восточноевропейской** (прежде всего, советской, украинской, российской), так и **западноевропейской** и **американской** науки. А это для данной темы представляется весьма важным: ведь традиция харьковской школы бандурного исполнительства, на долгие десятилетия разрушенная и прерванная на родине, продолжила развиваться в украинской диаспоре американского и австралийского континентов.

В. Мишалов – высокоэрудированный этномузыколог (в т. ч. знаток и – на подлинно научном уровне – реставратор-репродукцент традиционной кобзарской музыки), а также одновременно – выдающийся исполнитель, бандурист-практик, великолепно ориентирующийся в технике игры, аппликатуры, артикуляции, особенностях исполнительства в разных бандурных традициях (он непосредственно обучался у многих выдающихся бандуристов разных творческих направлений и школ в Украине, Австралии и Северной Америке).

В. Мишалов – кропотливый и терпеливый искатель, сумевший ввести в научный обиход множество недоступных его предшественникам уникальных исторических источников и представить широкому читателю доселе скрытые научные, дидактические и музыкальные шедевры Г. Хоткевича благодаря их высокопрофессиональной публикации и талантливой концертной интерпретации.

В. Мишалов осуществил ряд публикаций в названной сфере (10; 12). Однако в наиболее обобщенной и сконцентрированной форме его концепция представлена в успешно защищенном и готовящемся к фундаментальной публикации диссертационном исследовании «Культурно-художественные аспекты генезиса и развития исполнительства на харьковской бандуре» (11), снабженном основательной библиографией (472 опубликованных и 44 архивных, рукописных источников; среди них – 10 ранее неизвестных отечественному и мировому читателю рукописей Г. Хоткевича, находящихся в архиве В. Мишалова) и приложением, в котором представлены уникальные источниковые материалы: программы концертов аутентичных кобзарей и бандуристов (начиная с XII Археологического съезда 1902 г. в Харькове); репертуар Слобожанских кобзарей, харьковских бандуристов и ансамблей; письма Г. Хоткевича, посвященные кобзарскому искусству; список учеников и последователей Г. Хоткевича и харьковской школы бандурного исполнительства; 23 аналитических таблицы техники игры на бандуре (держания инструмента, постановки рук, артикуляции, штрихов, примов и т. д.), фактология сольного и оркестрового исполнительства и исполняемых произведений.

В сфере интересов В. Мишалова: вопросы генезиса, эволюции, типологии бандурного искусства на Слобожанщине; проблематика зарождения и развития сценического кобзарства, его трансформации, становления ансамблевого исполнительства и т. н. *бандурництва* как нового художественного феномена; своеобразие и значение харьковской бандурной школы; историческая роль Г. Хоткевича в ее формировании, эволюции сольного и группового (ансамблевого и оркестрового) исполнительства на харьковской бандуре; его трагическая судьба в 30-е гг. XX ст.¹ и попытки его возрождения в диаспоре во 2-й пол. XX ст., а также в Украине – на рубеже тысячелетий.

Известный интерес представляет и составленная В. Мишаловым историография исследований искусства игры на харьковской бандуре. И не только потому, что охватывает огромный временной диапазон и открывает читателю мало либо вовсе доньше не известные ему факты и источники, но и благодаря своей системной направленности на конкретный предмет –

¹ Здесь следует заметить, что репрессивные акции властей против кобзарей – талантливых и последовательных носителей индивидуального сознания – имели место и во все предыдущие эпохи, но в советский период репрессии приняли тотальный характер.

харьковскую бандурную традицию. А еще и потому, что автор тщательно рассматривает каждую конкретную историографическую позицию, не миная ни одного важного для понимания исследуемого явления положения – как верного, так и ошибочного.

Историография начинается с критики описаний кобзарства в работах конца XIX в. – данным о музыкальной стороне кобзарства отведено незначительное место. Во-первых, с методологической точки зрения полезнее было бы отметить не недочеты энтузиастов прошлого, а указать, что позитивного, конкретного внес тот или иной автор для будущих изысканий; а писатели и этнографы XIX в. оставили немало наблюдений о быте, культурно-эстетических представлениях и репертуаре кобзарей. Тем более, что и сам автор ссылается на династийные школы, технику игры кобзарей, описанные в этих трудах. Во-вторых, исследование Н. Лысенко о музыкальных особенностях дум и песен кобзаря Остапа Вересая, опубликованное в 1874 г., было написано еще раньше: это никак не конец столетия. Увлеченный критикой отсутствия первоисточников в трудах современных украинских ученых, автор включает в этот круг и работы К. Черемского (19), что не справедливо. Вряд ли имеет смысл сегодня без критики источников повторять идентификацию персонажей известной фрески из Киевской Софии, – как уже давно доказано, балканских гостей – с мифическими скоморохами (11: 61). В контексте критики источников стоит, пожалуй, сослаться на важное теоретическое исследование К. Квитки «О критике записей произведений народного музыкального творчества» (во 2-м томе его «Избранных трудов» – 4), а также на развитие его положений Б. Луканюком (5).

Успеху научных изысканий В. Мишалова безусловно способствует методологическая основа его трудов. Опора на системный подход в сочетании с эмпирическим и теоретическим, на культурно-исторический, историко-биографический и компаративный методы, а также на непосредственное наблюдение, сопоставление, эксперимент позволяет автору четко верифицировать свои основные концептуальные утверждения, а привлечение огромного конкретного материала – сделать их максимально достоверными.

В известной мере автор опирается и на современные методы исследования – **системно-этнофонический** (базирующийся на синхронном анализе исполнительской техники, жанра и музыкальной формы), а также тесно с ним связанный **комплексно-апробационный** подход (предполагающий собственную исполнительскую практику исследователя, изучающего традицию), тем более, что В. Мишалов – прекрасный исполнитель.

Среди важнейших научных достижений и исследовательских положений автора хотелось бы особо выделить следующие.

Логичной, убедительной, базирующейся на многостороннем охвате самого широкого (в пространственном и временном плане) материала представляется осуществленная В. Мишаловым **классификация украинских бандурных традиций**: по типу конструкции инструмента; по стилю, способу, манере игры; по исполнительским школам. Причем, все *академические* художественные системы он аргументированно противопоставляет *аутентичной* – и, прежде всего, «слобожанской». При этом автор предлагает четко различать понятия 1) «слобожанский» (либо «зиньковский» – от исходного центра традиции – местечка Зиньков) стиль по отношению к традиционному кобзарскому искусству и подходу к игре, который бытовал на Слобожанщине и 2) «харьковский» и «киевский», – сложившиеся в современном академическом исполнительстве.

Заслуживает внимания и систематизация **современных направлений** в бандурном исполнительстве: киевская академическая школа игры на бандуре; харьковская академическая школа; фольклорно-репродукционная школа игры на аутентичных инструментах; кобзарско-бандурницькое направление.

Именно **слобожанская кобзарская традиция** во время обращения к ней ученых-этномузыковедов и энтузиастов-романтиков возрождения национальной народной культуры (на рубеже XIX–XX столетий) была наиболее стабильной, репрезентативной и в плане численности музыкантов, широты и интенсивности деятельности, и по профессиональному и репертуарному размаху, и по творческим достижениям, и по представленности самих выдающихся творческих индивидуумов: таких как П. Древченко, С. Пасюга, Д. Троченко, Е. Мовчан, цехмайстер Х. Вовк, не говоря уже о Гнате Гончаренко. В контексте этой **классической** традиционной сферы культуры находится и зафиксированное М. Лысенко искусство Остапа Вересая – это убедительно доказывает В. Мишалов на основании тщательного анализа особенностей исполнительства и артикуляционной техники мастера (вплоть до прием прижимания басовых струн для изменения их высоты во время игры, характерного для О. Вересая и Г. Гончаренко и начисто забытого в академическом исполнительстве). Вспоминая работу ученика Г. Хоткевича В. Кабачка, стоит отметить, что в числе его учеников был и многолетний глава киевской академической бандурной школы С. В. Баштан – творческий руководитель В. Мишалова в период его обучения в Киевской консерватории.

Традиционно же на Киевщине, как верно отмечает В. Мишалов, в исторически обозримые времена кобзарей не было, и существовали ли они вообще когда-нибудь, никаких данных нет; Полтавщина представлена единицами (был здесь, правда, талантливый Михайло Кравченко); вопрос о канонически традиционном исполнительстве единственного черниговца И. Кучеренко – достаточно дискуссионный.

При этом **слобожанская** традиция по своему репертуарному и художественно-композиционному масштабу, я бы сказал, предстает как воистину **интегральная**, ведь, как отмечает В. Мишалов, она включает в себя наивысшие достижения различных локальных культур (и, прежде всего, в сфере классического украинского эпоса – дум), приобретая значение общукраинского историко-культурного явления. **Интегральной**, думается, является и **харьковская академическая** бандурная школа, ведь она синтезирует достижения как слобожанских, так черниговских и полтавских кобзарских традиций, да еще обогащенных и обновленных творческими поисками и открытиями Г. Хоткевича и его последователей. Разрушенная в Украине путем серий агрессивий XX в., она продолжила свою жизнь на американском континенте и, как на высоком профессиональном уровне аргументирует в своих работах В. Мишалов, обладает **большими перспективами** своего возрождения и расцвета на своей исторической родине и в мире.

Не хотелось бы при этом, чтобы исследователя (вместе с автором этих строк) заподозрили в «панслобожанизме», тем более, что отмеченные положения репрезентируют одновременно взгляды и с запада, и с востока от Лопани². Но действительно, именно харьковская бандура имеет неоспоримые технико-исполнительские и фактурно-композиционные преимущества – **автономную кинетику** обеих рук по всему диапазону с любыми пере-

² Небольшая речка в центре г. Харькова.

крещиваниями (чем не обладают даже фортепиано и орган), широчайшие полифонические возможности, функциональную свободу партий обеих рук, не закрепленных только в дуализме мелодии и аккомпанемента, чрезвычайно утонченную тембро-артикуляционную палитру, связанную с непосредственным контактом исполнителя с источником звука – струной и т. д. Все это открывает широкие **творческие перспективы** для современного исполнителя и композитора при создании новых и имманентных – для этого инструмента и для украинского национального культурного выявления – высоких художественных образов.

Попутно хотелось бы заметить: некоей сиротой в кругу бандурных регионов оказалась Кубань (Черноморья). Вряд ли бандурная культура родилась здесь только в XX в. и – только благодаря усилиям В. Емця. Ведь *традиционные* кобзари функционировали на Кубани еще во время Второй Мировой войны. Исторически же черноморцы связаны с югом Украины, Степью, Запорожьем, – а это никак не Восточная Украина, на которой акцентирует внимание исследователь. В. Мишалов справедливо отмечает, что много дум, исполняемых харьковскими кобзарями, происходили не из слобожанских источников, – стало быть, могли иметь место и иные, еще не изученные активные кобзарские традиции в иных, неслободских краях...

В. Мишалов в числе важных порождающих специфику кобзарской системы игры факторов указывает не только **социоэтические**, но и **психософизиологические** предпосылки. И не только потому, что традиционный художник-профессионал является неразрывной составляющей своего этноса, региона, среды; как говорит Г. Хоткевич: «Кобзарь босыми ногами на земле стоит и непосредственно из нее соки тянет» (11: 112).

Слепой певец-музыкант не отрывает рук от корпуса бандуры (не случайны в его игре передвижение пальцев от струны к струне и разнообразные штрихи-удары («техника удара» – по определению одного из позднейших мастеров кобзарской традиции Г. Ткаченко) противопоставляющие его игру, как верно отмечает В. Мишалов, значительно менее красочной, а то и примитивной щипковой артикуляции зрячих (и, прежде всего, вторичных) исполнителей. Харьковский кобзарь будто сливается в одно целое со своим инструментом; да, к тому же, *в одном направлении* идут к слушателям звуки его голоса и прямо обращенной к ним бандуры. Он обращается к реципиентам, которые **слышат, сопереживают**, стоят рядом с ним, в **общем** кругу, и реагируют на каждый, самый субтильный штрих, на каждое тембровое, равно как эмоциональное, душевное колебание, движение.

Кобзарю не нужен громкий голос либо сверхмощно звучащая бандура. Все слушатели сосредоточены на **изысканной артикуляции, микрофонах, тончайших** красках, тембрах и ощущениях (9: 187–206). «Кобзарь поет 50 штрихов, – пишет Г. Хоткевич, – добавит к ним 5 звуков аккомпанемента – и вы его **слушаете** (курсив наш. – И. М.). И еще бы пел – и еще бы слушали. А дайте кому угодно из [т. н. – И. М.] культурных певцов повторить одну и ту же музыкальную фразу не то, что 50, а только 10 раз, и на 10 раз вы начнете скучать» (11: 112). Чтобы это ощутить, чтобы прийти (в этом плане адекватному традиционному инструментализму) к одному из самих передовых направлений современной академической музыки – **минимализму**, высоко образованной Европе понадобились долгие столетия (А. Веберн совершил в данном направлении первые существенные шаги).

Думается, что увеличение размеров бандуры и перестановка инструмента с колен на стул сценическими кобзарями, а в дальнейшем городскими бандуристами, чтобы использовать еще вибрацию и резонирование (о чем

справедливо говорит В. Мишалов), было вызвано прежде всего **изменением функционирования** – концертами в больших залах: в традиционных условиях камерного музицирования это было не нужно.

Отсюда – необходимость обращения к **более развернутым**, рельефным, известным широкому кругу – не знакомых с тонкостями традиционной эстетики – *городских слушателей* **приемов разработки**, контрастной динамики, **тонально-гармонического**, а не **сонорно-тембрового** (как пишет В. Мишалов, только для тремоло у кобзарей было более 50 разных артикуляционных вариантов, в то время как академический бандурист хорошо, если владеет тремя!..) и **структурно-ритмического** развития, **композиционного** разворота формы и т. д. А дальше и – к увеличению числа исполнителей, созданию капелл, ансамблевой партитуры, оркестровки³.

Это прекрасно понимал и как исполнитель, и как композитор и педагог, главный герой исследований В. Мишалова Г. Хоткевич, немало сделавший, чтобы харьковская бандура вышла на самое широкое культурное пространство (подробнее: 9: 187–206). Прежде всего в плане усовершенствования и реконструкции *самого инструмента* для новых художественных реалий, к чему великий музыкант-мыслитель Г. Хоткевич приложил немало усилий, сотрудничая с мастерами-изготовителями, и это продолжили его последователи в Канаде, США, Австралии, Англии.

Г. Хоткевич при всем том четко осознавал, что любые нововведения не должны идти **против природы** бандуры как **специфического органо-логического** и **культурно-исторического** феномена (подробнее: 9: 187–206).

Это же относится и к исполняемой на инструменте музыки. Ни Г. Хоткевич, ни В. Мишалов не выступают в роли современных «инспекторов-охранителей» неприкосновенности первичной чистоты традиции, выработанных ею форм и единственного пути – их «музейной» репрезентации и неизменяемого тиражирования, на чем настаивают апологеты *фольклорно-репродуктивной школы* (как называет ее В. Мишалов – 11: 43). Эта розница **соответствует**, а не противоречит традиционной **практике** и **эстетике** народных **профессиональных** музыкантов, которые всегда чутко реагировали на запросы времени и постоянно обновляли свой стилистический облик. Здесь, кстати, хотим заметить, что употребляемое порой ученым, как и другими музыковедами, по отношению к деятельности кобзарей определение «устный способ перенимания» в контексте современного этноискусствознания и, особенно, этноорганологии – несколько устарело. Введенное К. В. Чистовым понятие «искусство **контактной коммуникации**» (8:167–179) более удачно, кроме важных **социопсихологических** аспектов восприятия и трансляции (сотворчество), отражает весьма существенный для инструментальной культуры конгломерат **аудио-моторно-визуальных** каналов, а также (в отношении исполнительства слепых кобзарей) еще и – **осозания**.

К числу заполненных В. Мишаловым белых пятен в истории бандурной культуры относится указание на место в ней творчества В. Потапенко – зрячего ученика черниговского кобзаря Т. Пархоменко (11: 51) и одного из основателей киевской академической бандурной школы, а также деталь-

³ В этом плане неудачным считаем и нередко встречающееся в современных работах употребление термина «хоровая культура» по отношению к аутентичным коллективам традиционного этнического искусства – коллективам принципиально **ансамблевым**, без умножения-тиражирования отдельных голосов-партий.

ное описание и выявление своеобразия деятельности, творческих и научных достижений одного из наиболее последовательных продолжателей аутентичной слобожанской традиции в Украине Г. Ткаченко. Оно особенно ценно еще и потому, что базируется на непосредственных творческих контактах В. Мишалова с мастером.

Среди новаций в его исследованиях – описание деятельности бывших участников Киевской и Полтавской капелл бандуристов в диаспоре, и терминологическая дифференциация типов бандуры (11: 52–53); достаточно аргументированное указание на воздействие на формирование и эволюцию бандурной техники Г. Хоткевича скрипичной школы того времени (11: 187).

Говоря о т. н. фольклорно-репродуктивном направлении в бандурном искусстве, исследователь убедительно сравнивает это феномен с современными западноевропейскими устремлениями возродить средневековое и, особенно, барочное музицирование на лютнях, клавесидах и т. д. (11: 73). Сегодня такие тенденции весьма актуальны и в России (15: 127–129; 3: 130–133).

Тяготение национально ориентированной интеллигенции к созданию и расширению сферы деятельности больших творческих коллективов, в частности народных хоров, ансамблей и оркестров – типичное явление в истории культуры. Эта тенденция особенно характерна для многих восточно-европейских народов на рубеже XIX–XX столетий и реализуется порой как обостренное проявление неоромантических, патриотических чувств и этноисторических компенсаций: «О, как нас – эстонцев – много! – восклицали они на огромных, т. н. песенных полях во время традиционных Праздников песни. – Какие же мы сильные!».

В библиографических указаниях к работам В. Мишалова, к сожалению, отсутствуют весьма важные для данной тематики труды А. Маслова (6; 7) и Н. Привалова (13; 14), книга о бандуре как историческом явлении И. Зинкив (2), последние монографии К. Черемского (19; 20), а также уникальная в контексте рассмотренных проблем книга Я. Якубяка «Микола Лысенко и Станислав Людкевич» (22) с соответствующими главами: 1. Отношение к народному творчеству. 2. Национальный материал и европейские формы. 3. Национальное своеобразие как сравнительная характеристика. 4. Орнаментика и квазиорнаментика. Уверен, что все это будет учтено в новой фундаментальной публикации В. Мишалова.

Его исследования безусловно вносят важный вклад в украинское, славянское и мировое искусствознание, а также в саму музыкальную культуру, существенно обогащает наши представления о становлении и эволюции бандурного искусства, вводят в научный обиход огромный фактологический материал, поднимают важные теоретические проблемы развития музыкального искусства и открывают значительные перспективы как для науки, так и для самого искусства.

Литература

1. Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа / Российский институт истории искусств. СПб., 2014. – 236 с.
2. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ, 2013. – 448 с.
3. Калентьева Н. В. Клавесинное искусство Санкт-Петербурга на современном этапе. Серии и циклы концертов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Научный журнал, 1(33), 2013. С. 130–133.
4. Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. М., 1973.

5. Луканюк Б. С. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 83–107.
6. Маслов А. А. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды музыкально-этнографической комиссии ОЛЕАЭ. Т. 2. М., 1911. С. 299–327.
7. Маслов А. А. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в дашковском этнографическом музее в Москве / Труды ОЛЕАЭ. Т. 1. М., 1909. 118 с. Т. 2. М., 1911. С. 207–266.
8. Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 520 с.
9. Мацевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2. – 296 с. (о Хоткевиче см. с.187–206).
10. Мішалов В. Ю. Видатний будівничий бандурного мистецтва // Гнат Хоткевич / Твори для харківської бандури / Підготував до друку В.Мішалов. Торонто; Сідней; Харків, 2007. С. 35–44.
11. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецьке і розвитку виконавства на харківській бандурі: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. – 300 с.
12. Мішалов В. Ю. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича // Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012. С. 448–452.
13. Привалов Н. И. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. / Сост. и общ. редакция В. А. Брунцева. СПб., 2015. – 376 с.
14. Привалов Н. И. Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа / Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1904–1905. – 196 с.
15. Радченков В. М. Этот многоликий клавесин: возрождение в XX веке (из истории европейского клавесиностроения XVII–XVIII веков) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Научный журнал, 1(33) 2013. С. 127–129.
16. Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Т. 207 / Ред.-сост. Д. И. Варламов, Т. А. Буданов, В. И. Акулович. СПб., 2015. – 84 с.
17. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / Передмова та редакція В.Мішалова. Харків–Торонто, 2007. – 92 с.
18. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012. – 512 с.
19. Черемський К. П. Повернення традиції. Харків, 1999. – 288 с.
20. Черемський К. П. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контекст і світової культури. Харків, 2008. – 248 с.
21. Чисталев П. И. О традиционном и современном бытовании коми народных музыкальных инструментов // Традиционная культура и быт народа коми. Сыктывкар, 1978.
22. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко та Станіслав Людкевич. Львів, 2003.

О НЕРАЗРЫВНОСТИ СОБИРАТЕЛЬСКОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ЭТНОМУЗЫКОВЕДА-ПРАКТИКА: ВИКТОР КОВАЛЬЧУК

В собирательской работе современного этномузыковеда все актуальнее становится необходимость сочетать собственно научные цели поиска и объективную фиксацию реалий традиционной музыкальной культуры с практическими задачами исследовательской и исполнительской реконструкции.

Ведь, во-первых, многообразные перипетии последних веков, причем, не только разрушительные последствия урбанизации, но и многочисленные факты направленного уничтожения этнической традиции и ее носителей, под любыми лозунгами – от религиозных (борьба за чистоту веры, устранение элементов язычества), до политических (унификация образования, устранение традиционных мастеров как реликтов феодализма, национализма и т. п.), – привели к известному угасанию традиционных форм функционирования этнического искусства, редуцированию, утрате многообразия его художественных феноменов в реальной жизни и в памяти людей.

Обращаясь сегодня к сохранившимся в активной или в пассивной памяти знатоков песенного фольклора и инструментальной музыки реалий этнического искусства, этномузыколог, естественно, стремится представить изучаемую традицию в наиболее полном и адекватном ее облике, поэтому все более существенное место в деятельности собирателя-исследователя традиционной культуры занимает элемент реконструкции.

Во-вторых, значительно более плодотворными и успешными оказываются контакты между собирателем и знатоком-носителем (а также традиционным реципиентом) региональной этнической музыки, когда он видит в исследователе коллегу-музыканта, но не конкурента – собиратель функционирует вне сферы и региона непосредственной деятельности носителя традиции. Тогда традиционный мастер значительно лучше взаимодействует с этномузыковедом, раскрывает перед ним многие тайны и тонкости этнического искусства и мастерства его воплощения.

В-третьих, такой собиратель – исследователь и практик-музыкант – может преподнести широкому кругу общественности шедевры этнического искусства и обогатить ими современную культуру. Более того, такой исследователь может существенно повлиять на возрождение утраченных форм региональной художественной культуры в самой традиции (4).

В этом плане весьма показательной фигурой в современной восточно-европейской культуре представляется этномузыковед – собиратель, исследователь, исполнитель-практик, пропагандист и организатор возрожденческого движения в сфере исполнительского изучения и своего рода продолжения, *континуации* этнической музыки – выходец из сельской местности, ныне живущий в украинском областном городе Ровно (Рівне), В. П. Ковальчук.

Виктор Павлович Ковальчук – фольклорист, этномузыколог, заслуженный работник культуры Украины – родился 7 июня 1958 г. в с. Нетреба Володимирецкого района Ровенской области. В 1977 г. закончил Ровенское музыкальное училище по специальности «руководитель оркестра народных инструментов» и по его окончании несколько лет работал как преподаватель-народник. В 1987 г. В. Ковальчук закончил музыкально-педагогический факультет Ровенского государственного педагогического института по специальности «учитель музыки и пения».

В 1977–1980 гг. В. Ковальчук – педагог Володимирецкой и Клеваньской музыкальных школ. Начиная с 1980 г. он – художественный руководитель Ровенского фольклорного ансамбля «Веснянка», в 2000 г. преобразованного мастером в уникальный Этнокультурный центр. Он объединил в себе учебное заведение, научно-исследовательскую лабораторию – с огромными фондами собранных в экспедициях фольклорных и этнографических материалов (аудио- и видеозаписи, традиционные костюмы, предметы быта, многочисленные нотные транскрипции т. д.), – творческие исполнительские коллективы и концертное учреждение. Этнокультурный центр «Веснянка» функционирует на базе Ровенского городского дворца детей и молодежи.

С 1997 г. В. Ковальчук активизирует и свою культурно-общественную деятельность, создав и возглавив Ровенское фольклорно-этнографическое общество, а также, в качестве председателя, Ассоциацию фольклористов Ровенского областного отделения Всеукраинского Национального музыкального союза.

С 2003 г. В. П. Ковальчук – глава Ровенской областной молодежной общественной организации «Творческое объединение „Древлянські джерела”» (букв. «Истоки Древлянской земли»¹). В. П. Ковальчук в течение вот уже более четырех десятилетий ведет огромную работу как неутомимый собиратель и исследователь песенного фольклора, традиционной инструментальной музыки центрального и западного Полесья.

Он также проводит значительную работу по транскрипции (нотации) и анализу традиционной музыки. В. П. Ковальчук – автор многочисленных нотных и научно-исследовательских публикаций, посвященных традиционному аутентичному региональному исполнительству, жанровым и стилевым особенностям полесского музыкального фольклора в целостном контексте традиционной культуры (1–3).

Важное место в ее понимании В. Ковальчук видит в изучении быта, особенностей эстетических воззрений и реальной творческой деятельности традиционных носителей этнического искусства: значительное место в его публикациях принадлежит творческим портретам традиционных музыкантов, тонко, проникновенно и с глубоким пониманием созданным неутомимым собирателем-энтузиастом.

Все это неотрывно от художественной практики самого фольклориста-музыканта. В. Ковальчук – активный инициатор привлечения детей и молодежи древлянского края к познанию, пропаганде и перениманию аутентичной исполнительской традиции. Он – автор проекта и продюсер-директор Международного молодежного фестиваля традиционной народной культуры «Древлянські джерела» в г. Ровно (начиная с 1998, 1999, 2001, 2003, 2005 г.).

Организаторская и этнокультурная деятельность В. Ковальчукашла и формы ее социализации. С 2001 г. В. Ковальчук становится ответственным секретарем Украинской секции GIOFF (Международного Совета Организаций Фестивалей Фольклора и Традиционных Искусств, активно сотрудничающего с ЮНЕСКО). Как руководитель Этнокультурного центра «Веснянка» и директор фестиваля «Древлянські джерела» В. Ковальчук

¹ Древнейшим славянским населением ровенского края были древляне. Реликты их культуры, считает ученый, еще можно зафиксировать, возродить и продолжить на новом уровне.

налаживає культурно-художественні зв'язи і взаємодії між фольклорними колективами Кубани і Ровенщини.

На протязі двох десятиліть завдяки його діяльності постійно підтримуються контакти «Веснянки» з фольклорними колективами Краєвої дитячої експериментальної школи народного мистецтва при Кубанському казачьому хорі в Краснодарі. Фольклорний ансамбль «Веснянка» багаторазово бував на Кубані, а колективи Краснодару навколо десяти разів навіщали Ровенщину. Нескільки разів за ініціативи В. Ковальчука в Ровно виступав і Державний академічний Кубанський казачий хор. В проходять за ініціативи і завдяки активній науковій, творчій і організаторській діяльності В. П. Ковальчука в Ровенському Поліссі на фестивалях «Древляньські джерела», «Коляда» (г. Ровно), «Котилася торба» (г. Кузнецовськ) прийняли участь колективи Росії, Карелії, Польщі, Франції, Англії, Арменії, Мексики, Португалії, Литви, всіх регіонів України.

Литература

1. *Ковальчук В.* Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся: матеріали комплексних наукових експедицій Рівненського фольклорно-етнографічного товариства. Вип. I / Упор. В. Ковальчук. Рівне, 2001. С. 5–9, 76–103; Вип. II / Упор. В. Ковальчук. Рівне, 2002. С. 4, 22–37, 58–64.; Вип. III / Упор. В. Ковальчук. Рівне, 2003. С. 5–8, 53–56, 77–99; Вип. IV / Упор. В. Ковальчук. Рівне, 2003. С. 67–183, 234–241; Вип. V / Упор. В. Ковальчук. Рівне, 2004. С. 198–205.
2. *Ковальчук В.* Зірочка ясна на небі сяє. Колядки та щедрівки, записані Віктором Ковальчуком. Рівне, 1993.
3. *Ковальчук В.* Календарно-обрядові пісні Рівненщини. Навчальний посібник з фольклору для загальноосвітньої школи. Рівне, 1994.
4. *Мацевський І. В.* Етномузикознавство і традиція: Вечне взаємодія // Фольклор і мистецтво: Традиційна культура в дзеркалі її сприйняття / Сб. наукових статей, присвячений 70-літтю І. І. Земцовського. Ч. 1 / [сост. Н. Ю. Альмеева]. СПб., 2010. С. 151–157.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ
(ОБ ИССЛЕДОВАНИЯХ Б. АМАНЖОЛА)

Проблемы музыкального пространства и роль пространственных структур в становлении стилевого своеобразия музыкального искусства, актуализировавшиеся в отечественной науке на рубеже тысячелетий (7: 44–62, 34–43; 5; 8; 9), сегодня все более активно расширяется научное поле, охватывая самые различные художественные сферы и явления (10; 11).

В этом контексте особого внимания заслуживают работы пытливого казахстанского ученого и композитора Бахтияра Туткабайулы Аманжолы, посвященные выявлению и изучению пространственных структур традиционной казахской музыки, отражению в творчестве казахских композиторов XX в. (3; 4) и учету их своеобразия при подходе к композиционному анализу (1) и современной музыкальной дидактике (2). Исследования Б. Аманжолы привлекают внимание современного европейского читателя не только введением в научный обиход новых, менее известных ему материалов по казахской музыкальной культуре, но и своей общетеоретической значимостью и новизной, благодаря тому, что, обращаясь к проблемам музыкального языка, художественных структур, автор рассматривает их системно, привлекая данные других наук, в т. ч. математики, теоретической механики, акустики, философии, эстетики, религиоведения, нейропсихологии, психоанализа, теории изобразительных искусств и архитектуры. Это позволяет автору подойти к глубокому пониманию **порождающих механизмов** формирования музыки как **особого феномена духовной деятельности**. Немаловажным фактором, способствовавшим успеху его исследований, явилось обращение Б. Аманжолы к мифологии и науке Древнего и Средневекового мира не только как к фактам истории познания, но как важным и сегодня, **вновь актуализируемым подходам** к постижению такого сложного и тонкого явления, как искусство музыки (1).

Б. Аманжол вносит существенный вклад в понимание **информационной специфики** музыки в системе языков мозга, в сопоставлении с другими формами духовной деятельности и прежде всего – пространственными искусствами, наскальной живописью, орнаментом, архитектурой, градостроением и т. д., а также вводит в научный обиход ряд новых положений о природе, духовном и стилевом своеобразии **казахской** музыкальной традиции и выявляющих ее специфику путях **имманентного** развития в различных сферах современного музыкального искусства: опере, оркестре национальных музыкальных инструментов, массовой песне, симфонии, а также реализации их в творчестве казахских композиторов 40-70-х гг. XX в.

Открывающиеся в исследовании пространственных свойств музыки аспекты тесно связаны с изучением музыки как языка и проблемами развития казахской музыкальной традиции. Исследуя казахскую традиционную музыки, автор привлекает материалы по древнейшим формам изобразительного искусства, выявляет сущностные характеристики казахского этнического музыкального самовыражения в произведениях композиторов советского периода развития национальной традиции.

Исследования Б. Аманжолы проведены с использованием разнообразных методологических практик, которые дали автору возможность привлечения материалов смежных наук. Особого внимания в его работах заслуживает образное, эмоционально емкое описание и анализ отдельных,

наиболее ярких образцов музыки, изобразительного искусства и архитектуры.

В своих работах Б. Аманжол выявляет и исследует те свойства музыки, которые могут нести в себе информацию объемно-пространственного характера. Ученый при этом рассматривает это свойство музыки в контексте ее исторического развития от глубокой древности до нашего времени и, обобщая ее опыт, выстраивает и формулирует метод анализа, который называется *сакрально-пространственным* (1).

В связи с этим важное место в становлении методологической позиции автора занимает идея о пространственной природе сознания, установленная научными исследованиями в области психологии. Исходя из нее, автор приходит к научному обоснованию правомочности и необходимости сравнительного анализа пространственных структур музыки и изобразительных искусств¹.

В своих исследованиях Б. Аманжол ставит и рассматривает вопросы о свойствах и параметрах пространства, выражаемого средствами музыки, и приходит к выводу о том, что специфика такого пространства связана с мифо-сознанием – поэтому отражает в себе мировоззренческий и религиозный пласт мировосприятия и имеет возможность представлять себя в сложных пространственных измерениях. Б. Аманжол отмечает также все возрастающую роль «голографического» объемно-пространственного восприятия мира, которая усиливалась в XX в. и связана, согласно автору, с осознанием себя и человечества как единого организма. Важное место здесь занимает концепция **пространственной природы сознания**, обоснованная исследованиями в области психологии. На этой базе выстраивается система соотношения языков мозга, их функциональное распределение на этапах сознания и получает обоснование правомочность и необходимость **компаративного подхода** к анализу пространственных структур музыки и визуальных искусств.

Здесь, пожалуй, имело бы смысл обратить внимание также на исторический опыт пространственной интерпретации временных отношений (солнечные часы, деления смычка по временным долям и т. п.), о **дифференцированности пространственных координат** различных звуковых частот у **разных народов** (напр., *толстые-тонкие, темные-светлые* вместо – *высокие-низкие*, равно как *громкие-тихие* – это не совсем тоже, что *дальние-ближние*), на **пространственные оппозиции** тонов и звуковых комплексов в связи с бинауральностью слуха и трехплоскостным и, соответственно, – многомерным – их моделированием (с учетом лобного отражения)².

В своем исследовании языковой специфики казахской музыки автор пытается выявить порождающие факторы ее становления, сущностные черты, обусловленные мировоззренческой основой этнической традиции. Б. Аманжол дает описание изучаемых им художественных произведений; опираясь на сакрально-пространственный метод анализа, и рассматривает параллели между пространственными структурами музыки и наскальной живописи, оставленной этносами, прежде населявшими территорию современного Казахстана, культура которых существенно сказалась

¹ См. также: 7, 10, 11 и публикуемые в настоящем томе работы «Сравнительное искусствознание в XXI в. Введение в проблематику» и «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций».

² См. также: 7: 3–61.

в становлении казахского миропонимания и искусства. Автор указывает на важнейшие, имманентные, **качественные** особенности этнической традиции, выражаемые в категориях **пространства** и **времени**, особой концентрированности смыслового выражения, свойственной казахскому искусству известной абстрактности в отражении и моделировании мира, а также сочетании в его структурировании вариантной импровизационности и каноничности. Хочу заметить, что многие из этих свойств тоже относятся к числу универсальных для музыкальной (особенно инструментальной) культуры контактной коммуникации с ее **обобщенным типом** отражения и моделирования мира и, так же как многослойность (по крайней мере – характерная трехслойность, фактурная трехэтажность), проявляется во многих, в том числе европейских этнических традициях, где значительное место принадлежит скотоводческой деятельности.

Исследуя на конкретном материале пространственные структуры, автор приходит к важному выводу о том, что для казахской традиции характерно проявление пятимерного пространства, во многом обусловленная ее **мировоззренческой природой**, историческим становлением этой культуры в контексте Тенгрианской Алтайской музыкальной цивилизации.

Рассматривая структуры пространств в анализируемых произведениях и используя возможности сложных пространственных измерений, автор приходит к важному выводу о том, что для казахской этнической традиции характерно проявление пятимерного пространства. Обращаясь к глубинным, историческим фактам становления традиционного казахского мировоззрения и искусства, автор приходит к выводу о тенгрианской основе в его формировании и представлении казахской этнической традиции как органической составляющей Тенгрианской алтайской музыкальной цивилизации³.

Хочу заметить также, что антропоморфизм в инструментарии и музыкальных символах традиционной музыки многих народов мира связан также с наследием древнейших культов и, прежде всего, **тотемизма** и связанного с ним зоо- и антропоморфизма (напр., головка, уши, шейка, грудь, спина, бока, знак змеи – в т. ч. для скрипок у народов Европы), тем более, что следы шаманизма в казахской традиции достаточно отчетливы. При сопоставлении музыки и пространственных искусств имело бы смысл дифференцировать **собственно изобразительные** виды (живопись, графика, скульптура и т. д.), **орнамент** и **архитектуру** – с различными типами отражения и моделирования мира.

Небесспорными, пожалуй, здесь выглядят лишь аргументы о более обостренном пространственном восприятии музыки в популяциях Азии по сравнению с Европой из-за: а) противопоставления христианства иным религиям; б) дихотомии письменной и устной традиций. Табулатурные нотации ведь существовали как в Европе, так и на мусульманском Среднем Востоке, иероглифическая – в Китае и т. д.; пространственные знаки и символы характерны как для многих традиционных музыкальных культур народов Европы (солнце, крест, луна и т. д.), так и (причем с символами оберега, благословения, спасения и пр.!..) для самых, что ни на есть «христианских» сочинений Г. Шютца, И. С. Баха, Р. Штрауса, К. Пендерецкого и др. Верна, при этом, роль «голографического» **объемно-пространственного** восприятия мира, отмеченная в работах Б. Аманжолов.

³ См. также публикуемую в настоящем издании работу «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций».

Среди результатов глубокого и хорошо аргументированного анализа художественных творений – музыки и изобразительного искусства – особо хотелось бы отметить найденные Б. Аманжолом знаковые **образно-структурные универсалии** традиционной казахской музыки. В их числе и выявленная автором обусловленная традиционным мифо-сознанием (здесь и нижний, подземный мир, и жоктау (плачи по народным героям) и т. д.), закрепленным как в строении инструмента, так и в собственно музыкальном структурировании, **канонически строгая тематическая реализация** бас-буын (начального раздела композиции) кюя (3: 50–51). Просмотр сотен нотаций кюев от разных исполнителей, лишь в некоторых («Салауат» Махамбета, «Ващенко» Даулеткерее, «Аксак киик» Курмангазы, «Жолгыз каз» Куанышало, «Коныр» – из известной «Антологии 2005 г.») (6: №№ 475, 332), а также в произведениях для сыбызгы – но это особый пласт культуры! – обнаружили иные решения экспозиционного раздела формы!..

Обращаясь к композиторской музыке XX в., продолжающей в новых условиях **линию казахской культурной традиции**, идущую из глубины веков, Б. Аманжол акцентирует свое внимание именно на тех сочинениях разных жанров, масштабов и форм, в которых отражаются узловые этапы в развитии казахской культуры того времени и которые отражают **глубинную** основу **этнического сознания**, верований, психологии, мировоззрения.

В контексте анализа оперного творчества М. Тулебаева специальное внимание автор уделяет рассмотрению проблемы соотношения Тенгрианства и Ислама: в тонких проявлениях их дихотомии и взаимопроникновения.

Важнейшая тема – существование и развитие этнической традиции в современных условиях (включая ее разрушения, мутации, трансформации, происходящие в результате воздействия друг на друга различных культурных и мировоззренческих традиций) – рассмотрена Б. Аманжолом на примере оркестрового (композиторского и исполнительско-дирижерского) творчества Н. Тлендиева. Автор подымает здесь весьма острую, актуальную для многих постсоветских национальных культур, сложную и неоднозначную проблему **взаимоотношения** европейской академической, оркестровой и казахской сольной бесписьменной традиций в сфере музыки для порождения советской эпохи – оркестра казахских народных инструментов. Ученый отмечает плодотворные поиски путей, методов, приемов письма и работы с исполнителями, применяя которые Н. Тлендиев сумел реализовать в рамках оркестра многие существенные свойства казахской этнической музыки, включая импровизационность и индивидуализацию исполнителей. Акцентируя внимание на проблемах развития оркестрового жанра в казахской музыке и системе образования исполнителей на национальных инструментах, исследователь выявляет ценностные черты творческого опыта Н. Тлендиева и его перспективы для дальнейшего развития национальной культуры.

Сакрально-пространственный метод анализа реализуется Б. Аманжолом и при рассмотрении казахской массовой песни 60-х – 70-х гг. XX в. Именно в это время, как следует из проведенного анализа, композиторы-любители создали особый **национальный** песенный **городской стиль**, со значительной ролью трехдольности, выражающий стремление **адаптироваться** в городе *негородской по своей природе* казахской этнической традиции. Особым образом проявляемая (при довольно частых

отклонениях как от метра, так и от временных характеристик ритма) трехдольность явилась своего рода выражением кругообразности, усиления женского начала в культуре этноса, охранительной функции напева песни.

Выражение казахской **тенгрианской картины мира**, ее философское прочтение, обобщение и интерпретация в новых исторически сложившихся условиях и выразительных возможностях европейских музыкальных традиций масштабно выявлены исследователем в жанре **симфонии**. В числе им рассмотренных – воплощение темы смерти, отражение в ней мировоззренческих представлений об обеих сторонах мироздания. Концепция VI симфонии «Курмангазы» Е. Брусиловского согласно анализам Б. Аманжолу, коренится в суфийском понимании развития как **Пути**, в процессе преодоления которого лежит осознание смерти. Симфония Г. Жубановой «Жигер» содержит в себе **диалог двух миров**: ищущей души композитора и **аруаха** – духа ушедшего. К замечательным аналитическим находкам ученого хочу отнести обнаружение им психо-антропоморфности и традиционной многослойности композиции, проявляющейся в **параллельном существовании** двух **разных точек золотого сечения** (по абсолютному времени звучания и по тактовому строению – 3: 120), что согласно Б. Аманжолу является отражением дихотомии восприятия двух половинок мозга. Драматургия сочинения строится на соотношении двух сторон мироздания и приводит к достижению их объединения в коде симфонии.

Говоря о работах Б. Аманжолу, хочется отметить удивительное **внутреннее единство** полученных им в итоге исследований научных выводов и результатов. Все они являются итогом четко структурированного аналитического подхода к изучаемому материалу и, на его основе, – построения самих работ. Автором выявлены пространственная природа и стилевое своеобразие казахской музыки, продолжившей свое развитие в XX столетии, сформулирован выработанный им специфический тип анализа.

Можно также с уверенностью утверждать, что концепция и основные научные положения, сформулированные автором, должны найти применение при подготовке учебных программ, пособий, специальных курсов в высших и средних учебных заведениях музыкального и гуманитарного профилей, что сам ученый начал осуществлять в первых своих опытах (2), а также могут быть применены в общественном и государственном культуростроительстве. Идеи и проекты Б. Аманжолу безусловно представляют значительный интерес для науки и творческой практики как стран и народов всего мира.

Литература

1. Аманжол Б. Т. О сакрально-пространственном анализе музыки // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки / Гл. ред. А. А. Тимошенко. СПб., 2011. С. 14–22.
2. Аманжол Б. Т. Основы преподавания музыкальных предметов в аспекте эстетики казахской культуры // Сб. трудов. Вып. 2. Алма-Ата, 1989. С. 3–39.
3. Аманжол Б. Т. Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века. Дисс. ... канд. искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыковедение. Алматы, 2010.
4. Аманжол Б. Т. Тембры казахской музыки // Мелодии веков. Материалы Международной конференции, посвященной 100-летию кюйши Г. Медетова. Алматы, 2001 г. / Ред. А. К. Омарова, А. Р. Бердибай. Алматы, 2002. С. 308–319.

5. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных представлений // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
6. Казак музыкасы. Т.1. Алматы, 2005.
7. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. – 206 с.
8. Орлов Г. А. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. С. 358–367.
9. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон: А. Frager&Co; СПб., 1992; изд. 2-е, испр. СПб., 2005.
10. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб., ч.1. 2014. – 160 с.
11. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб., ч. 2: РИИИ, 2014–2015. – 242 с.

Наиболее значительные публикации Б. Аманжолы

1. К вопросу о культурологической базе образования казахских музыкантов // Исполнительское творчество: история и проблемы развития на современном этапе. Алматы, 2002, 215–219.
2. К вопросу о полифонии в казахской традиционной музыке // Сборник статей по материалам научной конференции АГУ им. Абая. Алматы, 1993. С. 56–57.
3. Казахская традиционная музыка как канал духовной информации // Культурные контексты Казахстана: история и современность. Сб. статей по материалам Международной конференции при участии Фонда Дж. Сороса. Алматы, 1998. С. 253–260.
4. Казахская тенгрианская «Картина Мира» в опере М. Тулебаева «Биржан Сара» (опыт сакрально-пространственного анализа) // Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции «Самобытность национального искусства в контексте социокультурного развития страны» АМК им. П. Чайковского. Алматы, 2013. С. 77–81.
5. Казахская тенгрианская «Картина Мира» в опере М. Тулебаева «Биржан Сара» (опыт сакрально-пространственного анализа) // Материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию М. Тулебаева. Алматы, 2014. С. 5–17.
6. Казахский оркестр Нургисы Тлендиева // Сб. статей по материалам научно-практической конференции Нургисы Тлендиев және бүгінгі қазақ өнері», Т. Жүргенов атындағы Қаз.ҰӨА, Алматы, 2010.
7. Категории казахской эстетики и традиционная методика преподавания // А. В. Затаевич и проблемы современного этномызыказнания. Алма-Ата, 1991. С. 91–94.
8. Музыка как язык сознания // «Вестник», КНК им. Курмангазы, № 2 (3), 06, 2014. С. 15–27.
9. Музыка Тенгри // Аманат, № 6, 2005.
10. Музыкальные инструменты Тенгри // Материалы МНПК «Музыкальная география Центральной Азии» // Сетевой журнал, 2012.
11. Некоторые проблемы преподавания полифонии // Проблемы музыкального образования и методики. Сб. трудов Государственного комитета по культуре КазССР. АГК им. Курмангазы, Алма-Ата, 1990. С. 41–52.
12. О некоторых особенностях национального мышления в камерных сочинениях Г. Жубановой // Вопросы музыкального формообразования. Министерство высшего и среднего образования КазССР. КазГУ им. Кирова. Алма-Ата, 1986. С. 65–75.
13. О сакрально-пространственном анализе // Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке // Материалы Международного инстру-

- ментоведческого конгресса. СПб., 2011. О традиционной казахской музыкальной культуре // Айт (журнал), № 2. Алматы, 1996. С. 56–59.
14. Об отражении своеобразия традиционной казахской музыки в творчестве современных композиторов Казахстана // Традиционные музыкальные инструменты в современной музыке. СПб., 1999. С. 64–65.
 15. Образная драматургия 6-й симфонии Д. Шостаковича как слово о трагедии 37-го года // Д. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора. М., 2007.
 16. Оркестровое исполнительство в традиционной казахской музыке // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий. Алматы: 1998. С. 223–231.
 17. Оркестровое письмо Н. Тлендиева // Вступ. статья к 1-му тому академического издания сочинений Н. Тлендиева. Алматы, 2006.
 18. Основы преподавания музыкальных предметов в аспекте эстетики казахской культуры // Проблемы методики преподавания и исполнительства. Государственный комитет по культуре КазССР. АГК им. Курмангазы. Вып. 2. Алма-Ата, 1989. С. 3–39.
 19. Проблемы образования казахских музыкантов – носителей традиции // Сб. материалов по Международной конференции «Современное музыкальное образование: традиции, новаторство, модернизация, перспективы». АМК им. П. Чайковского. Алматы, 2012. С. 41–44.
 20. Сакральное пространство тембров казахской музыки // Musiqi Dünyasi (Музыкальный мир). № 1-2. Баку, 2002, 146–150.
 21. Сакральное пространство тембров казахской музыки // Сайт Международного музыкального культурологического журнала «Harmony», вып. 1, 2002 (<http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?txtid=35&s=1&iss=6>).
 22. Сакральное пространство тембров казахской музыки // Мысль. 2010, № 8. Алматы: «Дәуір». С. 51–56.
 23. Тайны оркестра Н. Тлендиева // «Айт», № 1(2), 2006.
 24. Тембры казахской музыки // Материалы Международной конференции, посвященной 100-летию кюйши Г. Медетова. Алматы, 2002. С. 308–319.
 25. Типовая учебная программа по предмету «История оркестровых стилей». Министерство науки и образования Республики Казахстан. Алматы, 2003.
 26. Қазақ сазгерлерінің мәдени таным және білім құрылымы негізінің мәселесіне. Ақиқат. 2010, № 7. Алматы: «Дәуір». С. 133–134.
 27. Нұрғисаның оркестрі. Жұлдыз. № 6, 2010, Алматы: «Алматы-Болашақ». С. 199–202.
 28. http://www.akdn.org/musical_geographies/bakhtiyar_amanzhol.asp
 29. Musical traditions of Tengrianism // Journal of Literature and Art Studies. Vol. 4, Number 1, 2014, 46-54 p.p. <http://www.davidpublishing.org/show.html.15297>

Диапазон творческих поисков и свершений Аркадия Андреевича Соколова поистине огромен. Его научные и публицистические труды, как и самоотверженная педагогическая и общественная работа, уверен, еще многократно будут привлекать внимание исследователей и любителей высокого искусства, самых разнообразных сфер хореографии, балетного театра (9; 13; 14; 15). Даже только направления творческого поиска А. А. Соколова трудно перечислить (1). И во многих он был первым и уникальным.

Хочется обратить особое внимание на одну из областей его научных интересов и блестящих творческих свершений – **этнохореологию**, науку о традиционной этнической танцевальной культуре. Сфера эта, как известно, не получила пока в России достойного научного освещения. Отдельные робкие попытки обращения к ней в большинстве своем пытались осуществить не обладающие, как правило, достаточным научным опытом и профессиональными знаниями энтузиасты-любители, хореографы-практики, к тому же скорее связанные с художественной самодеятельностью, чем с подлинным высоким искусством традиционного танцевального фольклора.

Успеху научно-исследовательской работы А. А. Соколова способствовала его высокая общая культура, широчайшая эрудиция в сфере истории танца, классического балета, собственные исполнительские навыки, а также строгий аналитический ум, логика исследовательских операций и доказательств, нестандартность мышления (чему, уверен, немало помогло и его высшее техническое образование) и тесное общение с замечательным коллективом открытых к подлинному традиционному искусству и устремленных на постоянный поиск ученых – сотрудников сектора фольклора Российского института истории искусств, основанного и возглавляемого крупнейшим отечественным ученым – фольклористом, историком, славистом, философом Виктором Евгеньевичем Гусевым.

Думается, в значительной мере выдающиеся научные результаты А. А. Соколова в сфере этнохореологии были порождены его экспедиционной работой 1970–1980-е гг. в русских деревнях Киришского и Тихвинского районов Ленинградской области, шире – южного Приладожья. В некоторых полевых изысканиях мы с Аркадием Андреевичем работали одновременно, что безусловно сыграло в дальнейшем существенную роль в становлении нового для искусствознания так называемого **комплексного апробационного метода исследования** народного танца и, в целом, традиционного этнического искусства (4; 5).

Аркадий Андреевич, встречаясь с народными плясунями, не просто наблюдал и фиксировал их танцевальные позиции, движения, хореографические композиции. Он легко вступал в активные беседы с носителями традиции, выяснял их представления о положении танцора, характерных для того или иного танца или танцевального жанра па, фигур и направлений движения отдельного исполнителя или исполнительских групп, целостных танцевальных композиций – не менее тщательно, чем при анализе сложнейших «Танцевальных симфоний» Ф. Лопухова, блестяще исследованных и описанных А. А. Соколовым – (14), выявляя профессиональную терминологию – деликатно, не навязывая им известные понятия и обозначения академической хореологии, а пытаясь войти в их мир, их теорию и эстетику этнического искусства. Все это явилось существенным шагом в сторону формирующегося уже в наше время **когнитивного искусствознания**,

направленного на постижение эстетико-теоретических позиций самих мастеров – носителей традиции (5; 4).

Мало того. Аркадий Андреевич в экспедициях сам непосредственно учился у народных мастеров, перенимал их целостную танцевальную пластику и отдельные характерные движения и па, сам танцевал с ними и на себе проверял точность освоения и фиксации отдельных элементов и структур народного танца, включал танцоров в осваиваемую им картину традиционной танцевальной композиции и поведения исполнителей в реальном (а не только описываемом ими) танце.

Это отразилось в его изумительных по точности и одновременно деликатности и поэтичности (Аркадий Андреевич к тому же – великолепный стилист, подлинный мастер литературного слога) замечательных этнохореологических – как, разумеется, и балетоведческих – статьях и монографиях.

В области этнохореологии хотелось бы обратить особое внимание на изданный еще в 1993 г. основополагающий труд А. А. Соколова «Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии» (8), а также фундаментальную, общетеоретической значимости статью «Русский балет и фольклор: Опыт исторической характеристики», изданную в сборнике «Музыка и хореография современного балета» (12).

Среди важнейших поставленных А. А. Соколовым для формирования этнохореологии как самостоятельной области искусствоведения исходное место занимают проблемы собирания и качественной фиксации традиционных танцев, предполагающие не только высокую техническую оснащенность фольклориста в экспедиционной работе, но и глубокое проникновение в саму специфику народного хореографического искусства, его осознание и представления о нем самих носителей этнической традиции.

Особое значение ученый придает вопросам научной и народной классификации, народной и научной терминологии (10; 2; 11). Работая в экспедициях на Русском Севере и в Приладожье, собиратель обратил внимание на то, что старейшее поколение носителей фольклора хорошо помнит и сегодня свои песни, хороводы, пляски, игры и готово продемонстрировать их искусствоведам-собираателям, но при непременном участии в этом показе своих сверстников – знатоков местной традиции, осознающих ее функциональную обусловленность и стиливое своеобразие (7).

В данном контексте, утверждает А. А. Соколов, необходимо понимать и учитывать при научном описании и интерпретации народного танца его место в целостном контексте традиционной культуры. Среди исследовательских аспектов изучения этнохореографии ученый видит взаимосвязь танца с другими видами народного художественного творчества (песни, инструментальная музыка, хороводные действия, народный театр, костюм, традиционное изобразительное искусство), а также проявления традиционной эстетики и терминологии танцевального искусства (10; 11). Чрезвычайно важным для понимания функционально-стилевой специфики фольклорного творчества является феномен и особенности импровизации (10).

Ученый выдвигает необходимость формирования и реализации комплексной методологии изучения танцевального фольклора, необходимость совместных усилий специалистов разных профилей (10: 3).

Особое внимание хотелось бы уделить как исторически, так и морально-этически важным вопросам восстановления забытых или вовсе не нашедших своего места в прежних публикациях материалов по народной хореографии и имен их исследователей. А. А. Соколов вновь открывает и публикует один из первых опытов отечественной этнохореологии –

написанную еще в 20-е гг. XX в. статью В. Всеволодского-Гернгросса «Крестьянский танец» (3), а также значительный фрагмент рукописи М. Яницкой (середина XX в.), посвященной народным танцам русского Северо-Запада (16).

И еще одно качество А. А. Соколова хотелось бы отметить в контексте полученных им результатов для становления отечественной этнохореологии. Аркадий Андреевич обладает подлинной общественной активностью, организационным даром, удивительной способностью как письменного, так и устного общения с самыми разными исследователями (в том числе с молодыми, только начинающими научную деятельность хореологами и фольклористами-энтузиастами), не подавляя их своей эрудицией, а раскрывая их талант и возможности, привлекая их к серьезным, аналитически выверенным и при этом разнообразным по жанровой направленности научным исследованиям или публицистическим статьям.

Созданный А. А. Соколовым первый в нашей стране, блестяще выстроенный и отредактированный специальный научный сборник «Народный танец: Проблемы изучения» (6) с участием самого широкого круга исследователей до сих пор является чрезвычайно актуальным как для отечественного читателя, так и для международных кругов.

Работа А. А. Соколова в области изучения народного танца и его места в отечественной культуре в целом в значительной степени явилась и продолжает являться важным вкладом и побудительной силой в становление и развитие в стране специальной отрасли науки, посвященной народному танцевальному искусству.

И определение научного и общественного вклада А. А. Соколова как **пионера отечественной хореологии** давно заслужено и вполне закономерно.

Литература

1. Аркадий Андреевич Соколов-Каминский (к 80-летию со дня рождения). Библиографический указатель. СПб, 2017. – 165 с.
2. Афанасьева А., Соколов-Каминский А. Краткий терминологический словарь // Народный танец: Проблемы изучения / Составитель и ответственный редактор А. А. Соколов-Каминский. СПб., 1991. С. 207–215.
3. Всеволодский-Гернгросс В. Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР: Сб. секции крестьянского искусства комитета социол. изуч. искусств / Гос. ин-т истории искусств. Т. 2. Искусство Севера. Л., 1928. С. 235–248. Перездано А. А. Соколовым-Каминским в сб. «Народный танец: проблемы изучения» (6: 149–159).
4. Мацневский И. В. В пространстве музыки. Т.1. СПб., 2011. С. 97–106.
5. Мацневська В. Ідеї Клімента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика досліджень традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк, 2010. Вип. 3. С. 100–109.
6. Народный танец: Проблемы изучения / Составитель и ответственный редактор А. А. Соколов-Каминский. СПб., 1991. 235 с.
7. Рогачевская Е. М., Соколов А.А. Танцевальный фольклор Пинежья // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 218–219.
8. Соколов-Каминский А. А. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. СПб., 1993.
9. Соколов-Каминский А. А. Горизонты балета. СПб., 2007. – 436 с.
10. Соколов-Каминский А. А. От составителя // Народный танец: Проблемы изучения / Составитель и ответственный редактор А. А. Соколов-Каминский. СПб., 1991. С. 3–8.

11. Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 126–138.
12. Соколов А. А. Русский балет и фольклор: Опыт исторической характеристики // Музыка и хореография современного балета, вып. 5. Л., 1987. С. 218–240.
13. Соколов А. А. Советский балет сегодня. М., 1984. – 112 с.
14. Соколов А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца // В сб.: Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. Л., 1974. С. 161–189.
15. Соколов А. А. Хореограф и музыкальная драматургия спектакля // В сб.: Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л., 1987. С. 121–145.
16. Яницкая М. Русские народные танцы Ленинградской области (фрагменты рукописи) // Народный танец: Проблемы изучения / Составитель и отв. редактор А. А. Соколов-Каминский. СПб., 1991. С. 159–172.

XI. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДИДАКТИКИ

АНАЛИТИЧЕСКОЕ И ТВОРЧЕСКОЕ В НАЦИОНАЛЬНО-ПРОФИЛИРОВАННОМ ВЫСШЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Существенными представляются пять предпосылок данной проблемы. Первая – вектор, направленность образования; вторая – расчленение целостного объекта музыки, сегрегация учащихся при освоении отдельных ее составляющих в школе, училище, вузе; третья – художник и публика; четвертая – этническая революция в музыке 2-й половины XX – нач. XXI в.; пятая – опыт национального антиобразования в отечественной музыкальной педагогике середины XX в. Это не опечатка. Речь идет о 30-х – 80-х гг. в специальном музыкальном образовании.

Системы художественного, музыкального воспитания, подобные активно внедренной и последовательно реализуемой программе Д. Б. Кабалевского, способствовали прежде всего воспитанию *посетителей* художественных музеев и концертов, *пользователей*, а не творцов, создателей тех картин, которые с пониманием должны были восприниматься экскурсантами. Так произошло и происходит не только в вузах культуры или т. н. общегуманитарных учебных заведениях, но и в области профессионального музыкального образования.

Профессиональное образование, особенно начиная со среднего звена – музыкального училища и средней музыкальной школы, – опирается на довольно искусственную сегрегацию контингента по так называемым специализациям, при которой обучающиеся не получают целостного представления о музыкальном искусстве, его эстетике, образности, стилистике. Пианисты обучаются технике воспроизведения фортепьянных произведений, не понимая того, как они сложены, написаны, как их анализировать, не говоря уже о пианизме и фортепианной музыке в контексте мирового инструментализма и музыкальной культуры в целом. Теоретики без опыта сочинения (курс композиции ведется факультативно лишь в некоторых учреждениях среднего звена) не понимают, как эта музыка создана и как артикулируется (курс общего фортепиано часто ведется достаточно формально, а об ознакомлении с игрой на других инструментах и вовсе речи нет), и анализируют ее только как некую схему, модель, без охвата и ощущения музыкального текста, осознания неразрывности в нем образного, композиционного и артикуляционного начал. Трубачи должны ориентироваться прежде всего на соответствующие партии в партитуре: именно такие исполнители сегодня более востребованы и выигрывают конкурсы в оркестры. Усиливается акцент на оркестровую, а не сольную или ансамблевую литературу, причем даже не саму музыку, а на отдельные ее голоса и фрагменты, ведь на них строится конкурс.

Формируются как бы хорошо отлаженные *винтики* механизма. Но кто этим механизмом будет управлять, где готовят лидеров, составителей программ? Кто будет *интегрировать* целостное музыкально-художественное явление, где названные составляющие – лишь элементы *культурно-эстетического целого*, включающего к тому же эстетику, восприятие, место музыки в историко-культурном процессе? А ведь сегодня на концертах скрипачей среди публики – в основном, скрипачи и студенты скрипичных классов, на концертах пианистов – только пианисты, на концертах современной музыки – только композиторы или узкая группа специализирующихся в этой области музыковедов. В замечательном по материалу американском доку-

ментальном фильме «Art of a violin» («Искусство скрипки»), большом, трехчасовом, – на экране асы, крупнейшие скрипачи XX в., от Я. Хейфеца и Ф. Крейсера – до выдающихся музыкантов современности, – комментаторы акцентируют свое внимание, прежде всего, на технических приемах игры. А ведь исполнительские стили Н. Мильштейна и Я. Хейфеца, например, отражают разные эстетические позиции, их техника обусловлена разным отношением к смысловому наполнению интерпретируемого текста.

Существенной проблемой нашей современности явился разрыв между художником и публикой, в результате чего на широкую аудиторию, на средства масс-медиа выходит как раз контингент, в лучшем случае воспитанный как экскурсанты, – иногда, увы, плохие экскурсанты. Часто лидерами здесь выступают (в порядке компенсации за упущенное в свое время) как раз те, кто был невнимателен на этих экскурсиях. Но теперь именно они получили право решать, каким должен быть музыкально-художественный ингредиент сегодняшнего информационного поля, какие программы получают допуск на ТВ, и т. д. Сколько шедевров отечественной музыки, музыкального кинематографа, в т. ч. удостоенных высших мировых наград, так и не появились на широком экране или в концертных залах!.. Думаю, именно осознавая сказанное, понимая существо кризиса отношений творчества и потребления, Гуманитарный университет профсоюзов, кафедра звукорежиссуры и музыкального искусства выдвинули сегодня проблему специального образования во главу угла как со стороны технической, так и со стороны информационной, а также *концептуальной*. Может быть, именно в этом учреждении будет сделан существенный шаг в поиске и реализации путей преодоления названного кризиса. Может быть, именно здесь будет найдено решение проблемы, беспокоящей умы многих художников, эстетиков, музыкантов, культурологов самых разных профилей.

Одна из относительно новых проблем, ставших актуальными во второй половине XX в. и активно движущимися в век XXI, – проблема этнической музыкальной революции. Маленький островок европейской культуры, сформировавшей и продолжающей формировать свою теорию, эстетику, технические средства, находится в состоянии известного кризиса (интонационного, технического, формообразовательного) и давно ищет пути выхода за пределы собственно художественных и музыкальных поисков своего обновления. Здесь и поиски новой композиции в партиях выдающихся шахматистов, в химических реакциях, алгебраических формулах или геометрических фигурах, в построениях, никак не связанных с временным процессом в музыке, и т. д.

Сегодня перед ними открывается выход в мощный пласт, не остров и даже не материк, но в огромный мир *этнических музык* (world music). Постепенно входит в обиход сам термин – *музыки* во множественном числе. Становится ясным, что различные музыкальные культуры и музыкальные практики суть не разновидности единого по системе образности и так называемому международному музыкальному языку явления, но весьма *дифференцированные, самодостаточные* историко-культурные и структурно-стилевые *системы*, принципиально отличающиеся друг от друга. И своей эстетической сущностью, и иерархией, и комплексом знаний и представлений. Если для воспитанных в европейской академической музыкальной системе иерархически главной является мелодия, потом, скажем, гармония, композиция, оркестровка и т. д. (так, собственно говоря, и учат в школе), то для иных культур эти составные, если они вообще имеют там место, могут быть совершенно иерархически незначимыми,

второстепенными, а главенствующим становится тембр. Все отчетливее становится представление о том, что мировая музыка – не единая система, но *конгломерат систем* с разными задачами, языками, направлениями и способами восприятия. И сейчас в значительной степени благодаря *научно-технической революции*, активизации аудиовизуальных средств, расширению сети Интернета и т. д. наш европейский мир – маленький островок музыки – столкнулся с гигантским миром *многочисленных и разных* музыкальных культур, миром *музык*, от которых не надо прятаться. Более того, за этим новым для нее миром стоит большая половина человечества и даже физически – большая часть Земли. И, самое главное, в этих *музыках* таится гигантское море возможностей для эволюции в самых разных стилевых и технических направлениях, огромный срез образно-выразительных возможностей. Но эти *музыки* нужно понять, им нужно научиться.

Отечественное музыкальное образование или, в аспекте этническом, скорее – антиобразование, – уже где-то с 20-х – 30-х гг. XX в. стало учитывать национальный фактор. Но решало его довольно формальным путем – с помощью т. н. *целевого приема и целевого обучения*. Создали особые места в различных вузах для т. н. «национальных кадров» многочисленных народов большого тогда Отечества (сейчас несколько уменьшившегося, но тоже достаточно многонационального). Естественная коррупция в отборе представителей (родственники и знакомые власть предержащих), практика поступления далеко не всегда лучших национальных кадров без всякого конкурса в разные, в том числе престижные, центральные – московскую, петербургскую, казанскую консерваторию, – вовсе не способствовали в их воспитании ни национальной ориентации, ни получению достойной профессиональной подготовки.

Национальные кадры попадали в среду значительно лучше подготовленных в плане академической европейской культуры студентов, лучше образованных, получивших более высокий уровень профессиональной подготовки, скажем, после специальных школ-десятилеток при консерваториях Киева, Москвы, Петербурга, из провинциальных городов со слабыми музыкальными училищами. Попадали в вузы, где до их национальных проблем вовсе не было дела, всех учили «*одной*» музыке, по единым критериям, обучали тому, как вырванные из целостного контекста культуры национальные мелодии преобразовать по *правильному* стандарту. Не зная соответствующие *этнические музыки*, видя слабость подготовки национальных студентов, педагоги могли только приобщить их к своего рода экскурсии в культуру европейскую. В результате, получив официальный диплом и несколько, чуть-чуть большие, чем оставшиеся на местах их соплеменники, знания в области европейской культуры, новоявленные специалисты возвращались в свои национальные республики, города и районы уже как вершители судеб и по сути *препятствовали* сохранению и развитию собственной этнической культуры и *национальному* образованию. Ведь, во-первых, в процессе их собственного обучения у них воспитывался комплекс неполноценности: они изначально были хуже образованы в сфере академического искусства, а осваивать надо было именно его; им ставили оценки со скидкой на их неполноценность. Из вуза они выходили как еще более ущемленными, ведь разрыв увеличивался. Во-вторых, работая в своих регионах, они распространяли этот комплекс неполноценности на всю родную им национальную культуру – как на *недокультуру*. Вместо осознания богатства и разнообразия многочисленных этнических культур тогдашнего СССР мы получали искаженные, усредненные, адаптированные кальки с

европейских образцов, так называемые народные хоры и оркестры, гигантское количество квазикультур, квазихудожественных единиц, – тоже коррумпированных, но получивших доступ к масс-медиа и ставших законодателями этих культур.

Тем не менее, *изучение этнической музыки*, исследования тех, кто вопреки запрету на фольклор «как реликт феодализма» занимался данной проблематикой, показали, что основой музыкального образования в этнических культурах (где оно было живо в традиционной среде, где развиваются, на высоком уровне функционируют или функционировали до разрушения традиционные *этнические музыки*), опорой этих культур была деятельность *лидеров*. Именно они, мастера, знатоки, носители, были хранителями этнической культуры, борцами за ее самобытность и само существование. От лидера зависели художественные приоритеты, передача традиции, уровень подготовки будущих носителей искусства, будущее национальной культуры. Каков же этот лидер?

Лидер в этнических культурах отчетливо осознает и воплощает в своей практике *единство творческого и аналитического начал*, рационального и интуитивного, неразрывность композиции, исполнительства и науки. Только тогда он может быть подлинным носителем искусства. В культуре *контактной коммуникации* (термин К. В. Чистова) лидер одновременно является и исполнителем, и создателем, и законодателем эстетических, культурных, теоретических канонов музыкального искусства. Переводя на академическую терминологию, он – теоретик, композитор, интерпретатор и педагог. Сами сферы музыкального проявления существуют в *синкретическом* единстве. Лидер ответственен за целостность культуры, за ее уровень. Поэтому в традиционных ансамблях, творческих коллективах, группах директором, распорядителем не может стать второстепенный музыкант, но обязательно только *музыкальный лидер*, определяющий эстетику и профессиональный уровень группы.

Если обратимся к европейской музыкальной культуре XVIII–XIX и даже начала XX в., тоже заметим, что система образования, принятая в консерваториях, в т. ч. российских – петербургской, московской, – во многом была близка тому, что ищем в традиционных культурах, хотя, естественно, собственно этнические аспекты тогда еще не были известны. П. И. Чайковский, как и любой другой студент, изучал композицию, контрапункт, оркестровку, игру на инструменте, дирижирование и т. д. В дальнейшем каждый, понятно, в зависимости от таланта и объективных условий ярче реализовался в той либо иной конкретной сфере деятельности. Но благодаря *комплексному вхождению в существо музыки*, музыкального творчества такой выпускник становился целостным музыкантом, становился *художником*.

В ряде случаев различные сферы музыкальной деятельности в его работе успешно сочетались. Если продолжить о Петре Ильиче, так он, будучи великим композитором, явился выдающимся музыкальным критиком, теоретиком, дирижером, педагогом. Его учебники сегодня вновь становятся актуальными, хоть на какое-то время, к сожалению, были отторгнуты от нашего образования именно потому, что порожденная направленной на более интенсивное освоение узкой специализацией практика дифференцированного обучения и сегрегации специалистов противоречила концепции его трудов. Крупнейший критик и музыкальный журналист Р. Шуман был великим композитором, пианистом, ученым, музыкально-общественным деятелем. Не только не помешала, но существенно способствовала творчеству критическая деятельность Р. Вагнера. Выдающийся композитор и пианист

Б. Барток был классиком в области фольклористики, став основоположником и лидером современного этномузыкознания, и т. д., и т. п. И сегодня ряд музыкантов в той или иной сфере достигают определенных успехов, но, увы, не благодаря, а вопреки существующей системе образования. А сколько нереализованных, разрушенных судеб, несбывшихся планов?!

Названные проблемы вот уже несколько десятилетий волнуют многих деятелей музыкальной культуры как на Западе, так и на Востоке. Великий французский композитор и педагог О. Мессиа́н свой курс преподавания композиции в Парижской консерватории начинал с того, что 2 года, полных 4 семестра не разрешал писать новую музыку, пока обучающиеся глубоко не погрузятся в те или иные традиционные культуры – африканские, индийские и т. д., чтобы избавиться от интонационной инерции, стереотипов мышления. И только потом они, «очищенные» и подготовленные, были действительно способны к подлинному творческому поиску.

К подобным опытам в 80-90-е гг. обратились и ряд отечественных, а также близких к ним образовательных структур. Студенты-композиторы во Львовской консерватории на практическом курсе «Фольклор и композитор» осваивали технику сочинения согласно канонам традиционной музыки. Интересный курс этносольфеджио с учетом исполнительского процесса и импровизации был реализован в Алматинской консерватории С. И. Утегалиевой; через практику освоения народного пения постигали теоретические премудрости традиционной музыки студенты – музыковеды и композиторы Киевской консерватории, некоторые из них составили основу ныне хорошо известного ансамбля «Древо»; попытку сочетать исполнительство и научную работу студентов предприняли в специально созданном Институте народной музыки при Академии Сибелиуса в Хельсинки; подобная практика усилиями А. М. Мехнецова реализуется также на отделении этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории; по инициативе А. Д. Вижинтаса на созданной им кафедре народной музыки Клайпедских факультетов Литовской консерватории (ныне Факультета искусств Клайпедского университета) курс обучения, кроме игры на основном и ознакомления со всем корпусом национальных народных инструментов, включает занятия композицией, экспедиционную практику, пение в фольклорном ансамбле, научно-исследовательскую работу.

В середине 90-х гг. в Петрозаводской консерватории сделали попытку пойти еще дальше в этом направлении, решительно обратившись к постижению этнической культуры не только как к исторической данности, но и как к *субъекту современных творческих устремлений*, на новом уровне, с учетом современной техники, возможностей компьютерного анализа и применения аудиовизуальных средств в работе над поиском адекватных традиционному интонированию, тембру, ритмике исполнительских и творческих ресурсов (в этом направлении огромная заслуга принадлежит, прежде всего, К. Х. Раутио). Так, при консерватории была создана экспериментальная научно-образовательная структура под названием «Финно-угорская музыкальная академия» (ее идеологами выступили В. А. Калаберда и автор этих строк).

Исходная задача – выявить и воспитывать лидера современной этнической культуры, специалиста – творца и ученого – ставилась сразу, начиная с приемных экзаменов. К ним допускали людей с разным по профилю музыкальным образованием, но уже на вступительных экзаменах и учебного (а не контрольного!) характера консультациях учитывали не только их талант, знания и умения, но и *желание искать* и пробовать, *способность к обучению*, к освоению знаний, к *преодолению инерции* и *стереотипов мышления*. Независимо от того, по какому профилю (пианисты, скрипачи, теоретики,

народники и т. д.) они получали среднее музыкальное образование, на вступительных экзаменах после 2-3-недельных консультаций они должны продемонстрировать несколько своих собственных сочинений, игру на инструменте (традиционном и академическом), исполнение традиционных песен, изложить свои представления о будущей научной работе, показать степень владения одним из национальных и одним из иностранных языков, рассказать о культуре народа и республики, которые они представляли, игру на инструменте. Как они этого должны достичь (ведь ранее, до консультаций этому нигде не обучали) – их дело: таковы условия. Многие сочинения создавались в течение этих двух недель, большинство никогда прежде не сочиняли музыке. И уж практически никто не был знаком с этносольфеджио (где нужно было *не только услышать*, в т. ч. нетемперированные звуковысотные соотношения и голосом воспроизвести или записать услышанное, но и *увидеть*, запомнить способ их *артикуляции*, суметь сразу же сыграть, в т. ч. на незнакомом прежде инструменте), с импровизацией – сольной и ансамблевой.

Первые два года вновь принятые получили *шанс проявить себя* в разных областях музыкальной деятельности. Все в обязательном порядке занимались композицией, импровизацией, этносольфеджио, собирательской и научной работой в области традиционной музыки, осваивали языки, традиционное пение и хореографию, игру на основном традиционном и типологически подобном академическом инструменте, знакомились со всем инструментарием той этнической культуры, которой себя посвятили, музыкально-теоретическими и историческими дисциплинами (согласно вузовским нормативам), учитывая как европейскую, так и этнические культуры, принципы документации (записи, транскрипции, каталогизации и компьютерной обработки полученной информации). Мало того, каждый из учащихся ощущал себя если пока еще не носителем, то *представителем*, послом определенной культуры, должен был в нее углубляться, поэтому все курсовые работы по любому предмету обязательно были ориентированы на соответствующие аспекты *определенной* этнической культуры, с которой на практических занятиях и семинарах он сам знакомил других студентов со своей культурой, все более глубоко проникая в разные ее сферы. Но будущий лидер должен *достойно* представлять свой народ в конгломерате *интеллектуально* сильных мира сего. Отсюда внимание ко всему гуманитарному комплексу, философским, культурологическим, историческим дисциплинам (в частности, сравнительной этнической и региональной истории, истории финно-угорских народов и т. п.), освоение национальных и иностранных языков. По результатам двух курсов определялась дальнейшая специализация в области творческой, научной или исполнительской деятельности, оказывались возможными, две и даже три специализации. Однако при любом дальнейшем выборе выпускник становился не только широко образованным, но *системно мыслящим* музыкантом, *деятелем* искусства.

Каждый поступал на конкурсной основе, поэтому о комплексе неполноценности не могло быть речи. Все были разными, но в том же, адекватном положении. Никто не был изначально более привилегированным, никто не был худшим, как никакой народ не может быть хуже другого и никакая национальная культура – лучше других. Каждый, осваивая и предлагая другим свои знания, умение, опыт познания своей культуры в сопоставлении с иными, то становился учителем для своих товарищей, то учеником, знакомясь с культурой другого народа. Со студентами работали видные, лучшие педагоги вуза и приглашаемые специалисты из других городов и стран. Сами студенты участвовали в обязательных ежегодных конферен-

циях, выступали в исполнительских и авторских концертах в Петрозаводске, Петербурге, Хельсинки, Алматы, Минске и т. д. Усилиями К. Раутио им была дана также возможность освоения современных компьютерных технологий на уровне анализа и синтеза, в т. ч. составления программ (пусть в минимальных размерах, но с направленностью на творчество).

Набирали небольшие курсы, примерно по 7 человек. Состоялось несколько выпусков этого курса. Результаты оказались поразительными. Вспоминаю, как поначалу скептически отнесся Ученый совет, когда ему предложили для утверждения учебный план: «Наши скрипачи, только играя, мало чего могут достичь в нынешних условиях, а вы хотите, чтобы ваши сочетали исполнительство с наукой?!». Подобное же говорили теоретики, композиторы, народники, однако результаты не заставили себя ждать. За учебную работу 2-го курса по композиции (крупная форма, концерт для домры с оркестром) студентка, до консерватории никогда не сочинявшая музыки, стала лауреатом Международного композиторского конкурса (причем конкурса без ограничения возраста участников, в соревновании с маститыми профессионалами). Появились лауреаты и дипломанты исполнительских и музыковедческих конкурсов и форумов. По несколько человек из каждого выпуска поступали в конкурсную аспирантуру крупнейших петербургских, московских вузов и НИИ, успешно опережая столичных специалистов. Многие выпускники сегодня сами преподают в вузах, трудятся в научно-исследовательских институтах, руководят концертными и учебными коллективами, являются авторами системных разработок. Абсолютно все оказались профессионально востребованными. В стране и за рубежом.

Но трудно быть страной Утопией в жестоком мире, не желающем удачи конкурентам. Пока не было результатов, все шло относительно спокойно, когда появились первые плоды новой системы, стали искать причины задержки зарплат, тяжелого материального положения вуза, в рамках которого функционировала названная экспериментальная структура, и т. д. и, естественно, приступили к последовательному уничтожению «виновника». Избрали нового ректора, Академией быстро низвели до статуса кафедры, гибкую систему специализаций – до единого профиля – «этномузыкознание», что сразу же сказало на резком сужении географии поступающих: вместо представителей различных финно-угорских республик и городов со всей России – в основном, только Карелия. Но и черное пятилетие завершилось. Избран новый ректор, однако восстанавливать – не разрушать, много сложнее!.. Нужно искать новый уровень поддержки.

И все же необходимо действовать!.. Идею экспериментальной программы необходимо возвести на новый, федеральный уровень с альтернативной апробацией в нескольких местах. Время покажет меру реальности таких планов. Но за ними будущее, ибо прошлому – нет пути. Национально ориентированное образование, воспитание вдохновенных и хорошо оснащенных современными знаниями лидеров-творцов и аналитиков – одна из глобальных проблем сохранения и развития искусства как важнейшего фактора *самого существования* человеческого общества. Думается, и кафедра звукорежиссуры Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, и кафедры народных инструментов, оркестрового дирижирования, русского народного певческого искусства Санкт-Петербургского института культуры, кафедры народно-певческого искусства и этномузыкологии Санкт-Петербургской, Саратовской, Новосибирской консерваторий, Российской академии музыки им. Гнесиных и другие подобные структуры немалую роль могли бы сыграть в этом процессе.

ТЕМБРО-АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АСПЕКТ И «ЖИВОЕ ЗВУЧАНИЕ» В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Известный кризис в современном музыкальном образовании, отчетливо наблюдаемый в последние десятилетия в стране и за рубежом, обусловлен не столько объективной экономической ситуацией, сколько все возрастающим **эстетико-концептуальным разрывом между слушательской массой** нового тысячелетия и постепенно сужающимся кругом **практикующих музыкантов-специалистов**, получивших **академическое** образование. Уменьшение доли специалистов в формировании музыкальной составляющей СМИ также обусловлено их неготовностью ориентироваться в резко **расширившемся информационном поле** межкультурного, международного, межконтинентального звукового обмена и конгломерате **мировых музык** (world musics) в эпоху глобализации. Такой неготовности во многом способствует глубокая **закрытость** музыкального заведения: как за монастырскими стенами, нынешняя школа надежно оберегает своих обитателей от все того, что возникло или рождается вне ее пространственных и временных пределов...

А ведь и в древнейшие времена (с разной степенью осознания), и сегодня человек уже изначально погружен в **партитуру звучания** природы и культуры и так или иначе включает в эту партитуру свой голос, выполняет в ней свою роль.

Тут и явления так называемой **физической** (вой ветра, гром, бурлящие потоки воды, литофоны горных пород и т. д.) **биологической музыки** (свист дудника, пение птиц и крики животных и т. п.). Не случайно многочисленные каменные погремушки в качестве идиофонов; морские раковины в качестве труб; труб, дягилевые стебли и птичьи кости – в качестве флейт; флейт, золотые арфы и луки как хордофоны явились музыкальными инструментами собственного звукотворчества древнейшего человека. Исследователи физической и биологической музыки обнаруживают в ней все известные звукоряды, ритмические и композиционные модели человеческой музыки разных этносов, стран и континентов. Не случайна и эволюция компьютерных технологий в сторону максимального приближения к «живым» природным и инструментальным реалиям.

Здесь и **аудиовизуальный ритм** вселенной, природы (на который обратили внимание еще мыслители Древнего Мира) и человеческой деятельности, культуры. И внутренний **биопсихологический** ритм человека (пульс, отчетливо ощущаемые им удары сердца, движение мысли и смены чувств и т. д.). И постоянно фиксируемая им **цикличность** года (весна, лето, зима, осень), дня (утро, полдень, вечер, ночь), жизни человека (рождение, созревание, старение, смерть) и основных форм его деятельности в их эволюции (охота, собирательство, скотоводство, земледелие – с соответствующими годовой поре формами труда; распределение работы по производственным планам и задачам; учебный год с его четвертями и семестрами и т. д. и т. п.). И порожденные этой цикличностью системы **инициаций**, соответствующих обрядов и ритуалов (от древнейших – обрезание как жертвоприношение, имянаречение, посвящение в члены рода, свадьба, похороны и т. д. – до более поздних – крещение, венчание, экзамен, процедура Нобелевского награждения, выпускной акт и т. п.).

Существенны и постепенно открываемые наукой, но издревле формирующиеся в человеческом сознании представления об окружающей **природе** и **культуре** как о своего рода воплощенном, «**живом**» голосе и **аудио-**

визуальном инструменте, звуковом орудии, с помощью которого человек *познает* мир, себя и способен *управлять* ими. Да и в собственном организме человек обнаруживает заложенные в нем **все основные типы музыкальных инструментов** (идиофоны рук и ног, мембранофоны живота и щек, хордофоны волос, *аэрофоны* – разнообразные *флейты* зубного и губного свиста и т. н. горлового пения, *трубы* губного амбушюра, *шалмеи* голосовых связок; да и собственно пение, согласно современным научным данным, репрезентирует собой процесс управления певцом музыкальным инструментом, коим является сам человеческий организм.

Однако подаренная человеку возможность не только воспринимать, но и **творить** музыку и свой мир через нее может быть реализованной путем прямых или опосредованных, но **собственных** артикуляционных усилий. Как, согласно древнеиндийским концептам, звук связал душу с материей, так и возможность воздействия на мир и само осознание музыки человеком всех времен основано на восприятии ее системы как единства структуры и артикуляции, замысла и воплощения. Нет музыки вне ее живого произнесения, нет исполнения вне представления ее системы!..

Понимание мощных взаимосвязей природы и человеческой деятельности сегодня важно не только для совершенствования и коррекции эргономической стороны аудиовизуальных технологий (поиска устранения биопсихологического дискомфорта и даже разрушительного противоречия живой подвижной агогике человеческого пульса, тесно связанной с ним темпоритмикой традиционной музыки, естественным ансамблированием как взаимодействием близких, но *разных* субъектов музицирования с механической статикой аудиоаппаратуры, искусственных наложений под единую метрономику и т. д.). Здесь и **глубинные связи** мобильности избираемого при разных условиях реального *живого* музицирования, в разные дни, в разную погоду, у разных людей *музыкально-ритмического* поведения, *звуковысотных*, частотных, *громкостных* характеристик и т. д. И осознание **единства пространства** и **времени**, горизонтов звучания и видения, глубины, плана, естественной **неразрывности визуальной** и **слуховой коммуникации** в процессе общения людей друг с другом и с природой. Человек – со своим внутренним ритмом и **музыкой мысли** и **чувства** – вступает во взаимодействие с *аудиовизуальным* ритмом и *музыкой* природы и *культуры общества*.

Следует иметь в виду, что в **разных типах культуры** – академической европейской, высоких музыкальных цивилизациях Азии и Африки, макаме, раге, японском гагаку, китайской опере, возрождаемой сегодня музыке прошлого, джазе, роке, этно, многообразных явлениях традиционной музыки, театра, хореографии народов мира – действуют **свои**, достаточно дифференцированные **законы** формообразования и эстетики. В сегодняшнем глобализованном мире перед современным музыкантом – исполнителем, композитором, педагогом, ученым, звукорежиссером, менеджером – они представлены самой широкой палитрой. В ней он должен достаточно хорошо ориентироваться, чтобы «не пририсовывать усы к античной статуе». Его задача – и осознать стихийность или направленность того или иного отбора образов и выразительных средств, субъективных и объективных факторов структурного порождения художественных реалей, жанра, сферы функционирования, воспитания, темперамента, вкуса и т. д. и т. п.

В творении **альтернативного мира** – искусства, в создании–воплощении–осмыслении (изначально едином по замыслу и идеальному образу)

художественного произведения каждый раз исполнитель и звукорежиссер, не понимающие аудиовизуальных, культурно-антропологических, эстетико-философских законов музыки, музыкальных инструментов **как систем** различных исторических пластов и этнических цивилизаций, лишаются осознания **музыки действия** и при управлении креативным процессом. Это проявляется и при поиске соотношения синхронных бытовых шумов с цельным звуковым и визуальным ритмом фильма (часто оказывающимися искусственно подчиненными формальным соответствиям, технике, программам вне данных человеку-творцу креативных шансов в виде музыки природы и собственного существа). Точно так же музыковед-теоретик и педагог, лишенные понимания музыкального творения вне осознания названной **структурно-артикуляционной системы** и не реализующие в своей деятельности исследовательскую и исполнительскую практику, не могут передать читателю и ученику креативные ощущения, осознание, опыт и навыки создания и освоения художественного произведения через **единство** его **мыслительно-артикуляционного** постижения.

Названная проблема становится особенно актуальной при освоении огромного мира **этнических музыкальных культур**. Ведь именно перед их творцами и исследователями сегодня ставится основополагающая проблема **поиска и реализации будущего музыки** как феномена **мировой художественной культуры** в эпоху глобализации.

В современном европейском музыкальном образовании именно этномузыковедам, исполнителям, композиторам, педагогам этнической музыки принадлежит ведущая роль *медиаторов* между различными музыкальными мирами.

Изначально в этом плане современные студенты-этномузыковеды – в сравнении с другими музыкальными специальностями – обладают известным *преимуществом*. И прежде всего это знание и *параллельное* освоение ими *нескольких* (как минимум двух – европейской академической и одной из этнических) *музыкальных систем*. Уже имеющийся опыт этномузыковедческой подготовки в ряде вузов и музыкальных школ Европы, Азии, Америки и практика использования их выпускников в самых широких сферах музыкального функционирования подтверждают сказанное¹.

Однако именно в этнической музыке любого народа, континента, типа музыкальной цивилизации особенно рельефно выступает, а порой и приобретает доминирующее положение в целостной структуре названная выше **мыслительно-артикуляционная составляющая**. Только через «живое звучание» и реальное исполнение реализуется сама система существования и передачи этнической музыкальной традиции. Поэтому при формировании современной музыкально-педагогической концепции считаем необходимым обратить особое внимание на развитие названной составляющей как в практических, так и в теоретических учебных курсах.

Столь важным в этой связи видится в *специальных* курсах *органологии, музыкального фольклора, локальных стилей этнической музыки, сравнительного музыкознания, этносольфеджио* для студентов и магистрантов – композиторов, этномузыковедов и звукорежиссеров – сочетание **теоретических** лекций, семинаров и **практических** занятий (дыхательной, двигательной, психоэнергетической гимнастикой, певческих и инструментально-исполнительских упражнений, слушания, анализа и фонетической и тембровой имитации при разных акустических ситуациях и т. п.).

¹ См. прилагаемые ниже образцы программ.

И в том числе – для постижения и развития самого себя, своих креативных возможностей и знаний, мира звуковых орудий и **способов звукопроявления** – в контексте звукового космоса, мирового инструментализма и творчества **музыки действия**.

Сказанное, естественно, опирается на основные позиции курса *органологии*: 1. Наука об инструментах и тембрах в контексте антропологии искусств; 2. Звуковые инструменты в природе и культуре; 3. Типы функционирования музыкальных инструментов и инструментальной музыки в культуре народов мира; 4. Инструментальная музыка и другие виды искусств и архитектуры в: а) их синкретическом единстве и синтетическом взаимодействии; б) типологическом сопоставлении и сравнении; 5. Морфология, эргология, технико-акустическая специфика музыкальных инструментов во взаимодействии материального производства, точных и гуманитарных наук, искусства и искусствоведения; 6. Жанры и формы инструментальной музыки народов мира; 7. Факторы становления художественного текста в инструментальной музыке; 8. Пути формирования музыкального действия в звукозаписи; 9. Становление музыкального действия в традиционных синкретических и синтетических видах искусств; 10. Инструментализм в кино и телевидении, взаимодействия режиссера, композитора, музыканта-исполнителя, дирижера и звукорежиссера; 11. Музыкальная драматургия в порождающей концепции и реальной композиции целостного полиэлементного аудиовизуального действия: а) инструментальная и вокальная музыка в звуковой партитуре действия; б) музыкальные инструменты и музыкально-компьютерные технологии в становлении интегрирующего аудиовизуального ритма действия; в) музыка в целостной драматургии обряда, ритуала, массового действия, концерта, спектакля и фильма².

Акцент на действенности тембро-артикуляционного компонента целостной структуры музыкального действия чрезвычайно актуален также для общих и специальных курсов *музыкальной антропологии*³, *сравнительного музыкознания* (актуальных не только для студентов-философов, культурологов и этномузыковедов, но и для всех музыкальных специальностей), *инструментоведения*, *чтения и анализа партитур* симфонического, духового, народного, эстрадного и др. оркестров; *инструментовки и истории оркестровых стилей*; при этом давно актуальными, но так и не осуществляемыми ныне являются курсы *истории и теории камерно-инструментальных ансамблей* традиционной и академической музыки, *дирижирования* (как для композиторов, этномузыковедов, так и для студентов оркестровых специальностей).

Особое место названный компонент должен был бы занять в классах *импровизации, сольного и ансамблевого пения в традиционных стилях этнической музыки, сольного и ансамблевого инструментального исполнительства, истории и теории этномузыкознания* для этномузыковедов, композиторов и исполнителей этнической музыки (равно как и на отделениях народного хора), а также в классических курсах *народного музыкального творчества* (на всех факультетах), *истории европейской и соответствующей национальной музыки*.

В курсе *музыкальной акустики* (думается, он, равно как композиция и игра на инструменте, должен иметь место для всех специальностей му-

² См. образец программы и ее научно-методического обеспечения в этом же разделе настоящей книги.

³ Образец программы приводится ниже в специальной работе.

зыкального вуза, а не только у этномузыковедов, композиторов и звуко-режиссеров!) особое внимание необходимо обратить на область *психоакустики*. В рамках названных дисциплин (а также курсов *этносольфеджио, певческих и инструментальных исполнительских стилей, музыкальной документации*, в особенности в разделе, посвященном *нотации*) важны и перспективны также разработка и внедрение специального раздела, посвященного проблеме **этнического и исторического звукоидеала** в контексте давно назревшего курса *музыкальной психологии этносов и исторических эпох*. Все здесь сказанное относительно усовершенствования вузовской подготовки, разумеется, перспективно и должно иметь место также в начальном и среднем звене нашего музыкального образования. И чем раньше, тем лучше.

ПРОГРАММА И НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КУРСА «МУЗЫКАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ»¹

*По образовательной программе
073000.62 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство
для вузов искусств*

Настоящий труд включает: 1) рабочую учебную программу с указанием **целей и задачи освоения дисциплины**; 2) **место дисциплины в структуре ООП** (основной образовательной программы); 3) **требования к уровню освоения содержания дисциплины** (компетенции, формируемые в результате освоения дисциплины; знания, умения и навыки); 4) **объем дисциплины и видов учебной работы**; 5) **содержание дисциплины** (5.1. Содержание разделов дисциплины; 5.2. Распределение часов по темам и видам занятий); 6) **интерактивные формы проведения занятий**; 7) **внеаудиторную самостоятельную работу студентов**; 8) **формы контроля** (8.1. Текущий контроль; 8.2. Итоговый контроль); 9) **учебно-методическое обеспечение дисциплины** (9.1. Основная литература; 9.2. Дополнительная литература; 9.3. Электронные издания, цифровые образовательные ресурсы); 10). **материально-техническое обеспечение дисциплины**; 11) **методические рекомендации для преподавателей по дисциплине**; 12) **методические указания для студентов по дисциплине**; 13) **материалы текущего и итогового контроля студентов**.

1. РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

Наименование дисциплины – Музыкальная антропология

*По направлению подготовки 073000.62 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство. Профиль подготовки – «Этномузыкология».
Квалификация (степень) выпускника – бакалавр;
Форма обучения – очная*

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Цели освоения дисциплины:

Формирование целостного представления о происхождении, становлении, эволюции музыкального искусства, формировании и развитии мировых музыкальных цивилизаций и локальных традиций, музыкально-эстетических представлений и стилевых систем в искусстве народов мира; введение студента-этномузыковеда во весь комплекс будущей образовательной программы на отделении музыки финно-угорских народов и дальнейшей деятельности ее выпускника – исследователя, создателя и аранжировщика музыки, педагога.

Задачи освоения дисциплины:

- сформировать способность и готовность самостоятельно приобретать новые знания, используя современные достижения в области музыкальной антропологии;
- ознакомить студентов с основами культурной антропологии и антропологии искусства;

¹ Создана на основе соответствующего курса в Петрозаводской гос. консерватории.

– изучить вопросы генезиса и эволюции музыки как рода человеческой деятельности и как феномена искусства;

– осветить антропологические проблемы бытования и функционирования музыки как средства коммуникации, инструмента власти, объекта социальных и экономических отношений с основными направлениями и типологией музыковедческих исследований;

– понять и определить важнейшие особенности музыки в системе культуры и культурной истории;

– осознать многообразие представлений о специфике музыкального искусства, о дифференциации устной и письменной науки о музыке, традиционной эстетики и теории музыки народов мира и академического (западного) музыкознания;

– освоить теоретические основы когнитивной музыкологии, методы и приемы музыкально-антропологического исследования;

– способствовать развитию способности к профессиональному самоопределению, саморазвитию и самореализации в различных видах этномузыковедческой, собирательской, научно-исследовательской и педагогической деятельности; воспитанию творческого отношения к экспедиционной, документационной работе и общению с традиционными мастерами – творцами и исполнителями этнической музыки.

Материал курса – искусство народов мира. Значительное место в нем принадлежит культурной антропологии, культуре, искусству, музыке славян и финно-угров.

2. Место дисциплины в структуре ООП

Программа составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки 073000.62 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство специальности, профиля подготовки 070112 – этномузыкология.

Дисциплина Музыкальная антропология входит в цикл истории и теории музыкального искусства и относится к дисциплинам профильного модуля базовой части.

3. Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Компетенции, формируемые в результате освоения дисциплины:

Коды формируемых компетенций	Компетенции
Общекультурные компетенции	
ОК-1	Способность и готовность собирать и интерпретировать необходимые данные для формирования суждений по соответствующим социальным, научным и этическим проблемам;
ОК-№ 2	способность и готовность ориентироваться в специальной литературе как в сфере музыкального искусства, образования и науки, так и в смежных областях (видах искусства).

ОК-3	Способность и готовность осмысливать развитие музыкального искусства, науки и образования в историческом контексте, в том числе в связи с развитием других видов искусства и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода;
ОК-11	способность и готовность приобретать с большой степенью самостоятельности новые знания, используя современные образовательные и информационные технологии.
Профессиональные компетенции	
ПК-2	Способность и готовность осуществлять консультации при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры (репертуарные планы, программы фестивалей, творческих конкурсов); способность и готовность преподавать дисциплины профильной этномузыковедческой направленности;
ПК-8	
ПК-20	
	способность и готовностью в составе исследовательской группы участвовать в информационном маркетинге, осуществлять различные исследования в социально-культурной сфере, в том числе путем мониторинга зрительской/слушательской аудитории, а также исследования в области музыкальной культуры и искусства.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

- категориальный и понятийный терминологический аппарат музыкальной антропологии; сущность и специфику профессиональной деятельности антрополога культуры и искусства;
- основные явления физической и биологической музыки и их роль в становлении древнейших музыкальных явлений человеческого звукотворчества;
- вопросы, касающиеся стилистических, технических и эстетических аспектов генезиса и эволюции музыкального искусства;
- особенности взаимоотношения европейской научной культуры (как феномена, «изучающего» не западные культуры) и «изучаемых» культур, а также взаимосовместимости музыкального языка этих культур;
- основные принципы сопоставления устной и письменной науки о музыке, традиционной эстетики и теории музыки народов мира и академического (западного) музыкознания.

Уметь:

- осуществить когнитивный анализ архаического явления музыкальной культуры произведения традиционной инструментальной и вокальной музыки;
- ставить обобщающее историко-культурное описание художественного явления в различных типах музыкальных цивилизаций;
- выявить в фиксируемых сегодня феноменах традиционной этнической музыкальной культуры следы и проявления реликтов шаманизма,

структурно-функциональной специфики деятельности арехта-ку, скоморохов, синкретических и специализированных музыкальных профессий;

– произвести историко-стадиальную атрибуцию зафиксированного в археологических раскопках или во время этнографической экспедиции памятника определенного периода в становлении музыкального искусства;

– выбирать необходимые методы работы, исходя из задач конкретного исследования;

– ориентироваться в специальной культурно-антропологической литературе; самостоятельно приобретать новые знания, используя современные научные и информационные технологии.

Владеть:

– категориальным аппаратом, знаниями в области музыкальной антропологии и антропологии искусства;

– представлениями о научно обоснованной музыкально-антропологической стратиграфии традиционной инструментальной или вокальной культуры того или иного локуса, этноса, этнографической, региональной социальной группы;

– методами структурного анализа феноменов физической и биологической музыки;

– навыками музыкально-антропологического анкетирования современной слушательской среды; музыковедческой интерпретации различных исторических источников;

– принципами выявления исторического и этнического звукоидеала, а также музыкально-эстетических представлений носителей профессиональной музыкальной (певческой и инструментальной) традиции на основной территории научных интересов будущего исследователя и интерпретатора-аранжировщика этнической музыки.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы:

Общая трудоемкость дисциплины составляет: 3 зачетные единицы, 108 часов.

Вид учебной работы	Всего часов	Семестр	
		3	4
Аудиторные занятия (всего)	70	3	4
В том числе:			
Лекции (Л)	62	3	4
Практические занятия (ПЗ)	8	3	
Самостоятельная работа студента (всего)	38	3	4
Общая трудоемкость (час.)	108	3	4
Зачет			4
Экзамен	нет		

5. Содержание дисциплины:

5.1. Содержание разделов дисциплины.

РАЗДЕЛ I. НАУЧНАЯ СФЕРА И ДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Тема 1. Музыкальная антропология как область науки

Ключевые понятия: академическое и когнитивное музыкознание; антропология искусств; музыкальная культурология; музыкально-антропологическая терминология, физическая и культурная антропология; философия и социология искусств; музыкальные универсалии; типы культуры; образование, воспитание, обучение, развитие.

Общее представление о музыкальной антропологии как науке. Существует ли «музыка вообще», вне этноисторического типа культуры, музыкальные универсалии, применимы ли методы академического музыкознания при рассмотрении неевропейских культур? Культурная антропология, ее характер, особенности, взаимоотношения с физической антропологией, философией, социологией, этнологией, общей и музыкальной культурологией. Этапы становления и развития антропологии как самостоятельной области науки, ее основные направления. Сфера функционирования и методы антропологии искусства и музыкальной антропологии. Музыкальное искусство как продукт и как вид деятельности, объект восприятия и отрасли культуры. Его смысл, существование, представления о нем. Автономность музыки по отношению к этим представлениям. Иные (в сравнении с академической европейской культурой) способы взаимодействия между музыкальным творчеством и другими ингредиентами деятельности человека. Контекстуальные аспекты музыки. Музыкальная форма как элемент обряда, в отрыве от мифологической традиции и ритуала теряющая смысл. Соотношение мифа, ритуала и различных форм временного и пространственного искусства и музыки. Аспекты социума, где музыка (прямо или опосредованно) осуществляет значимую и структурообразующую функцию. Научный аппарат и терминология музыкальной антропологии. Роль музыкальной антропологии для исследований в других областях искусствознания, в эстетике, философии, других гуманитарных науках.

Тема 2. Антропологическая специфика музыкальной деятельности

Ключевые понятия: образование, воспитание, обучение, развитие, формирование, становление, функциональные и структурные аспекты проявления искусства; корпоромузыка; мимезис, физическая и биологическая музыка, этническая музыка, этнология.

Пути становления эстетики, жанровых систем, стилистики, форм художественной деятельности. Звуковые комплексы природы, пение и собственно инструментализм. Восприятие, интерпретация, симуляция и имитация природных звуков. Музыкальный инструмент как автономный феномен и как часть представления. «Маска» и инструмент с самостоятельной телесностью. Инструментальная музыка как культурная оппозиция звучанию природы. «Певческий инструмент» (В. Юшманов) и инструмент – человеческий голос. Локализация музыкального объекта в пространстве и времени. Формирование музыкального пространства. Композиция вне линейных представлений о пространстве и времени. Культурная обусловленность звуковых и музыкальных предпочтений. Представления о «чу-

жой» музыке и «чужом» звуке. Оппозиции «культура-натура», «свой-чужой», «мужское-женское», выраженные в музыкальном искусстве и звуковой эстетике. Структурные составляющие музыкальных форм. Их влияние на социальный статус музыки. Формальные коммуникативные функции музыки. Возможно ли восприятие музыки как языка?

РАЗДЕЛ II. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Тема 3. Генезис и становление музыки

Ключевые понятия: прикладная и художественная сферы деятельности, культура, искусство, художественно-эстетическая деятельность, социально-историческая многослойность, функциональная и структурная эволюция звукотворчества.

Существующие концепции происхождения музыки. Методы и аппарат культурной антропологии при изучении генезиса музыки. Формирование, эволюция музыкального искусства. Автономность становления вокальной и инструментальной музыки. Физическая музыка и ее типы с точки зрения музыкальной антропологии. Биологическая музыка. Структурные аналогии между ними и древнейшими формами инструментальной и вокальной музыки. Формы моделирования и использования природы, инструментария, аппарата физической и биологической музыки, а также ее звуковых структур в традиционном музицировании.

Тема 4. Функциональная и структурная эволюция музыкального искусства

Ключевые понятия: синкретизм, магия, культ, историческая и культурная стратиграфия, программность, функции музыки, профессионализм и специализация.

Синкретизм деятельности и его расслоение. Половозрастная стратификация деятельности и форм музыки. Выделение музыки из мусического синкретизма. Генетико-структурные и функциональные оппозиции в формировании вокальной и инструментальной музыки. Кристаллизация музыкальных орудий и традиционных музыкальных инструментов. Шаман – арехта-ку – скоморох – собственно музыкант: инструменталист и певец. Проявление музыкальных специализаций в процессе разделения труда и развития рыночных отношений. Становление музыкального профессионализма; специализация видов музыки и музыкальных инструментов. Музыка и магия. Музыка в древнейших и более поздних культурах. Музыка и религия. Типология и эволюция звукоподражаний. Истоки и антропология программной музыки. Генезис и историческая эволюция музыкальной формы.

Тема 5. Связь эволюции музыки с развитием материальной и духовной культуры

Ключевые слова: музыкальная практика, типовые конструкции, материальная и духовная культура, коммуникативные функции искусства, звукоподражания, мифологическая традиция; моделирование природы и деятельности; структурные мутации, артикуляция, интеграция.

Обусловленность совершенствования и смены инструментария его жизнеспособностью к музыкальной практике, переходом из одной сферы функционирования в другую, стилевыми мутациями в музыке. Воздействие материального производства на изменение и совершенствование

инструментария, повлекшие изменения и в самой музыке. Вытеснение индивидуализированных инструментальных конструкций типовыми – в связи с развитием рынков и стандартизацией форм. Влияние унификации инструментария, его строев, особенностей артикуляции, аппликатуры, исполнительской стилистики на интеграцию стилевых особенностей пения и инструментальной музыки. Диалектика универсального, типового и индивидуального в производстве инструментов, вокальном, инструментальном и вокально-инструментальном исполнительстве.

РАЗДЕЛ III. ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НАРОДОВ МИРА

Тема 6. Становление и развитие надрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций

Ключевые понятия: академизированные народные инструменты; вторичные виды музицирования; глобализация; интегративные процессы в обществе и культуре; музыкальные цивилизации; типовые и индивидуализированные конструкции музыкальных инструментов, унификация форм функционирования и стилистики; фольк, фольклоризм, джаз, этно, поп, рок, синтезированные формы; фольклор, традиционная профессиональная культура; этническая, государственная и межгосударственная консолидация; этноисторические типы культуры.

Дифференциация механизмов существования и передачи традиции. Становление мировых музыкальных цивилизаций; этническая музыка; фольклор и профессиональные культуры народов мира. Социально-профессиональная стратиграфия музыкальной деятельности, инструментария, жанров и форм инструментальной, вокальной и вокально-инструментальной музыки. Взаимодействие культур. Интегративные процессы в обществе и музыкальной культуре. Этническая, государственная и межгосударственная консолидация и становление интегральных форм искусства. Мировые религии (иудаизм, христианство, ислам, буддизм, индуизм, тенгрианство и т. д.) и музыкальная интеграция. Письменность и становление межнациональных, межрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций. Европейская, ближне-средневосточная, дальневосточная профессиональные культуры и этнические традиции. Музыкальная специфика кочевых традиций. Основные структурно-функциональные типы форм пения и инструментализма. Унификация инструментария, жанров и видов музицирования в европейской письменной культуре. Этническая музыка, фольклор и профессиональные культуры народов мира. Академическая и традиционная музыка народов Европы и Центральной Азии. Взаимодействие культур и формирование синтезированных музыкальных систем. Академический народный хор и музыка на академизированных народных инструментах. Традиционная музыка на интернациональных инструментах. Фольклоризм. Джаз, этно, поп, рок, вторичные фольк.- и др. виды синтезированных форм музицирования. Новые формы их синтеза с локальными видами традиционной музыкальной культуры. Музыка в эпоху глобализации. Формирование новых, гибридных и адаптационных музыкальных систем в истории и современности.

5.2. Распределение часов по темам и видам занятий.

Тематический план практических занятий

№ занятия	Тема занятия	Количество часов
1.	Музыкально-антропологический анализ археологического или иконографического образца музицирования	4
2.	Традиционные и современные формы этнической музыки	4
ИТОГО:		8

№ п/п	Наименование раздела и темы дисциплины	Л	ПЗ	С	СРС	Всего часов
1	2	3	4	5	6	7
1.	<i>Раздел I.</i> Научная сфера и дисциплинарные основы музыкальной антропологии Тема 1. Музыкальная антропология как область науки Тема 2. Антропологическая специфика музыкальной деятельности	16 4 12			10 3 7	26 7 19
2.	<i>Раздел II.</i> Происхождение и эволюция музыкального искусства Тема 3. Генезис и становление музыки Тема 4. Функциональная и структурная эволюция музыкального искусства Тема 5. Связь эволюции музыки с развитием материальной и духовной культуры	36 1214 10	4 4		17 6 5 6	57 22 19 16
3.	<i>Раздел III. Типология музыкальных культур мира</i> Тема 6. Становление и развитие надрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций	10 10	4 4		11 11	25 25
ИТОГО:		62	8		38	108

6. Интерактивные формы проведения занятий²

№ п/п	Наименование раздела и темы дисциплины	Интерактивные формы проведения занятий	Длительность (час.)
1.	<i>Раздел I.</i> Научная сфера и дисциплинарные основы музыкальной антропологии Тема 1. Музыкальная антропология как область науки Тема 2. Антропологическая специфика музыкальной деятельности	Дискуссия по теме «Перспективы культурно-антропологического понимания генезиса и эволюции музыки для прогнозирования дальнейших процессов ее существования и развития»	8

² Если интерактивные формы проведения занятий предусмотрены спецификой содержания дисциплины.

2.	1. Раздел III. Типология музыкальных культур мира Тема 6. Становление и развитие надрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций	Ролевая игра «Современные опыты и эксперименты сочетания различных музыкальных систем (на структурном и артикуляционном уровнях)»	8
Итого (час.)			8
Итого (% от аудиторных занятий)			25%

7. Внеаудиторная самостоятельная работа студентов

№ п/п	Наименование раздела и темы дисциплины	Виды самостоятельной работы	Формы контроля
1.	Раздел 1. Темы 1-2	1. Изучение и конспектирование рекомендуемой литературы. 2. Изучение нормативных документов. 3. Составление аннотированного списка научных статей. 4. Подготовка к дискуссии 5. Создание презентации.	1. Индивидуальные беседы и консультации. 2. Выступления на интерактивных встречах (дискуссиях). 3. Тестирование-4.
2.	Раздел 2. Темы 3-5	1. Подготовка сообщения на определенную тему. 2. Составление конспект-схемы. 3. Обзор интернет-сайтов. 4. Создание исследовательского проекта	1. Участие в ролевой игре 2. Коллоквиум-3. 3. Тестирование
3.	Раздел 3. Тема 6	1. Написание эссе и мини-сочинений. 2. Составление программы ролевой игры. 3. Разработка программы конференции. 4. Подготовка к экзамену.	1. Коллоквиум. 2. Выступление на конференции. 3. Тестирование. 4. Зачет. 5. Экзамен.

8. Формы контроля

8.1. Формы текущего контроля

- устные (собеседование, сообщение на тему, доклад, коллоквиум);
- письменные (проверка тестов, проверочных и контрольных работ, эссе, конспектов, решение задач).

8.2. Формы итогового контроля (зачет – 3 семестр)

9. Учебно-методическое обеспечение дисциплины

9.1. Основная литература:

1. Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009. С. 3–48.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 4–28.
3. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.

9.2. Дополнительная литература:

1. Адорно Т. Ф. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 9–18.
2. Алпатова А. С. Культура как важнейший фактор управления человеческими ресурсами // История и традиция в современной культуре, политике и средствах массовой информации. М., 2005. С. 5–6.
3. Алпатова А. С. Размышления о традиционных и современных способах фиксации архаического музыкального материала. М., 2003. С. 80–89.
4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М; Л., 1965. 136 с.
5. Барт Р. Мифология. М., 1996. С. 5–64.
6. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 4–59.
7. Белик А. А. Психологическая антропология: некоторые итоги развития // Этнологическая наука за рубежом: проблемы, поиски, решения. М., 1991. С. 7–14.
8. Ван Геннеп А. Обряды перехода. М., 1999. С. 27–69.
7. Земцовский И. И. Из мира устных традиций. СПб., 2006. 240 с.
9. Карташова Т. В. Уп-шастрия в контексте инструментальной музыки Северной Индии // Вопросы инструментоведения. Вып. 7 / Ред.-сост. В. А. Свободов. Отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2010. С. 100–104.
10. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. 206 с.; Т. 2. СПб., 2013. 296 с.
11. Мосс М. Общество. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 9–27.
12. Орлов Г. А. Древо музыки. СПб.; Вашингтон, 1992.
13. Петербург и национальные музыкальные культуры / Тезисы Международной научной конференции, посвященной 200-летию О. Кольберга. СПб., 2014. 48 с.
14. Преподобный Сергей Радонежский в русской культуре и искусстве / Ред. И. А. Чудинова и др. СПб., 2014. 68 с.
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с.
16. Токарев С. А. История современной этнографии. М., 1972. С. 5–76.
17. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 9–65.
18. Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей / Науч. ред. Г. В. Лобкова. СПб., 2014. 96 с.
19. Убоженко И. В. Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 128–150.
20. Otten Ch. M. Anthropology of Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Austin: ABC-Pr., 1990. P. 14–49.
21. Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New-York: Norton&Company, 1943. P. 38–270.

9.3. Справочная литература:

- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 22–49.
 Большой российский энциклопедический словарь. М., 2003. 1888 с.
Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1995.
Мараев В. Н. Антропология музыки: программа специального курса СПбГУ. СПб, 2000. 18 с..
 Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. 216 с.
 Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1. М., 1973. 1070 с.
Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М., 1999. 928 с.

9.4. Электронные издания, цифровые образовательные ресурсы.

- Artcentr.ru – Офиц. сайт Российского Института истории искусств
 Mkrf.ru – официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации
 Ege. Edu – «Портал информационной поддержки Единого государственного экзамена»
 Neo.edu – федеральный портал «Непрерывное образование преподавателей»
 Mon.gov – официальный сайт Министерства образования и науки Российской Федерации
 Sougier.com – электронный журнал «Курьер образования»

10. Материально-техническое обеспечение дисциплины

В учебном процессе используются:

- Аудио-видеоаппаратура
- Компьютерное и мультимедийное оборудование. Необходимы для показа различных таблиц, схем, изображений, прослушивания музыкальных сочинений и т. п.
- Фортепиано, скрипка, труба, этнические музыкальные инструменты
- Иллюстративный материал (наглядные пособия, иконографический материал, музыкальные инструменты, ноты и звукозаписи). Наглядный материал представляет фотокопии археологических памятников, произведений живописи, скульптуры, архитектуры, звуко- и видеозаписи на CD, DVD, различные схемы, таблицы и проч.
- Проектор, экран, синтезатор, сэмплер
- Таблицы
- Доска и мел
- Электронная библиотека курса; для самостоятельной работы, подготовки к интерактивным дискуссиям, конференциям и зачету.

11. Методические рекомендации для преподавателей по дисциплине

«Музыкальная антропология» Современные подходы к проблематике дисциплины

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Музыкальная антропология» по направлению подготовки 073000 Музыкальное искусство и музыкально-прикладное искусство (профиль подготовки «Этномузыкология») предна-

значен для студентов, осваивающих основную образовательную программу высшего профессионального образования, соответствующую степени (квалификации) бакалавр. Учебно-методический комплекс создан в соответствии с требованиями ФГОС ВПО.

Курс «Музыкальная антропология» занимает важное место в системе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, композитора, исследователя и педагога. Курс «Музыкальная антропология» должен отражать современное состояние музыкальной археологии, социологии, антропологии и истории искусств. В изучении дисциплины важны лекционные и практические занятия, позволяющие глубже понять наиболее общие закономерности музыкального искусства различных народов и исторических эпох, а также научных методов и аппарата их изучения и помогающие использовать приобретенные знания и умения в дальнейшей творческой и педагогической работе.

При освещении тех или иных культурно-антропологических фактов, научных положений и концепций, взглядов отдельных мыслителей внимание студентов должно обращаться на то новое, что способствовало развитию музыкальной антропологии и, в целом, этномузыковедческой науки. Поэтому данный учебный курс имеет значительный воспитательный и развивающий потенциал, связанный, прежде всего, с широкими возможностями формирования музыкально-этнографического и эстетического сознания будущего собирателя и исследователя традиционной музыки и способен решить целый комплекс образовательных и воспитательных задач.

Принципы отбора содержания учебного материала:

Принцип системности, предполагающий осознание становления и эволюции музыкального искусства в контексте целостного развития человеческого общества и культуры, взаимосвязь всех разделов курса; преемственность идей, связи с другими дисциплинами музыкально-этнографического, историко-географического, историко-филологического и эстетико-культурологического блоков.

Принцип историзма. Использование данного принципа в этномузыковедческом образовании предполагает анализ генезиса, становления и эволюции мировой музыки с позиции выявления в этом процессе актуальных для настоящего времени идей, способов решения проблем.

Принцип научности, требующий объективного отражения многообразных форм этнической музыки и музыкальных цивилизаций как постоянно развивающихся систем.

Принцип индивидуализации обучения, обеспечивающий возможность выбора студентами тем для самостоятельной проработки, интерактивных дискуссий, ролевых игр, разнообразных видов творческих работ.

Принцип культуросообразности, позволяющий рассмотреть ту или иную этномузыкальную систему, процесс, явление в масштабе мировой музыкальной культуры.

Данный курс обеспечивает тесные межпредметные связи с такими учебными дисциплинами, как «Теория музыкального фольклора», «Сравнительное музыковедение», «История музыки», «История этномузыковедения», «История», «Философия», «Эстетика».

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

В курсе преподавания дисциплины «Музыкальная антропология» используются следующие образовательные технологии:

- технология комплексно-апробационного обучения;

- технология проблемного и развивающего обучения;
- технология личностно-ориентированного обучения;
- технологии активного и интерактивного обучения;
- информационные технологии, включая технологии дистанционного обучения;
- технология модульно-рейтингового обучения и др.

Активные и интерактивные формы проведения занятий

Одно из требований к условиям реализации основных образовательных программ бакалавриата (подготовки специалиста) на основе ФГОС является широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

Внедрение интерактивных форм обучения – одно из важнейших направлений совершенствования подготовки студентов в современном вузе. В процессе обучения необходимо обращать внимание в первую очередь на такой подход в работе, при котором студенты идентифицируют себя с учебным материалом, включаются в изучаемую ситуацию, побуждаются к активным действиям, переживают состояние успеха и соответственно мотивируют свое поведение. Всем этим требованиям в наибольшей степени отвечают интерактивные методы обучения.

Учебный процесс, опирающийся на использование интерактивных методов обучения, организуется с учетом включенности в процесс познания всех студентов группы. Совместная деятельность педагога и студентов предполагает индивидуальный вклад каждого субъекта в процессе реализации учебной деятельности; происходит интенсивный обмен знаниями, идеями, способами деятельности. В ходе аудиторных занятий организуются индивидуальная, парная и групповая формы работы, активно используются проектная деятельность, ролевые игры, дискуссии и т. д. В итоге формируется творческая среда образовательного общения, которая характеризуется открытостью, взаимодействием участников, основанным на принципах равноправия в обнародовании идей, толерантности, накопления совместного знания, возможности взаимной оценки и контроля, реализации обязательной обратной связи. Педагог активизирует студентов на самостоятельный поиск новых знаний, создает условия для развития инициативы, стимулирует становление мотивации обучающихся.

Интерактивное обучение позволяет решать одновременно несколько задач, главной из которых является развитие коммуникативных умений и навыков. Данное обучение помогает установлению эмоциональных контактов между обучающимися, обеспечивает воспитательную задачу, поскольку приучает работать в группе, прислушиваться к мнению коллег, обеспечивает подлинную мотивацию, прочность знаний, творческую инициативу и фантазию, коммуникабельность, активную жизненную позицию, ценность индивидуальности, свободу самовыражения, акцент на деятельность, взаимоуважение и демократичность. Использование интерактивных форм в процессе обучения уменьшает нервную нагрузку студентов, дает возможность варьировать формы их деятельности, переключать внимание на узловые вопросы темы занятий.

В курсе изучения дисциплины «Музыкальная антропология» используются активные и интерактивные методы современной педагогики: «круглый стол», дискуссия (методика «вопрос-ответ», методика «обсуждение

вполголоса», методика коллективного анализа, методика «клиники» и выявления ошибочного суждения, практические эксперименты с голосовой и инструментальной артикуляцией, смены строев и игровых позиций, динамической вариативности певческой манеры, методика «эстафеты», методика «дерево решений» и др.), дебаты, мозговой штурм (метод аналогии, инверсии, эмпатии, наводящих вопросов), ролевые игры, творческие задания, метод проектов.

ОРГАНИЗАЦИЯ И КОНТРОЛЬ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Основные формы самостоятельной работы студентов:

- Изучение и анализ рекомендуемой литературы;
- Самостоятельный поиск и обнаружение источников;
- Составление тестов, словаря терминов, сравнительных таблиц, кроссвордов и т. д.;
- Создание аннотированных списков научных работ по изучаемой теме;
- Обзор интернет-сайтов;
- Экспериментальная работа в сфере строя, артикуляции, тембра, фразировки на традиционных музыкальных инструментах и способах вокального интонирования;
- Создание презентаций;
- Подготовка сообщения на предложенную преподавателем или самостоятельно выбранную тему по музыкальной антропологии;
- Подготовка сообщений к дискуссии и конференции;
- Написание эссе, мини-сочинений;
- Создание творческого проекта;
- Написание реферата;
- Подготовка к зачету.

Основные формы контроля самостоятельной работы студентов:

- Выступления в дискуссии;
- Проверочные и контрольные работы;
- Практические занятия;
- Индивидуальные беседы и консультации;
- Прослушивание музыкально-исполнительского эксперимента;
- Защита рефератов и творческих проектов;
- Итоговое собеседование.

ПРИНЦИПЫ И КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ ОБУЧЕНИЯ

№ п/п	Виды учебной деятельности студента	Баллы	Критерии оценки
1.	Посещение лекций	0,5	Своевременное посещение лекций, готовность к занятиям
		1	Своевременное посещение лекций, готовность, наличие конспекта, выполнение заданий в процессе лекционного занятия
		1,5	Студент демонстрирует самостоятельность мышления, творческий подход к выполнению предложенных педагогом заданий

2.	Участие в практических занятиях	0,5	Студент участвует в дискуссии (дает ответы на отдельные вопросы педагога, добавления к ответам основных докладчиков)
		1	Обучающийся дает полный и развернутый ответ на один из вопросов в форме сообщения. При ответе показывает владение теоретическим материалом, испытывает определенные затруднения в формулировке своих суждений, допускает отдельные ошибки как в своем сообщении, так и при ответе на дополнительные вопросы
		2	Студент демонстрирует владение теоретическим материалом, способен сформулировать собственное аргументированное суждение по рассматриваемому вопросу, точно, полно, аргументированно ответить на дополнительные вопросы
		3	Студент представляет самостоятельно выполненные работы, эксперименты по реконструкции архаических, этнических инструментов и певческих манер, дополняющие тематику практического занятия (презентацию, собственную игру на инструменте или пение, свой анализ иконографического или археологического источника, сравнительную таблицу, словарь терминов, обзор Интернет-сайтов и т. д.)
3.	Проверочные и контрольные работы	0,5	Студент показывает знание учебного материала в пределах программы, но ответ является недостаточно полным и доказательным
		1	Логичное и полное изложение вопроса, свободное оперирование культурно-антропологической информацией, аргументированность, грамотность изложения
		1,5	Убедительное представление собственной позиции по основным вопросам тематики практического занятия
4.	Контрольные тесты	0-3	Правильный ответ на отдельное тестовое задание
5.	Реферат	5	Теоретический материал раскрывается достаточно полно и глубоко (логично и последовательно), представляется характеристика изучаемого вопроса с различных точек зрения, при этом автор не в полной мере владеет литературой по рассматриваемому вопросу; испытывает затруднения в формулировке обоснованных оценочных суждений
		8	Теоретический материал раскрывается полно и глубоко (логично и последовательно), автор представляет подробную характеристику рассматриваемого вопроса с учетом различных факторов (эпохи, археологической информации и опыта ее исто-

			рической интерпретации, мировоззренческих позиций, теоретических воззрений на основе анализа антропологических, исторических, иконографических, этномузыкальных источников и соответствующей литературы; показывает владение библиографической базой по рассматриваемому вопросу
		10	Представлены самостоятельные и обоснованные (доказательные) оценочные суждения и выводы, результаты собственных эргологических и исполнительских экспериментов, при этом автор демонстрирует творческий подход в изучении и интерпретации рассматриваемого материала
6.	Эссе	1	Тема раскрыта не полностью
		2	Тема раскрыта полностью, стилистика соответствует данной форме
7.	Решение исследовательских задач	0,5	Этапы изучения не соблюдены, выбор решения не обоснован
		1	Этапы изучения соблюдены, выбор решения обоснован
8.	Проектная деятельность	5-10	В зависимости от формы проектирования

12. Методические указания для студентов по дисциплине «Музыкальная антропология»

Учебно-методическое обеспечение призвано помочь студентам в организации самостоятельной работы по освоению курса «Музыкальная антропология». Изучение данной дисциплины способствует формированию у студентов целостного представления об исторически складывающихся этнических традициях и музыкальных цивилизациях, взаимосвязанной системе основных исследовательских идей и концепций в их историческом развитии; постижению закономерностей генезиса, становления и эволюции мировой музыкальной культуры, становления и развития профессионального искусства в самых разнообразных его региональных и исторических формах.

Курс «Музыкальная антропология» должен отражать современное состояние музыкальной археологии, социологии, антропологии и истории искусств. В изучении дисциплины важно сочетать лекционные и практические занятия, интерактивное общение и собственные изыскания студентов, что позволит им глубже понять наиболее общие закономерности музыкального искусства различных народов и исторических эпох, а также научных методов и аппарата их изучения.

Самостоятельная работа студентов – это планируемая познавательная, организационно и методически направляемая деятельность, осуществляемая без прямой помощи педагогов для достижения конкретного результата. Специфика курса, большой объем учебного материала предполагает дифференцированный подход к изучению различных тем. Так, на лекции выносят наиболее принципиальные, сложные вопросы, подробнее излагая то, что из-за недостатка либо слишком большого объема литературы трудно изучить самостоятельно. Некоторые темы раскрываются только на практи-

ческих занятиях, а отдельные вопросы и темы изучаются самостоятельно, что потребует от студентов анализа первоисточников, навыков конспектирования культурно-антропологической, музыкально-антропологической и исторической литературы.

Учебно-методические материалы по подготовке лекционных и практических занятий в нашей программе представлены отдельно по каждому разделу в соответствии с программой дисциплины и последовательностью изучения курса. В каждом разделе представлены:

учебно-методические материалы лекционного курса, включающие план лекции по каждой изучаемой теме, вопросы для самоконтроля, список основной и дополнительной литературы;

учебно-методические материалы по подготовке практических занятий, содержащие планы проведения занятий с указанием последовательности рассматриваемых тем, задания для самостоятельной работы, краткие теоретические и учебно-методические материалы по теме.

Структура и содержания практических занятий основаны на принципе инвариантности, согласно которому предложенные для обсуждения темы отражают важнейшие проблемы музыкальной антропологии. При подготовке к практическим занятиям перед студентами стоят следующие задачи:

– понимать основные подходы к изучению музыкальной антропологии (принцип историзма, структурно-типологический, системно-этнофонический и сравнительный подходы);

– знать общие закономерности происхождения и становления музыкального искусства, принципы и методы их изучения, а также выявления и интерпретации археологических и иконографических источников, состояния и специфики музыкальных проявлений в различных странах, континентах и в различные исторические эпохи; специфику их выявления и анализа их артефактов в современных условиях;

– знать важнейшие идеи из области музыкальной антропологии и исследователей, которые их выдвигали и разрабатывали;

– самостоятельно подбирать литературу по определенной проблеме и конспектировать ее;

– обобщать и систематизировать изученный материал в виде выступлений на практических занятиях, дискуссиях, ролевых играх и написании докладов по той или иной теме.

В предлагаемой программе представлены также примерные контрольные тестовые задания по всему курсу. Они могут использоваться при организации как текущего, так и итогового контроля. Рядом с каждым вопросом теста дается несколько вариантов ответа для выбора (все варианты могут быть «правдоподобными», но правильный ответ – только один). Есть и задания, предполагающие конструируемый ответ (формируемый самим студентом).

Прежде чем приступить к выполнению заданий, студентам необходимо изучить рекомендуемую по каждой теме литературу. Общий список учебной, учебно-методической и научной литературы представлен в отдельном разделе программы. Кроме того, к практическим занятиям по каждой теме прилагается список основной и дополнительной литературы. В учебно-методическое обеспечение курса включены вопросы к зачету.

В процессе изучения дисциплины необходимо постоянное обращение к словарям и справочникам по музыкальной антропологии, этномузыка-

знанию, музыкальной археологии, психологии, сравнительному искусствоведению.

Программа и учебно-методическое обеспечение предназначены для самостоятельной работы студентов, а также могут быть использованы на аудиторных занятиях.

Рекомендации для составления опорного конспекта:

Конспект – один из основных видов работы с первоисточниками, представляет собой обзор, изложение материала и включает основные мысли и идеи работы в порядке их взаимосвязи. Конспектирование текстов необходимо осуществлять после их основательного изучения (прочтения) и анализа. Конспектирование должно способствовать систематизации и логичности мышления студентов и обучению точно и кратко выражать мысли.

В числе задач по составлению опорного конспекта: развитие умений структурирования, обобщения, систематизации материала, выделения главного в музыкально-антропологических исследованиях, представления музыкально-археологического и этномузыковедческого знания в сжатом виде. Опорным конспектом выступает источник информации, где в обобщенном, схематичном виде представлена структурированная характеристика рассматриваемого вопроса.

Опорный конспект выполняется студентом самостоятельно по темам лекционных занятий на стандартных листах формата А4 в объеме не более одной страницы. В оформлении опорного конспекта могут быть использованы схемы, физические, политико-экономические и этнодиалектные карты, гравюры, фотографии, аудио- и видеозаписи, метрические и акустические таблицы. Структура опорного конспекта может варьироваться в зависимости от интересов и возможностей студентов.

В *опорном конспекте по теме лекции* целесообразно осветить следующие моменты:

- Общая характеристика становления и эволюции музыкальной культуры определенного археологического или исторического периода, соответствующей культурно-антропологической и этномузыковедческой концепции;

- Характеристика различных типов музыкальной культуры и подходов к их постижению;

- Важнейшие музыкально-культурные артефакты данной эпохи и т. д.

В *опорном конспекте по иконографическому и музыкально-археологическому материалу* целесообразно отразить следующие данные:

- Объективные географические сведения;

- Научную интерпретацию источника;

- Понимание целей, содержания и методов экспериментальной реконструкции явлений архаической культуры, изготовления простейших звуковых орудий, игры на традиционных музыкальных инструментах;

- Исследовательские итоги анализа произведений различных этноисторических типов музыкального искусства;

- Актуальность исторической типологии для современной творческой деятельности.

Оценка опорного конспекта осуществляется по следующим показателям:

- краткость, ясность, полнота и точность информации;

- степень раскрытия теоретического материала темы опорного конспекта;

- творческий, нестандартный подход к оформлению, представлению опорного конспекта, освещению теоретического материала.

Подготовленный конспект можно дополнить таблицами, например:

Археологическая или историческая эпоха	Континент, географический ареал	Этнокультурный регион и социально-функциональный пласт культуры	Музыкально-стилевая типология	Мои комментарии
--	---------------------------------	---	-------------------------------	-----------------

При подготовке устных ответов целесообразно воспользоваться следующими рекомендациями:

Внимательно вдумавшись в вопрос, продумать план ответа; каждый его пункт раскрыть в виде кратких тезисов, отражая в них наиболее существенное из содержания вопроса.

Не нужно сводить ответ в зачитывание подготовленных записей; они необходимы для обеспечения логической последовательности изложения.

Отвечая на вопрос, важно суметь объяснить специфику объективной физико-географической и политико-экономической ситуации, сложившейся в рассматриваемый период в соответствующем этнокультурном регионе. Затем показать закономерность формирования определенных функциональных и структурных составляющих изучаемого музыкально-антропологического явления и процесса.

Заслуживают поощрения попытки излагать собственное представление о том или ином вопросе, но, при этом необходимо аргументировать свои положения. В определенных ситуациях педагог вправе помочь отвечающему разобраться в вопросе, осознать ошибочность того или иного высказывания, если таковое имеет место. Но сама по себе ошибка в суждении не должна повлечь снижение оценки, ведь именно самостоятельность мышления, базирующаяся как на освоении материала (учебных пособий, научных исследований, литературных и иконографических первоисточников, энциклопедических и журнальных статей и др.), так и экспериментальной работе, способность и умение оперировать полученными результатами являются главным показателем подготовленности студента по предмету. В конкретных ситуациях студент может остаться при своем мнении и даже подискутировать с педагогом. В случаях, когда то или иное излагаемое положение формируется на основе разных трудов, мнения авторов которых между собой не совпадают, студент может принять позицию определенного автора, даже если она противоречит мнению преподавателя.

5. Материалом для аналитического изучения может служить иконографический образец (картина, скульптура и т. д.), музыкальное произведение целиком, либо один из его фрагментов или частей, в зависимости от поставленных целей и задач. На этом виде задания закрепляются теоретические положения изучаемой темы, отрабатывается научный аппарат и методика анализа, осваивается соответствующая терминология.

6. Независимо от того, включен или не включен в вопрос первоисточник, ответ студента должен широко опираться на археологические, исторические материалы, историко-типологические реконструкции, документы, исследования выдающихся ученых – антропологов искусства. Незнание этих источников, как правило, ведет к отрицательной оценке ответа.

7. Осваивая литературу, необходимо понимать, что приведенные в учебно-методических пособиях названия не исчерпывают всех источников, которые студенту важно освоить, чтобы всесторонне раскрыть вопрос.

8. Целесообразно также постоянно обращаться к музыкальной периодике (журналам «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Музыкальное знание», периодическим сборникам «Вестник ЧГАКИ» (с 2017 г. «Вестник

культуры и искусства»), «Проблемы музыкальной науки», «Artes populares», «Вопросы инструментоведения» и др.), которая окажет ему неоценимую помощь в углублении знаний.

9. Для подготовки к практическому занятию необходимо использовать литературу (основную и дополнительную), предложенную к теме. Доклады должны отвечать следующим требованиям: грамотность, логичность и полнота изложения материала; последовательность, аргументированность и убедительность выступления; обоснование собственной позиции; доказательные ответы на вопросы.

Требования к письменным заданиям студентов: знание предмета, систематичность изложения, творческая самостоятельность, аргументированность положений, открытость, критичность, дополнение собственным смыслом, представление своей индивидуальной позиции.

Написание реферата на одну из предложенных тем (см. Темы рефератов) с целью расширения и углубления теоретических знаний по предмету и приобретение практических навыков самостоятельного нахождения, изучения и анализа различных музыкально-исторических источников. Необходимо учитывать оба значения термина «реферат»: 1) краткое изложение научной работы, содержания освоенного труда; 2) сообщение на избранную тему, основанное на обзоре антропологических, археологических, иконографических, исторических, литературных источников и собственной экспериментальной практики. Особенность реферата по музыкальной антропологии: он должен представлять собой не только изложение той или иной научной или краеведческой публикации, но и ее критический анализ, опирающийся на собственный опыт и сопоставление с другими источниками по изучаемой этнокультурной или исторической проблематике.

Для успешного выполнения реферат требует не менее месячного срока. План работы и ее текущий ход обсуждается с педагогом курса, а также с преподавателем (научным руководителем) по специальному классу и безусловно должен учитывать субъективные интересы студента, его происхождение, место получения среднего образования, степень владения национальным языком, диалектом, фольклором, музыкальными инструментами той или иной этнографической группы, уровень музыкально-теоретической и исполнительской подготовки, этнокультурные предпочтения и научные интересы, степень знакомства с литературой по проблеме, что позволит избежать непроизводительных временных затрат в связи с отсутствием достаточной источниковедческой базы. Кроме предложенных в списке тем рефератов можно по согласованию находить и выбирать и другие темы. Содержание реферата должно быть логичным; изложение материала носить проблемно-тематический характер.

Следующая операция после выбора темы – работа с этномузыковедческой, фольклористической и другой научной литературой. Такая работа включает в себя составление библиографии по изучаемой проблеме, аннотирование и конспектирование источников (7-10). Полный список использованной литературы помещается в конце работы. После этого референт составляет план, который должен быть достаточно подробным, конкретным, отражающим логику раскрытия темы, акцентирующим внимание на главные вопросы, ответ на которые и составит содержание работы. В процессе изложения материала и при использовании новых источников план может корректироваться, менять первоначальный вид. Общие требования к нему, однако, остаются стабильными.

Объем реферата составляет 10–16 страниц печатного текста (А-4), оформленного по правилам, предъявляемым к такому виду работ в высших учебных заведениях. Он состоит из введения, основной части работы и заключения.

Во Введении отмечается *актуальность* проблемы и аргументируется выбор темы (например: данная проблема тесно связана с будущей специализацией, предыдущим опытом обучения или профессиональной деятельности, чрезвычайно важна для современной творческой практики, для правильного представления о столь насущных для нее вопросах либо вызывает интерес своей оригинальностью, необычностью и при этом весьма слабо освещена в имеющихся публикациях, содержащих к тому же ряд противоречивых суждений); дается *историография* проблемы и краткая характеристика литературы, использованной для написания работы; обозначаются *цели и задачи* реферата – перечисляются основные направления, в рамках которых будет раскрыта тема; представлены основные *подходы, методология и научный аппарат* работы.

Основная часть работы может состоять из отдельных глав, разделенных на параграфы, или отдельных частей, посвященных исследованию выбранной темы. Здесь автор должен показать уровень своего общекультурного, исторического и аналитического мышления, умело интерпретировать теоретические и исторические данные, способность отделять главное от второстепенного и приходить к самостоятельным суждениям и обобщениям.

В Заключении студент излагает выводы, к которым пришел в результате рассмотрения проблемы, очерчивает перспективы дальнейшей исследовательской и практической работы в названном направлении; здесь также важно представить собственное отношение к изученному материалу.

В Списке используемых источников перечисляются все монографии, научные сборники, нотные и иконографические издания и отдельные статьи, использованные для написания работы.

На основе письменного текста реферата формируется устное выступление, выносимое на защиту в ходе практического занятия (10–12 минут) или выступления на конференции (15–20 мин.). В сообщении должны быть освещены задачи реферативного исследования и представлены общие выводы (результаты).

НАИМЕНОВАНИЯ РАЗДЕЛОВ, ТЕМ, ИХ ЦЕЛЕЙ И ЗАДАЧ

РАЗДЕЛ I. НАУЧНАЯ СФЕРА И ДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ.

Тема 1. Музыкальная антропология как область науки

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать предметную область и методы музыкальной антропологии, сферу функционирования и методы антропологии искусства и музыкальной антропологии.
2. Поставить вопрос – применимы ли методы академического музыковедения при рассмотрении неевропейских культур?
3. Выявить своеобразие антропологии искусства и музыкальной антропологии как научной дисциплины, ее характер и специфику взаимоотношений с естественными и гуманитарными дисциплинами.

4. Определить специфику музыкального искусства как продукта и как вида деятельности, объекта восприятия и отрасли культуры.

5. Охарактеризовать контекстуальные аспекты (в т. ч. социум) музыки, ее соотношение с мифом ритуалом и различными формам временного и пространственного искусства.

6. Проанализировать этапы становления и развития антропологии как самостоятельной области науки, ее основные направления и результаты.

7. Выявить культурно-антропологические причины падения значимости подлинного искусства в общей культуре и сферах масс-медиа в современной России.

Ключевые понятия:

когнитивная музыкология; антропология искусств; физическая и культурная антропология; миф и ритуал, философия и социология искусств; музыкальные универсалии; типы культуры.

Вопросы к занятию:

1. Музыку относят как к науке (исторически даже к области математики), так и к искусству. Какова Ваша точка зрения?

2. Составьте список собственных жизненных ориентиров. Какое место в нем принадлежит этнической музыке и искусству древних времен? Объясните Вашу позицию.

3. Напишите эссе на тему «Архаическая музыка. Факт истории или креативный источник?»

Вопросы для самоконтроля:

1. Как соотносятся предмет и объект музыкальной антропологии?

2. Каковы задачи культурной и музыкальной антропологии сегодня?

3. Какая функция и метод музыкальной антропологии представляются вам наиболее актуальными и значимыми? Ваши аргументы?

4. Охарактеризуйте основные сферы музыкальной антропологии. Предложите свои варианты оснований для их классификации.

Основная литература:

1. *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

3. *Убоженко И. В.* Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 128–150.

Дополнительная литература:

1. *Алпатова А. С.* Размышления о традиционных и современных способах фиксации архаического музыкального материала. М., 2003. С. 80–89.

2. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 4–28.

3. *Мараев В. Н.* Антропология музыки: программа специального курса СПбГУ. СПб., 2000. С. 3–8.

4. *Otten Ch. M.* Anthropology of Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Austin: ABC-Pr., 1990. P. 14–49.

Тема 2. Антропологическая специфика музыкальной деятельности

Цели и задачи:

1. Определить функциональные и структурные аспекты проявления музыки и порождения ее образности, эстетики, жанрообразования и стилистики.

2. Познакомить с основными проявлениями звуковых комплексов природы, корпоромузыки и соотношением с ними пения и инструментальной музыки.

3. Дать культурно-антропологическую характеристику понятий: музыкальное пространство, восприятие, мимезис, интерпретация, симуляция и имитация природных звуков.

4. Определить культурные предпосылки звуковых и музыкальных предпочтений.

5. Выявить функциональную основу составляющих музыкальные формы и их влияние на социальный статус музыки.

6. Обосновать формальные коммуникативные функции музыки.

Ключевые понятия: звуковая эстетика, маска, певческий инструмент, аутоинструментальная музыка, формирование, становление, развитие, культурная оппозиция.

Вопросы к занятию:

1. Насколько существенны для определенной этноисторической группы, ее ментальности и культуры представления о «чужой» музыке и «чужом» звуке, оппозиции «культура–натура», «свой–чужой»? Выскажите свою точку зрения и обоснуйте ее.

2. Как формируется музыкальное пространство? Какие Вы предложили бы альтернативы данному явлению? Объясните свою позицию.

3. Что, на Ваш взгляд, отличает представления о звучащем объекте и характере звукопроявления от реальной картины звукотворчества, реальной композиции и артикуляции?

4. Что слышит и не слышит традиционный реципиент в «своей» и «чужой» музыке, «своем» и «чужом» звукоидеале?

5. Напишите эссе на тему «Мое представление о звукоидеале».

Вопросы для самоконтроля:

1. Что такое «музыкальная стратиграфия»?

2. Имеет ли место гендерная составляющая в реализации и восприятии музыки?

2. Представьте себе в любой удобной для Вас форме (словесной, графической и т. д.) траекторию вашей самообразовательной деятельности.

3. Возможно ли восприятие музыки как языка?

4. Верно ли утверждение, что многообразные исторические и этнические виды музыкальной культуры – лишь исторические этапы развития в сторону единой глобальной музыкальной системы?

5. Является ли один из типов музыкальных систем (например, европейская композиторская музыка) общепонятным для всего мира эстетическим феноменом? Попробуйте подискутировать на эту тему.

6. Как Вы считаете, нужно ли человеку развивать умение эстетической оценки вещей и явлений? Аргументируйте ответ.

7. Какая область музыки для вас более предпочтительна? Объясните свой выбор.

Основная литература:

1. Народное музыкальное творчество / Ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 418–425.

2. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.

3. Орлов Г. А. Древо музыки. СПб; Вашингтон, 1992.

4. Пронн В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с.

Дополнительная литература:

1. Алпатов А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009. С. 3–48.
2. Мацеевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–33.
3. Убоженко И. В. Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 128–150.
4. New Oxford History of Music. Vol.1 (Ancient and Oriental Music). London – New York – Toronto: Oxford University Press, 1957. P. 19–47.

РАЗДЕЛ II. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**Тема 3. Генезис и становление музыки***Цели и задачи:*

1. Дать представление о существующих в науке и педагогической практике концепциях происхождения музыки.
2. Описать пути и направления эволюции социально-исторической многослойности музыкального искусства.
3. Определить порождающие факторы становления музыкальной деятельности человека в древнейшие эпохи.
4. Охарактеризовать автономность становления вокальной и инструментальной музыки.
5. Выявить структурные аналогии между явлениями физической и биологической музыки и формами человеческого звукотворчества.

Ключевые понятия: искусство, культура, прикладная и художественная сферы деятельности, социально-историческая многослойность, функциональная и структурная эволюция звукотворчества, художественное образование, эстетическая деятельность.

Вопросы к занятию:

1. Какими методами культурная антропология подходит к изучению проблемы генезиса музыки?
2. Что собой представляет физическая музыка в контексте происхождения искусства? Какова ее типология? Попытайтесь осуществить свою классификацию.
3. Имеют ли место структурные аналогии между явлениями биологической музыки и древнейшими формами инструментальной и вокальной музыки?
4. Расскажите о своих представлениях о возможности и перспективах моделирования звуковых явлений природы в современной художественной практике.

Вопросы для самоконтроля:

1. Имеет ли место использование феноменов физической и биологической музыки в традиционной этнической звуковой практике?
2. Что такое «золотые музыкальные инструменты» и имеют ли они место в художественной музыкальной практике?
3. Имеет ли место использование природы, инструментария, аппарата физической и биологической музыки, а также ее звуковых структур в традиционном музицировании? Каковы их формы?

4. В какой мере дают адекватную картину палеолитической эпохи звукотворчества данные археологии, наскальной живописи, древнейших форм иконографии?

5. Как можно использовать биогенетический закон Геккеля для реконструкции происхождения и эволюции музыкальной деятельности? Можете ли привести примеры собственного опыта наблюдений в этой сфере?

Основная литература:

1. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

2. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.

3. *Тайлор У.* Первобытная культура. М., 1994. С. 6–79.

4. *Ферро Марк.* Как изучают историю. М., 1991. С. 5–48.

Дополнительная литература:

1. *Мараев В. Н.* Построение генеалогии музыкального инструмента. Метод вычитания признаков // Ялкала: материалы научной конференции. СПб., 1998. С. 3–16.

2. *Мациевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987, Ч. 1. С. 6–38.

3. *Мириманов В. Б.* Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. С. 3–89.

4. *Boas F.* Primitive Art. New York, 1979. P. 7–49.

Тема 4. Функциональная и структурная эволюция музыкального искусства

Цели и задачи:

1. Дать представление о синкретизме материальной и духовной деятельности человека палеолитической эпохи и этапах его расслоения.

2. Обрисовать основные предпосылки выделения музыки из мусического синкретизма.

3. Определить периодизацию становления фундаментальных явлений музыкального искусства.

Ключевые понятия: универсальные орудия, половозрастная стратификация, шаман, арехта-ку, жрец, скоморох, звукоподражания, звуковое моделирование.

Вопросы для самоконтроля:

1. Назовите первичные функции и формы музыки.

2. Перечислите основные генетико-структурные и функциональные опозиции в формировании вокальной и инструментальной музыки.

3. Чем обусловлено формирование музыкального профессионализма и специализация видов музыки и музыкальных инструментов? Что является объектом и предметом истории педагогики?

4. Каковы истоки и антропологические предпосылки формирования программной музыки?

5. В чем Вы видите функциональную и структурную мотивацию исторической эволюция музыкальной формы?

Основная литература:

1. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.
2. *Мацеевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.
3. *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб; Вашингтон, 1992.
4. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб, 1986. 368 с.

Дополнительная литература:

1. *Алпатов А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009. С. 3–48.
2. *Барт Р.* Мифология. М., 1996. С. 5–64.
3. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 4–59.
4. *Белик А. А.* Психологическая антропология: некоторые итоги развития // *Этнологическая наука за рубежом: проблемы, поиски, решения.* М., 1991. С. 7–14.
5. *Мосс М.* Общество. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 9–27.
6. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 9–65.

Практическое занятие № 1. Раздел II. Тема 3.***Происхождение и эволюция древнейших форм музыкальной деятельности*****Экспериментальная работа**

Произвести музыкально-антропологический анализ археологического или иконографического образца музицирования, предложенного педагогом (например, из опубликованных учебных пособий по этнологии, антропологии искусств, истории музыки, научной литературы и исторических источников), или обнаруженного студентами в библиотеке, или в интернет-ресурсе самостоятельно;

Изготовить простейший музыкальный инструмент (например, из природных материалов, травы, раковин, дудника и т. д.) и сыграть на нем типовые формулы архаической музыки.

Вопросы к дискуссии

1. Как работает научный аппарат культурной антропологии в осознании и дифференциации концепций происхождения музыки: вокальной; инструментальной?
2. Что такое физическая и биологическая музыка? Приведите примеры. Какое значение имеют названные феномены для понимания процессов эволюции или миграции музыки?
3. Приведите образцы моделирования инструментария и звучаний музыки природы в традиционной и современной музыкальной практике.
4. Как происходит формирование музыкального пространства и времени в культуре?
5. Как формируются представления о «своем» и «чужом», мужском и женском?
6. В чем выражается влияние коммуникативных и структурных составляющих на социальный статус музыкальных проявлений?
7. Как проявляются следы универсальных орудий в традиционной и современной музыкальной деятельности?
8. Какова роль музыкальной композиции вне линейных представлений о пространстве и времени?

9. В чем отличие понятий «культура», «духовная деятельность», «искусство»?

10. Справедлива ли позиция, что искусство должно ориентироваться на потребности современного рынка труда?

Самостоятельная работа студентов (Разделы I-II).

Разделы и темы для самостоятельного изучения	Виды и содержание самостоятельной работы
<p>Раздел I. Научная сфера и дисциплинарные основы музыкальной антропологии. Тема 1. Музыкальная антропология как область науки. Тема 2. Антропологическая специфика музыкальной деятельности.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i> 1. Составьте тезаурус по основным категориям музыкальной антропологии. 2. Составьте тест для самопроверки по теме. <i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i> 1. Подготовьте сообщение на тему «Мое представление о многообразии культур и форм музыкальной деятельности».</p>
<p>Раздел II. Происхождение и эволюция музыкального искусства Тема 3. Генезис и становление музыки. Тема 4. Функциональная и структурная эволюция музыкального искусства.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i> 1. Составьте тезаурус по основным категориям культурно-антропологической концепции происхождения музыкального искусства. 2. Составьте тест для самопроверки по теме. <i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i> 1. Напишите эссе на тему: «Кристаллизация звуковых орудий и собственно музыкальных инструментов». 2. Представьте информационный проект «Проявление музыкальных специализаций в процессе разделения труда и развития рыночных отношений». 3. Возьмите интервью у педагогов. Тема интервью: «Как воспринимают студенты разных профилей явления архаического искусства и музыки сегодня?» <i>Третий уровень сложности (творческий):</i> 1. Разработайте программу студенческой конференции по проблемам происхождения музыки.</p>
<p>Раздел I. Научная сфера и дисциплинарные основы музыкальной антропологии. Тема 1. Музыкальная антропология как область науки. Раздел II. Происхождение и эволюция музыкального искусства Тема 4. Функциональная и структурная эволюция музыкального искусства.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i> 1. Представьте аннотированный список научных статей за последние 5 лет в области культурной (музыкальной) антропологии. 2. Представьте обзор Интернет-сайтов по теме «Художественная музыкальная культура современного человека». <i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i> 1. Сделайте презентацию по теме (не менее 10 слайдов). 2. Разработайте положение о юношеском фестивале-конкурсе исполнителей на реконструированных архаических музыкальных инструментах.</p>

	<p>3. Сравните состояние информационной базы музыкально-этнографического образования в России и любой другой стране по выбору.</p> <p>4. Изложите систему музыкально-этнографического обучения в одном из вузов России (напр., Саратовской, Казанской консерватории, Санкт-Петербургского института культуры и т. д.).</p> <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Разработайте и представьте рекламу, афишу музыкально-этнографического концерта. 2. Представьте портфолио своих творческих достижений (в виде презентации). 3. Предложите программу дискуссии по проблемам музыкальной антропологии в России и за рубежом. <p><i>Четвертый уровень сложности (исследовательский):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Научная статья по проблемам культурной (музыкальной) антропологии в России и за рубежом. 2. Исследовательский проект по теме «Реконструкция и новая жизнь архаических и форм пения» (заявка на конкурс, грант). <p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i> Составьте словарь терминов (не менее 10) по материалу Разделов I, II.</p> <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i> Предложите программу мастер-класса по реконструкции архаических музыкальных инструментов.</p>
--	--

Раздел II. Тема 4.

Цели и задачи:

1. Найти «+» и «-» в материальной и духовной культуре эпохи палеолита и первобытного воспитания.
2. Сравнить особенности звуковой сферы палеолитической и неолитической эпох.
3. Систематизировать явления физической и биологической музыки и практике их использования в древней и современной культуре (ОК-1, 2, 11); (ПК-1, 4, 10.11).
4. Охарактеризовать порождающие факторы функциональных и структурных мутации музыкального искусства в эпоху неолитической революции.
5. Описать процессы десинкретизации духовной деятельности в период неолита.

Форма представления работ – письменный текст. Объем – до 1/4 а. л. с набором схем, рисунков, таблиц, фотографий, с указанием обмеров, с описанием морфологии природных звуковых орудий и эргологии соответствующего инструментария, с описанием особенностей его функционирования.

Тема 5. Связь эволюции музыки с развитием материальной и духовной культуры

Цели и задачи:

1. Дать представление об этапах эволюции музыкального искусства в эпоху неолита, зарождения классового общества и феодальных государств.

2. Представить концепции мифологических традиций в древней и средневековой музыкальной культуре.

3. Сопоставить системы древних и средневековых цивилизаций Европы и Ближнего, Среднего и Дальнего Востока.

4. Сформулировать особенности взаимоотношений «музыка и религии» в древнюю и средневековую эпохи.

Ключевые понятия: первобытная культура, первобытное искусство, магический обряд, инициация, музыкальная практика, коммуникативные функции музыки, структурные мутации, артикуляция, интеграция.

Вопросы к занятию:

Исправьте ошибки и неточности в высказываниях:

1. Музыка порождена магией, древнейшими и более поздними культурами, историей, социологией, психологией, педагогикой, биологией.

2. Музыкальная антропология сосредоточена на изучении древнейших форм звукового творчества в определенные исторические эпохи.

3. В первобытном обществе музыкальное искусство было основано на звукоподражании.

4. Разделение синкретической и специализированной духовной деятельности происходило в античные и средневековые времена. В древнейшие периоды не было собственно инструментальной и вокальной музыки, разделения музыкантов на инструменталистов и певцов.

5. В первобытном художественном творчестве преобладало индивидуальное начало.

6. Инициация – обряд, основанный на подражании взрослым.

Вопросы для самоконтроля:

1. Расскажите, откуда черпает музыкально-антропологическая наука сведения о формах искусства в эпохи палео- и неолита.

2. Каковы особенности звукотворчества в эпоху палеолита?

3. Что повлияло на изменение содержания и формы воспитания в эпоху неолита?

4. Каковы порождающие факты эволюции музыки в эпоху древних и средневековых государств?

5. С какими работами по истории древнейшей и средневековой музыкальных культур Вы познакомились?

Основная литература:

1. Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009. С. 3–48.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

3. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.

4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с.

Дополнительная литература:

1. Барт Р. Мифология. М., 1996. С. 5–64.

2. Белик А. А. Психологическая антропология: некоторые итоги развития // Этнологическая наука за рубежом: проблемы, поиски, решения. М., 1991. С. 7–14.

3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 4–59.

5. Джумалиева Т. Традиционная музыка и творческая память народа // Музыка народов Центральной Азии. Алматы, 2009. С. 324–328.

6. Единство и многообразие славянского мира: Наука, культура. Искусство. СПб., 2015.

7. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1. СПб., Ч. 1. 2014; Ч. 2. 2014–2015.

8. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 9–65

9. New Oxford History of Music. Vol.1 (Ancient and Oriental Music). London – New York – Toronto, 1957.

РАЗДЕЛ III. ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР МИРА

Тема 6. Становление и развитие надрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций.

Цели и задачи:

1. Дать представление об основных механизмах существования и передачи традиции.

2. Охарактеризовать особенности становления мировых музыкальных цивилизаций.

3. Обрисовать картину социально-профессиональной стратиграфии музыкальной деятельности, инструментария, жанров и форм инструментальной, вокальной и вокально-инструментальной музыки.

4. Сформулировать основные представления о влиянии мировых религий (иудаизма, христианства, ислама, буддизма, индуизма, тенгрианства и т. д.) на процессы интеграции культур и становлении надэтнических форм музыки.

5. Обосновать принципы взаимодействия мировых музыкальных цивилизаций с региональными этническими традициями.

6. Дать представление об особенностях европейской, ближне-средне-восточной, дальневосточной профессиональных культур и их соотношения с фольклором и региональной этнической профессиональной музыкой.

Ключевые понятия: этническая музыка; фольклор, традиционная профессиональная музыка, культуры народов мира, кочевая культура, фольклоризм, джаз, этно, поп, рок, неофольклор, вторичные формы этнической культуры, синтезированные формы музицирования.

Вопросы к занятию:

Терминологический диктант:

- Культурная интеграция – ...
- Консолидация – ...
- Музыкальная письменность – ...
- Развитие – ...
- Формирование – ...
- Становление – ...
- Взаимодействие культур – ...
- Глобализация – ...
- Структура – ...
- Унификация – ...

Вопросы для самоконтроля:

1. Каковы основные виды интегративных процессов в обществе и музыкальной культуре в истории античного и средневекового мира?

2. Определите общее и различное в путях этнической, государственной и межгосударственной культурной консолидации и становлении интегральных форм музыкального искусства и становление межнациональных, межрегиональных музыкальных цивилизаций в эпохи Возрождения, Просвещения, научно-технических революций XVIII–XX столетий и в наше время.

3. Охарактеризуйте особенности развития музыки в эпоху глобализации.
4. Назовите основные виды синтезированных, гибридных и адаптационных музыкальных систем в истории и современности.
5. Как отражается отсутствие, существование и виды музыкальной письменности на функциональной и стилевой специфике музыкального искусства? Приведите конкретные примеры.

Основная литература:

1. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.
2. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С.120–158.
3. *Убоженко И. В.* Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // *Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности.* М., 2006. С.128–150.
4. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон-СПб., 1992. С. 4–90.

Дополнительная литература:

1. *Адорно Т. Ф.* Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 9–18.
2. *Алпатов А. С.* Культура как важнейший фактор управления человеческими ресурсами // *История и традиция в современной культуре, политике и средствах массовой информации.* М., 2005. С. 5–6.
3. *Акопян А. О.* Большие теоретические концепции в музыковедении: свет и тени // *Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет-конференция: [сайт] / РАМ им. Гнесиных.* М., 2010. URL:<http://musxxi/gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Акопян/pdf>
4. *Вузы культуры и искусства на пути глобального образовательного пространства: Материалы Международной научно-практической конференции.* Ред. Е. Имамбек и др. Алматы, 2010. 258 с.
5. *Денисов Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 3–68.
6. *Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России.* СПб., 2015. С. 9–80, 90–108.
7. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. Т.1. СПб., 2011. С.117–125.
8. *Мацевский И. В.* Сравнительное искусствознание – XXI век: К введению в методику // *Сравнительное искусствознание – XXI век.* Вып. 1. Ч. 1. СПб., 2014. С. 6–24.
9. *Музыка народов Центральной Азии.* Алматы, 2009.
10. *Проблемы когнитивной музыкологии: Тезисы и рефераты Международной научно-практической конференции.* СПб., 2009. С. 5–30.
11. *Otten Ch. M.* Anthropology of Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Austin, 1990. P. 57–80.

Практическое занятие № 2. Раздел III. Тема 6.

(практическое задание и вопросы для обсуждения)

Становление и развитие надрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций

Практическое задание:

1. Осуществить анализ традиционного сольного произведения в жанре кюя, раги или части макама (по выбору студента).

2. Произвести анализ и дать культурно-антропологическую интерпретацию появлению новых, гибридных и адаптационных музыкальных систем в истории музыкальной культуры и современности.

Ответы на вопросы и дискуссия, посвященные традиционным и современным формам этнической музыки и соответствующим областям музыкальной антропологии.

1. Что изучает дисциплина «Музыкальная антропология»?
2. С какими науками связана музыкальная антропология?
3. Каковы социокультурные основания и проявления неолитической революции в музыкальном искусстве?
4. Как проявляется социально-профессиональная дифференциация деятельности в инструментальной и жанро-структурном своеобразии инструментальной, вокальной и вокально-инструментальной музыки?
5. В чем заключаются историко-культурные, социально-политические и идеологические предпосылки консолидации этнорегиональных культур и становления мировых музыкальных цивилизаций?
6. Каковы культурно-антропологические обоснования явлений этнической музыки, фольклора, профессиональных культур народов мира?
7. Какова роль мировых и локальных религий в консолидации или сепаратизации форм музыкального искусства?
8. В чем проявляются интегративные процессы при становлении и развитии надрегиональных и мировых музыкальных цивилизаций?
10. Каковы формы и факторы взаимодействия или оппозиции мировых и региональных/локальных музыкальных систем в эпоху глобализации?
11. Назовите основные предпосылки формирования синтезированных стилевых явлений в музыкальной культуре стран и народов мира.

Основная литература:

1. Народное музыкальное творчество / Авт. кол. Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.
2. *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С.120–158.
3. *Орлов Г. А.* Древо музыки. Вашингтон–СПб., 1992. С. 4–90.

Дополнительная литература:

1. *Убоженко И. В.* Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // *Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности.* М., 2006. С. 128–150.
2. Музыка народов Центральной Азии. Алматы, 2009. С. 17–30.
3. Проблемы когнитивной музыкологии: Тезисы и рефераты Международной научно-практической конференции. СПб., 2009. С. 5–30.
4. *Мацневский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–33.
5. *Мацневский И. В.* Сравнительное искусствознание – XXI век: К введению в методiku // *Сравнительное искусствознание – XXI век.* Вып.1. СПб., 2014. С. 6–24.
6. *Otten Ch. M.* Anthropology of Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Austin: AP, 1990. P. 53–87.

Самостоятельная работа студентов (Раздел III. Тема 3).

Разделы и темы для самостоятельного изучения	Виды и содержание самостоятельной работы
<p>Тема 6. Часть 2. Типология музыкальных культур в их взаимодействии</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный)</i> 1. Представьте обзор интернет-сайтов по проблем типологии музыкальных культур. 2. Составьте тест для самопроверки по теме.</p> <p><i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i> 1. Представьте аннотированный список научных статей (газетных публикаций) за последние 5 лет в области культурно-антропологического изучения исторических и этнических музыкальных систем. 2. Подготовьте сообщение на тему «Типы музыкальных цивилизаций. Общность и отличия».</p> <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i> 1. Составьте программу дискуссии «Предпосылки взаимодействия региональных и надэтнических музыкальных культур мира». 2. Составьте конспект-схему научной статьи, посвященной вопросам взаимодействия различных музыкально-культурных систем в современном искусстве.</p> <p><i>Четвертый уровень сложности (исследовательский):</i> 1. Создайте рекомендации по организации сравнительно-типологического исследования.</p>

13. Материалы текущего и итогового контроля

1. Карта оценки компетенций

Коды формируемых компетенций	Наименование компетенции	Технологии формирования	Средства оценки
Общекультурные компетенции			
ОК-№1	Способность и готовность собирать и интерпретировать необходимые данные для формирования суждений по соответствующим социальным, научным и этическим проблемам.	Лекции Практические занятия	Прверочная и контрольная работы Тестирование Зачет
ОК-№2	Способность и готовность ориентироваться в специальной литературе как в сфере культурной антропологии, музыкального искусства и науки, так и в смежных областях (видах искусства).		
ОК-№3	Способность и готовность осмысливать развитие музыкального искусства, науки и образования в историческом контексте, в том числе в связи		

	<p>с развитием других видов искусства и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода</p>		
Знает:	Категориальный и понятийный терминологический аппарат музыкальной антропологии; сущность и специфику профессиональной исследовательской и практической деятельности		
Умеет:	Ориентироваться в специальной культурно-антропологической литературе; анализировать различные археологические, культурно-исторические системы и методы, формулировать собственные исследовательские принципы и методики реконструкции исторических явлений, используя традиционные и современные технологии и методики антропологии искусства		
Владеет:	Категориальным аппаратом музыкальной антропологии, знаниями в области муз. археологии истории; навыками пользования научной и научно-методической литературой в сфере антропологии искусства		
ОК-№11	Способность и готовность приобретать с большой степенью самостоятельности новые знания, используя современные образовательные и информационные технологии		Проверочная и контрольная работа. Выступление с докладами на конференции. Проектная деятельность Тестирование Зачет
Знает:	Современные технологии в области музыкальной археологии, культурной антропологии и антропологии искусств.		
Умеет:	Самостоятельно приобретать новые знания, используя современные исследовательские технологии.		
Владеет:	Навыками приобретения новых знаний с использованием современных культурологических и информационных технологий.		
Профессиональные компетенции			
ПК-№2	Способность и готовность осуществлять консультации при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры (репертуарные планы, программы фестивалей, творческих конкурсов).	Лекции Практические занятия Дискуссии Деловые и ролевые игры	Практические занятия Тестирование Зачет

ПК-№8	Способность и готовность преподавать дисциплины профильной этномузыковедческой направленности.	Ситуационные задачи
ПК -№20	Способность и готовность в составе исследовательской группы участвовать в информационном маркетинге, осуществлять различные исследования в творческой и социально-культурной сфере, в том числе путем мониторинга зрительской/слушательской аудитории, а также исследования в области этнической музыкальной культуры и искусства	Тренинги Творческие задания
Знает:	Основные исторические этапы генезиса, становления и развития музыкального искусства; различные типы музыкальных культур и цивилизаций, методологию и методики реконструкции архаических художественных систем для создания собственной системы исследовательской, организационной и творческой деятельности	
Умеет:	Составить обобщающее историко-культурное описание художественного явления в различных типах музыкальных цивилизаций; выявить в фиксируемых сегодня феноменах этнической музыки следы древнейших этапов эволюции культуры, синкретических и специализированных музыкальных профессий; произвести историко-стадиальную атрибуцию археологических и этнографических материалов и памятников истории музыкального искусства	
Владеет:	Представлениями об исторической и культурно-антропологической стратиграфии традиционной художественной культуры определенного народа или историко-культурной цивилизации; методологией структурного анализа различных феноменов физической и биологической музыки; навыками культурно-антропологического анкетирования современной слушательской среды; методикой музыковедческой интерпретации краеведческих и исторических источников, выявления исторического и этнического звукоидеала, эстетических представлений носителей традиции на территории собственных научных интересов будущего исследователя и интерпретатора-аранжировщика этнической музыки.	

2. *Оценочные средства для проведения текущего контроля успеваемости студентов:*

Примерные темы рефератов:

1. Роль явлений физической музыки в становлении и эволюции звуковой деятельности древнего человека (ОК-1, 2; ПК-1, 4).
2. Явления биологической музыки и современная этническая культура (ОК-11; ПК-10,11).
3. Мужское и женское в локальной музыкальной традиции (ОК-1, 4, 13; ПК-5. 9, 16, 20).
4. Этно-, рок- и попгруппы в моем городе (регионе) (ОК-6, 10; ПК-3, 4, 13,14, 17, 18).
5. Состояние музыкальной антропологии в одной из финно-угорских, тюркских, славянских, романских и др. стран, республик, округов, регионов (ОК-6, 9; ПК-1, 14, 19, 20).
6. Современные пути и опыты интеграции европейской и региональных музыкальных систем (ПК-20).
7. Проблемы и парадоксы музыкальной унификации в явлениях современной массовой культуры (ПК-19, 20).
8. Вопрос индивидуального подхода к проблеме интеграции различных музыкальных явлений и систем (ОК-2, 3; ПК-14, 19).
9. Опыт музыкально-антропологической интерпретации полистилистики (на избранном студентом материале) (ОК-3; ПК-14, 20).
10. Звуковые и музыкальные универсалии в этнической культуре (ПК-20).
11. Культурно-антропологическая интерпретация опытов современной звукорежиссуры (ПК-18, 20).
12. Взаимодействие художника и реципиента искусства в архаической музыкальной культуре (ОК-1, 2; ПК-5,15).
13. Памятники музыкальной археологии в моем регионе (республике, области) (ПК-19).
14. Артефакты палеолитического и неолитического периода в музыкальном наследии моего региона (республики, области) (ОК-2, 11; ПК-2, 8).
15. Современные представления о структуре древнейшей звуковой деятельности (ОК-1-3; ПК-8, 20).

Примерные темы эссе:

1. Звучащий мир палеолита, какой он?
2. Моя любимая область древней музыкальной культуры.
3. Мои представления о психологии музыканта-шамана.
4. Имеет ли место магия в современной деятельности музыканта?
5. Мое представление о религиозном дуализме и его проявлении в художественной деятельности.
6. Музыкальная антропология в России: вчера, сегодня, завтра.
7. Мои собственные научные поиски и приоритеты.
8. Музыкальная антропология в моем образовательном и творческом опыте.

Ситуационные задачи:

1. Определите актуальные задачи изучения музыкальной антропологии для развития современного искусства (например, падение интереса широкой публики к академической музыке, потеря творческого контакта между носителями и реципиентами искусства, экономические проблемы деятельности современного музыканта – артиста и педагога, сокращение свободного времени художника и учителя музыки, (в т. ч. в связи с расширением бюрократических процедур), не всегда позитивное отношение в обществе

к деятелям высокого искусства и т. д.). Предложите возможные пути решения этих проблем как с точки зрения общества, так и с точки зрения личности самого художника и педагога-музыканта.

2. а) Проведите самодиагностику с использованием психологических тестов на выявление самооценки, мотивации выбора профессии, профессиональной направленности функционирующего музыканта – исполнителя, ученого, педагога, уровня тревожности, общительности и т. д.

Возможные варианты диагностических методик представлены: Этническая традиция в современной музыкальной культуре. Ред. кол. И. В. Мациевский, Н. В. Александрова и др. СПб., 2010. 130 с.; *Алексеев Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. С. 5–40.

б) Проанализируйте полученные индивидуальные данные и составьте программу профессионального самовоспитания на ближайший период.

3. Ролевая игра «Социально-психологический портрет традиционного музыканта» (шаман – скоморох – музыкант этнической традиции – современный интерпретатор и исследователь этнической музыки: *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 120–158.

4. Составьте социально-психологический портрет современного музыканта в сфере традиционной и современной этнической и массовой культуры.

5. Ролевая игра «Обучение в этнической музыкальной традиции»: *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 167–179, 196–203.

Тренинги:

1. Мастеру предстоит провести реконструкцию археологического музыкального инструмента. Разработайте рекомендации по подготовке к осуществлению этой деятельности.

2. Лектор-музыковед готовит обобщение и систематизацию знаний по теме происхождения музыки. Осуществите когнитивное методическое прогнозирование возможных затруднений лектора в этой ситуации. Предложите варианты методических действий лектора по преодолению этих затруднений.

3. Вам предложили вовлечь школьников в работу ансамбля этнической музыки. Разработайте тематику занятий, которые Вы будете проводить.

4. Составьте «профессиональный контракт» между руководителем, участниками школьного фольклорного ансамбля и родителями по поводу творческого развития ребенка в данном творческом коллективе. В контракте должны быть зафиксированы права, обязанности, гарантии и ожидания всех трех заинтересованных сторон.

5. Разработайте вопросы для проведения фронтально-опросного контроля знаний и умений участников ансамбля традиционной музыки по определенной сфере музицирования.

6. Разработайте вопросы анкеты на диагностику интереса и мотивации участников современных инструментальных и вокальных ансамблей этнической музыки.

ВАРИАНТЫ ДИСКУССИОННЫХ ОБСУЖДЕНИЙ:

Методика «Займи позицию»

1. Использование методики «Займи позицию» позволяет выявить имеющиеся мнения, увидеть сторонников и противников той или иной позиции, начать аргументированное обсуждение вопроса.

2. Обсуждение начинается с установления определенной исследовательской ситуации, постановки вопроса, предполагающего различные ответы.

3. Все участники, подумав над вопросом, подходят к одной из четырех таблиц-схем, размещенных в разных частях аудитории.

4. Заняв позицию, участники обмениваются мнениями по дискуссионной проблеме и приводят аргументы в поддержку своей позиции.

5. Любой участник может свободно поменять позицию под влиянием убедительных аргументов.

6. В ходе дискуссии возможно (и даже желательно) возникновение собственной позиции по данному вопросу.

Руководитель лаборатории этнических музыкальных инструментов хотел, чтобы члены его коллектива умели разбираться в различном историческом материале. С этой целью он провел в лаборатории несколько бесед о различном состоянии первоисточника и способах его интерпретации. Члены коллектива с большим интересом слушали руководителя, задавали много вопросов. Но вскоре мастер с огорчением узнал, что реально-го творческого воплощения его советы не получили. Почему?

1) сотрудники лаборатории не всё поняли и запомнили;

2) предыдущий опыт работы участников лаборатории не включал инструментальной этого рода;

3) мало было наглядных иллюстраций, практических показов изготовления инструментов, игры на них;

4) жизнь, практика требует учета индивидуальных предпочтений специалистов.

Методика «Обсуждение вполголоса»

Согласно этой методике осуществляется закрытая дискуссия в микрогруппах, после чего проводится общая дискуссия, в ходе которой мнение микрогруппы докладывает ее лидер, и это мнение обсуждается всеми участниками.

При исполнении традиционного наигрыша студент нарушает интонационный строй. Как поступить преподавателю?

Преподаватель может предложить варианты решения, например:

а) спросить: «Каков звукоряд данного фрагмента?»;

б) предложить студенту дать последовательную звуковысотную характеристику каждого тона избранного для анализа фрагмента;

в) самому сыграть так, как педагог считает правильным;

г) сделать вид, что ничего не произошло, но, обратившись к другим студентам, обсудить сыгранное;

д) иное решение.

Методика «ПОПС-формула»

1. Использование методики «ПОПС-формула» позволяет помочь студентам аргументировать свою позицию в дискуссии.

2. Краткое выступление в соответствии с ПОПС - формулой состоит из четырех элементов:

П – позиция (в чем заключается точка зрения)	я считаю, что ...
О – обоснование (довод в поддержку позиции)	... потому что ...

П – пример (факты, иллюстрирующие довод)	... например ...
С – следствие (вывод)	... поэтому ...

Если тот или иной исследователь на конференции или студент – участник дискуссии высказывает точку зрения, которую Вы не можете принять, то как лучше поступить в данной ситуации...

- а) поправить студента и объяснить ему его ошибку;
- б) перевести разговор на другую тему;
- в) понять его точку зрения;
- г) отвергнуть категорически.

Методика эстафеты

Каждый заканчивающий выступление участник дискуссии может передать слово тому, кому считает нужным. Возможны специально создаваемые неверные ответы, которые другие участники должны определить и аргументировать их несостоятельность.

Каковы, на Ваш взгляд, заповеди общения участников научной дискуссии:

- а) при организации дискуссии исходить не только из научных и дидактических целей и задач, но и из интересов студентов;
- б) строить общение со студентами – участниками дискуссии или ролевой игры – «сверху вниз», т. е. четко излагая свою позицию;
- в) нужно уметь, не перебивая, слушать своих оппонентов с учетом их тезауруса и творческого подхода;
- г) во взаимодействии со студентами необходимы их одобрение, похвала, поощрение...

3. Оценочные средства для промежуточной аттестации студентов:

Примерные тестовые задания

1. Музыкальная антропология – это:

- 1) наука, изучающая закономерности происхождения, становления и развития музыкального искусства и целенаправленную практику деятельность homo musicus – человека музицирующего;
- 2) планомерная практическая работа по изысканию, реконструкции и интерпретации исторических источников музыкальной культуры различных эпох и народов; воспитание в целях решения задач образования;
- 3) выявление утерянных на перипетиях времени или не получивших дальнейшего развития огромных творческих возможностей, интонационных и ритмических структур, а также исполнительских проявлений, перспективных для современного развития искусства, творческой, созидательной деятельности и отношений их субъектов.

2. Эволюция – это:

- 1) последовательный процесс создания и совершенствования искусства;
- 2) процесс формирования и развития личности художника-творца и реципиента-слушателя, ее духовного и физического развития для общественной и культурной деятельности;
- 3) процесс передачи художественных ценностей и опыта их создания от носителя к носителю искусства, от учителя к ученику, от поколения к по-

колену в интересах человека, семьи, общества, государства, человечества в целом.

3. Знания – это:

1) готовность сознательно и самостоятельно выполнять практические и теоретические действия на основе усвоенных знаний, жизненного опыта;

2) отражение человеком объективной действительности в форме фактов, представлений, понятий и законов науки;

3) компоненты практической (творческой, композиторской, исполнительской, звукорежиссерской, научной, педагогической) деятельности, проявляющиеся при выполнении необходимых действий, доведенных до совершенства путем многократных упражнений.

4. Развитие – это:

1) целенаправленный процесс последовательных, прогрессивных внутренних и внешних изменений человека;

2) возникновение, создание чего-либо нового в процессе эволюции;

3) целенаправленный процесс становления человека как социального существа под воздействием различных факторов;

4) целенаправленный процесс организации учебной, творческой и научно-исследовательской деятельности учащихся по овладению знаниями, умениями, навыками;

5) целенаправленная познавательная деятельность людей по получению научных знаний, установленных в качестве обязательной нормы законами и нормами общества.

5. Целью научной деятельности является:

1) познание объективного мира природы и искусства;

2) поиск закономерностей эволюции деятельности и путей ее совершенствования;

3) умственное развитие человека;

4) эстетическое развитие человека и общества;

5) нравственное развитие человека и общества;

6) разностороннее, гармоничное развитие человека и человеческой популяции;

7) физическое развитие человека;

8) совершенствование и развитие средств производства и техники (в т. ч. исполнительского мастерства художника).

6. Синкретизм древнейшей культуры – это:

1) цельность и неразрывность материальной и духовной составляющих деятельности человека и человеческих популяций в тесной взаимосвязи с познанием и оперированием явлений природы;

2) нерасчетливость деятельности профессионалов в сфере духовной культуры;

3) обусловленность частичной десинкретизации магии и магической деятельности жизненными потребностями возрастающей популяции и необходимости повышения количества продукции труда;

4) магия как предшественница религии, науки и искусства;

5) сохранение артефактов синкретизма в культе, обряде, мифе, науке, специализированных видах архитектуры и искусства (музыке, пении, поэзии, театре, изобразительном искусстве и т. д.);

6) процесс становления человека как социального существа под воздействием различных факторов

7. Надэтническая музыкальная цивилизация – это:

1) становление нового типа музыкальной культуры при объединении родов, племенной консолидации, создании надэтнических государственных, межгосударственных образований и объединений народов и стран на политической, экономической, идеологической или религиозной основе;

2) формирование унифицированных типов функционирования искусства, его эстетики, музыкально-стилевых систем, музыкальных инструментов, исполнительской специфики, жанров и музыкальных форм;

3) целенаправленный и унифицированный процесс усвоения и передачи знаний, умений и навыков, необходимых для музыкальной деятельности;

4) целенаправленное и систематическое развитие единой по своей типологии музыкальной культуры, соответствующих музыкальных способностей человека, воспитание в нем эмоциональной отзывчивости к музыке, понимания и глубокого переживания ее содержания;

5) сознательное и самобытное творчество в рамках единой музыкальной культуры соответствующей популяции, осуществляемое на основе сочетания общественного и личного опыта познания красоты искусства и окружающей действительности;

6) поиск и установление универсальных и единых (для каждой цивилизации) систем фиксации художественной информации и ее распространения в границах культурной системы (напр., нотная письменность, научные и дидактические трактаты о музыке, формы звуко- и видеозаписи и т. д.);

7) процесс постоянного расширения тематики, образности, развития средств музыкальной выразительности а) в направлении поиска и изобретения новых технических средств; б) обращение к региональным этническим культурам и к иным музыкальным цивилизациям.

8. В странах СНГ нет научно-исследовательских институтов в области истории и теории культуры и искусства:

1) Государственного института искусствознания (Москва);

2) Российского института истории искусств (Санкт-Петербург);

3) Научно-исследовательского института культурологии (Москва);

4) Института искусствознания, фольклористики и этнологии (Киев);

5) Института искусствоведения, этнографии и фольклора (Минск);

6) Института литературы и искусства (Казань).

9. Особенностью музыки музыкальной деятельности в первобытном обществе не является:

1) естественность;

2) связь с производственной деятельностью;

3) размежевание мужской и женской сфер творчества;

4) эволюционный характер музыкального развития.

10. Музыкально-культурная составляющая неолитической революции:

1) всестороннее гармоничное развитие личности;

2) постепенный характер стилевых изменений в музыке и инструментари;

3) разделение профессий: деятеля культа, искусства и естествоиспытателя;

4) выделение отдельных сфер искусства;

5) формирование большей независимости человека от природы;

6) расширение сферы самим человеком изготавливаемых средств звукоизвлечения и музыкальных инструментов.

11. Какая научная дисциплина не входит в систему «искусствознание»:

- 1) гармония;
- 2) риторика;
- 3) органология;
- 4) история архитектуры;
- 5) фольклористика;
- 6) история театра;
- 7) литературоведение;
- 8) музыкальная акустика.

12. К представителям художественных профессий не относится:

- 1) арехта-ку;
- 2) саунд-продюсер;
- 3) композитор;
- 4) скульптор;
- 5) архитектор;
- 6) театральный критик;
- 7) жрец в языческих культах;
- 8) дьякон;
- 9) звукооператор телевидения, кино.

13. Что не входит в деятельность кобзарей:

- 1) участие в сражениях;
- 2) изготовление и ремонт музыкальных инструментов;
- 3) создание текстов эпических сказаний – дум;
- 4) умение петь;
- 5) умение играть на музыкальном инструменте;
- 6) обучение молодых сказителей;
- 7) обучение свадебных музыкантов;
- 8) владение теорией этнического музыкального искусства.

14. Что не относится к музыкально-художественной сфере эпохи европейского Средневековья и Возрождения:

- 1) искусство скоморохов;
- 2) музыка тотемных культов;
- 3) танцевальная музыка;
- 4) храмовая музыка;
- 5) ратная музыка;
- 6) сигнальные мелодии пастухов;
- 7) манковые наигрыши охотников.

15. Формы звуковой деятельности в эпохи палеолита и неолита:

- 1) использование явлений физической и биологической музыки;
- 2) игра на природных орудиях звукоизвлечения (раковины, кости птиц, стебли растений, камни и т. д.);
- 3) корпоромузыкальные звуковыявления;
- 4) имитация звуков природы (в т. ч. животных, птиц) с помощью пения, вокальной музыки;
- 5) программная музыка;
- 6) ансамблевая инструментальная музыка.

16. Курт Закс – ученый:

- 1) XVI века;
- 2) XVII века;
- 3) XVIII века;
- 4) XIX века;
- 5) XX века.

17. Чем вызваны ритмо-интонационные и структурные аналогии в традиционной музыке различных народов мира:

- 1) универсальностью выразительных средств музыки;
- 2) сходными функциональными предпосылками музыкальной деятельности;
- 3) религиозной основой музыкального творчества;
- 4) миграцией, перениманием отдельных музыкальных произведений, мелодий, ритмо-структурных схем благодаря межэтническим контактам;
- 5) родством природной среды и звуковой сферы.

18. Выберите правильный ответ. Что не относится к диагностическим методам исследования?

- а) эксперимент;
- б) наблюдение;
- в) анализ;
- г) интервьюирование.

19. Какие из перечисленных форм деятельности способствовали становлению надэтнической музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока?

- а) регулярные собрания элиты – междиссы (мугамы и т. д.);
- б) нормативы ислама;
- в) фиксация и распространение нотных текстов произведений классической музыки Востока;
- г) научно-дидактические трактаты музыкантов-философов;
- д) законодательные акты по употреблению тех или иных музыкальных инструментов и жанров музыки.

20. Укажите верный ответ. Чем вызвано расщепление синкретизма и становление профессии музыканта?

- а) обмен продуктами деятельности;
- б) формирование рыночных отношений;
- в) особыми индивидуальными способностями специалиста;
- г) формированием письменной традиции фиксации, сохранения и передачи художественного текста;
- д) религиозными причинами;
- е) идеологическими задачами искусства.

21. Произведите критический разбор антиномий:

- а) профессиональная музыка – народная музыка;
- б) устное народное творчество – искусство музыкантов-индивидуумов;
- в) музыковедение – этномузыкология;
- г) всеобщая история музыки – сравнительное музыкознание;
- д) традиционная музыка – современная музыка;
- е) народные инструменты – традиционные инструменты.

22. Какой из подходов в передаче традиции в этнической культуре более всего способствует применению знаний на практике?

- а) лично-ориентированный;
- б) деятельностный;
- в) культурологический;
- г) репродуктивный;
- д) аналитический;
- е) творческий.

22. Кто из ученых впервые изложил идею независимого становления инструментальной и вокальной музыки?

- а) Пифагор;
- б) Рамо;
- в) Авиценна;
- г) А. Неустроев;
- д) Г. Спенсер;
- е) К. Закс;
- ж) Л. Белявский.

Примерные вопросы к зачету:

1. Звучащий мир и мир музыкальной культуры.
2. Физическое и психоэстетическое в музыке.
3. Что такое физическая музыка?
4. Ритмические основы физической музыки.
5. Звуковысотная специфика биологической музыки. Музыкальные инструменты природного происхождения. Программирование физических и биологических звуковых комплексов и звуковых следований.
6. Интонация и контонация в музыке природы.
7. Связь биологической музыки со звукотворчеством человека.
8. Что собой представляли первые звуковые орудия человека?
9. Эоловы инструменты и эолова музыка: что это такое и есть ли следы подобных феноменов в современном мире?
10. Функциональные основы древнейших форм художественного звукотворчества человека.
11. Структурная специфика древнейших форм инструментальной музыки.
12. Физическая и биологическая музыка в современной среде обитания.
13. Синкретические основы вокальной и инструментальной музыки.
14. Концепции происхождения вокальной и инструментальной музыки.
15. Каковы причины распада синкретизма деятельности и искусства в сфере инструментализма?
16. Роль магии и культа в эволюции вокальной и инструментальной музыкальной культуры.
17. Виды магии и ее реализация в явлениях музыкальной культуры.
18. Музыкальный компонент в древнейших формах культа и его следы в традиционной и современной культуре.
19. Обряд и музыка.
20. Гендерные основы музыкальной специализации.
21. Социально-исторические предпосылки структурной и функциональной дифференциации в музыкально-художественной деятельности.
22. Музыка в деятельности шамана, арехта-ку, скомороха, синкретического музыканта.
23. Социокультурные предпосылки разделения музыкальных профессий.
24. Становление надэтнических музыкальных общностей.
25. Специфика инструментария и форм исполнительства в различных музыкальных цивилизациях – европейской, ближневосточной, дальневосточной.

26. Пути структурно-функциональных унификаций у различных над-этнических музыкальных общностей.

27. Опыт интеграции европейской и региональных музыкальных систем в XVIII–XIX вв.

28. Становление новых стилевых реалий в музыке XX в. и сегодня.

29. Культурно-антропологическая специфика электронной и компьютерной музыки.

30. Музыкант, звукорежиссер и слушатель. Пути взаимодействия в современной культуре.

Ответ на каждый из двух вопросов билета оценивается по баллам.

15 баллов – логичное, последовательное и полное изложение материала вопросов билета, оперирование музыкально-антропологической и культурно-антропологической информацией о происхождении и эволюции музыкального искусства, аргументированная интерпретация исторических фактов, явлений, процессов, определение своей позиции в оценке музыкально-генетических концепций и систем, грамотная литературная речь;

10 баллов – знание учебного материала в пределах программы, понимание значения рассматриваемой проблемы для современной науки и творческой практики, высказывание собственной точки зрения по рассматриваемому вопросу, грамотная литературная речь;

5 баллов – знание учебного материала в пределах программы, затруднение в формулировании собственной позиции по рассматриваемому вопросу;

0 баллов – незнание учебного материала в пределах программы, отсутствие логики в изложении материалов, неспособность высказать собственное мнение по рассматриваемому вопросу.

Зачет считается сданным, если ответы студента на все вопросы в совокупности оцениваются минимум в 15 баллов из 30 возможных.

Итоговый балл выставляется с учетом всех полученных баллов, полученных в процессе изучения курса, и оглашается в дополнение к отметке о зачете.

ПРОГРАММА КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ОРГАНОЛОГИЮ» И ПУТИ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ¹

*По образовательной программе
073000.62 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство
для вузов искусств*

Настоящая работа включает: 1) рабочую учебную программу с указанием **целей и задач освоения дисциплины**; 2) **место дисциплины в структуре ООП** (основной образовательной программы); 3) **требования к уровню освоения содержания дисциплины** (компетенции, формируемые в результате освоения дисциплины; знания, умения и навыки); 4) **объем дисциплины и виды учебной работы**; 5) **содержание дисциплины** (5.1 содержание разделов дисциплины; 5.2. распределение часов по темам и видам занятий); 6) **интерактивные формы проведения занятий**; 7) **внеаудиторную самостоятельную работу студентов**; 8) **формы контроля** (8.1. текущий контроль; 8.2. итоговый контроль); 9) **учебно-методическое обеспечение дисциплины** (9.1. основная литература; 9.2. дополнительная литература; 9.3. электронные издания, цифровые образовательные ресурсы); 10). **материально-техническое обеспечение дисциплины**; 11) **методические рекомендации для преподавателей по дисциплине**; 12) **методические указания для студентов**; 13) **материалы текущего и итогового контроля**.

1. РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

Наименование дисциплины – Введение в органологию

По направлению подготовки 073000.62 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство. Профиль подготовки – «Этномузыкология». Квалификация (степень) выпускника – бакалавр; Форма обучения – очная

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Введение в органологию относится к числу наиболее важных дисциплин в подготовке современного этномузыковеда, исследователя, педагога и композитора (в особенности работающего в сфере национальной культуры), а также в укреплении взаимосвязи между историко-теоретическими, творческо-исполнительскими и этномузыкальными дисциплинами на факультете этномузыкологии, в ПГК – на отделении музыки финно-угорских народов.

Цели освоения дисциплины:

- формирование у студентов системного представления об этнической инструментальной музыкальной культуре как целостности во всех ее разнообразных национальных проявлениях;

¹ Создана на основе соответствующего курса в Петрозаводской государственной консерватории.

- постижение феноменологической специфики инструментализма как явления культуры, его взаимосвязи с другими видами временных и пространственных искусств, подходов к его изучению, необходимых как в рамках учебного процесса, так и в будущей самостоятельной научной и творческой деятельности.

Задачи освоения дисциплины:

- получение научно обоснованных знаний об основных типах бытования и функционирования инструментальной музыки народов мира и связанных с ними формах инструментального музицирования;
- изучение основных путей становления и передачи инструментальной традиции от поколения к поколению;
- постижение специфики эволюционных процессов в инструментальном искусстве;
- осознание особенностей инструментальной музыки как художественного феномена в сопоставлении с другими видами искусства, выявление их сходства, отличий, путей взаимодействия и взаимовлияний;
- изучение психологических, социальных, структурно-функциональных и демографических основ профессионализма в инструментальной музыкальной культуре;
- осознание своеобразия контактной коммуникации в традиционном инструментальном искусстве и ее реализации в становлении художественного текста;
- получение аргументированных представлений о своеобразии учебного процесса в традиционной инструментальной культуре народов мира и специфике этнопедагогики инструментализма;
- постижение основ жанрообразования в этнической инструментальной культуре;
- ознакомление с основными принципами музыкального формообразования в этническом инструментализме;
- получение научно обоснованных представлений о композиции в этнической инструментальной музыке.

Материал курса – традиционная музыка восточнославянских, финно-угорских и других этносов Российской Федерации и стран СНГ. Понимание природы и культурно-исторического облика инструментальной музыкальной культуры, однако, невозможно без привлечения самых широких этнических и региональных параллелей и сопоставлений. Поэтому, наряду с вышеуказанными, будут привлекаться балтийские, западно- и южнославянские, тюрко-монгольские, романские, германские, индо-иранские, палеоазиатские, абхазо-адыгские и иные кавказские материалы, образцы этнической инструментальной музыкальной культуры различных народов мира.

2. Место дисциплины в структуре ООП

Программа составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВПО по направлению подготовки 073000.62 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство специальности», профиля подготовки 070112 – «этномузыкология».

Дисциплина «Введение в органологию» входит в цикл истории и теории музыкального искусства и относится к дисциплинам профильного модуля базовой части.

3. Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Компетенции, формируемые в результате освоения дисциплины:

Коды формируемых компетенций	Компетенции
Общекультурные компетенции	
ОК-1	Способность и готовность собирать и интерпретировать необходимые данные для формирования суждений по соответствующим социальным, научным и этическим проблемам;
ОК-2	Способность и готовность ориентироваться в специальной литературе, как в сфере музыкального искусства, образования и науки, так и в смежных областях (видах искусства);
ОК-3	Способность и готовность осмысливать развитие музыкального искусства, науки и образования в историческом контексте, в том числе в связи с развитием других видов искусства и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями того или иного исторического периода;
ОК-11	Способность и готовность самостоятельно приобретать новые знания, используя современные научные, образовательные и информационные технологии.

Введение в органологию относится к числу профилирующих дисциплин в подготовке современного этномузыковеда, исследователя, педагога и композитора.

Профессиональные компетенции	
ПК-2	Способность и готовность осуществлять консультации при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры (репертуарные планы, программы фестиваля-лей, творческих конкурсов);
ПК-8	Способность и готовность преподавать дисциплины профильной этномузыковедческой направленности;
ПК-20	Способность и готовность в составе исследовательской группы участвовать в информационном маркетинге, осуществлять различные исследования в социально-культурной сфере, в том числе путем мониторинга зрительской/слушательской аудитории, а также исследования в области музыкальной культуры и искусства.

Цели изучения дисциплины:

- формирование у студентов системного представления об этнической инструментальной музыкальной культуре как целостности во всех ее разнообразных национальных проявлениях;
- постижение феноменологической специфики инструментализма, его взаимосвязи с другими видами временных и пространственных искусств, подходов к ее изучению, необходимых как в рамках учебного процесса, так и в будущей научной, творческой и педагогической деятельности.

Задачи освоения дисциплины:

- получение научно обоснованных знаний об основных типах бытования и функционирования инструментальной музыки народов мира и связанных с этим форм инструментального музицирования;
- изучение основных путей становления и передачи инструментальной традиции;
- постижение специфики эволюционных процессов в инструментальном искусстве;
- осознание особенностей инструментальной музыки как художественного феномена в сопоставлении с другими видами искусства, выявление их сходства, отличий, путей взаимодействия и взаимовлияний;
- изучение психологических, социальных, структурно-функциональных и демографических основ профессионализма в инструментальной музыкальной культуре народов мира;
- осознание своеобразия контактной коммуникации в традиционном инструментальном искусстве и ее реализации в становлении художественного текста;
- получение аргументированных представлений о своеобразии учебного процесса в традиционной инструментальной культуре народов мира и специфике этнопедагогике инструментализма;
- постижение основ жанрообразования в этнической инструментальной культуре;
- ознакомление с основными принципами музыкального формообразования в этническом инструментализме;
- получение научно обоснованных представлений о композиции в этнической инструментальной музыке.

В результате освоения дисциплины прошедший обучение должен:

Знать:

- важнейшие особенности морфологии и эргологии музыкального инструментария, их значение для понимания картины мира в этнической культуре и искусстве;
- основные положения современной науки о роли личности носителя традиционной и современной инструментальной культуры (в том числе мастера-изготовителя музыкальных инструментов, музыканта-исполнителя, композитора, импровизатора, дирижера, звукорежиссера, менеджера, педагога, критика, исследователя);
- фундаментальные основы дифференциации искусства контактной коммуникации и коммуникации с посредником в традиционной этнической и глобализованных формах инструментализма;
- основные механизмы и системы традиционного обучения в этнических инструментальных культурах народов мира;
- принципы функционирования инструментализма в синкретических и собственно эстетических проявлениях традиционной этнической культуры;
- основные феноменологические виды инструментальной и вокально-инструментальной музыки в культуре народов мира;
- формы функционирования инструментализма в традиционной культуре финно-угорских и славянских народов;
- функциональные и структурные предпосылки и принципы музыкального формообразования в различных инструментальных культурах – в свя-

зи со спецификой инструментария, жанровой системой, особенностями программности, различными видами импровизации и структурообразующими предпосылками становления музыкальной композиции;

- основополагающие принципы формообразования в интонационных и контонационных структурах этнической инструментальной музыки.

Уметь:

- произвести структурно-функциональный анализ конкретного артефакта этнической инструментальной культуры;

- выявить характер взаимодействий инструментальной музыки с другими видами искусства в изучаемой им локальной этнической культуре;

- осуществить системное описание одного из явлений инструментальной музыкальной традиции;

- представить целостную картину инструментальной традиции одного из финно-угорских этносов в его истории и современном состоянии;

- произвести таксономию инструментальных вхождений в синкретические и синтетические художественные комплексы в рамках конкретной этнической или локальной культуры, а также современных форм искусства, шоу-бизнеса, масс-медиа;

- реконструировать жанровую систему локального явления этнической инструментальной музыки на основании собственных полевых изысканий и данных, почерпнутых из литературы или архивных источников;

- охарактеризовать типологию учебного процесса в конкретной этнической инструментальной традиции;

- выбирать необходимые к анализу материалы, исходя из задач конкретного исследования.

Владеть:

- навыками систематизации жанров традиционной инструментальной музыки определенного этноса или историко-культурного региона;

- основами научной интерпретации различных функциональных и стилизованных феноменов традиционной и современной этнической музыки;

- методикой работы с различными типами носителей инструментальной культуры, мастерами-изготовителями музыкальных инструментов, исполнителями, педагогами, распорядителями обрядов, звукорежиссерами, организаторами музыкально-художественных действий;

- навыками инструментоведческой интерпретации научной и художественной информации в краеведческих, исторических, литературных, иконографических, искусствоведческих источниках;

- основами анализа малых, крупных и циклических форм традиционной инструментальной и вокально-инструментальной музыки финно-угорских и славянских народов;

- основными методами и навыками анализа различных психологических типов традиционных инструменталистов – носителей этнической музыкальной культуры;

- опытом сравнительного функционального и структурного анализа явлений инструментализма и других видов искусств;

- методикой выявления этнического звукоидеала определенной локальной инструментальной традиции;

- проблематикой и методологией избранного профиля этномузыкологии.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы:

Общая трудоемкость дисциплины составляет: 5 зачетных единиц, 180 часов.

Вид учебной работы	Всего часов	Семестр		
		4	5	6
Аудиторные занятия (всего)	70	4	5	6
В том числе:				
Лекции (Л)	60	4	5	6
Практические занятия (ПЗ)				
Семинары (С)	10	4		
Самостоятельная работа студента (всего)	74	4	5	6
Общая трудоемкость (час.)	180			
Курсовая работа			5	
Экзамен	36			6

5. Содержание дисциплины:

5.1. Содержание разделов дисциплины

Раздел I. Объект и предмет органологии

Тема 1. Введение в предмет органологии. Инструментализм в культуре

Ключевые понятия: инструментализм, инструментальная музыка, народная инструментальная музыка, традиционная инструментальная музыка, традиционный инструментализм, этническая инструментальная культура.

Антиномии: «музыка – внемузыкальные звуковые комплексы», «музыка вокальная – музыка инструментальная»; *феномены на грани* вокального и инструментального, инструментализма и хореографии, инструментализма и игрового действия. Понятие «народная» по отношению к инструментальной музыке, инструментальной культуре в целом.

Тема 2. Органология в системе народоведческих и музыкально-теоретических дисциплин

Ключевые понятия: система, элементы, структура, прагматика, семантика, синтактика, динамические и статические структуры, структурирование, структурные уровни, стабильность, мобильность и реверсивность (динамическая регуляция), константность, аналитические операции и корректность их применения по отношению к явлениям инструментальной культуры; структура и функция в инструментализме.

Инструментализм в объективе теоретического и исторического музыкознания, культурологии, этнологии и этнографии, культурной антропологии, истории духовной и материальной культуры, истории общества, фольклористики, этномузыкознания, сравнительного музыкознания, общей и музыкальной эстетики, этнофонии и интерпретологии, философии культуры и искусства. Соотношение органологии с названными народоведческими дисциплинами, а также с этнопсихологией, музыкальной акустикой, эргологией, археологией, археопсихологией. Органология и теория деятельности. Линейный и комплексный подходы к изучению инструмен-

тальной культуры. Исторический, структурно-типологический, компаративный методы в органологии. Индуктивный и дедуктивный подходы. Системный подход. Комплексно-апробационный, когнитивный, системно-этнофонический методы. Органология и органофония.

Тема 3. Структурные и функциональные аспекты традиционного инструментализма. Составляющие этнической инструментальной культуры

Ключевые понятия: этнос, этнический регион, социально-культурная стратиграфия, социально-профессиональные группы; создание, восприятие и хранение инструментализма, исполнительство и артикуляция, инструментальные музыкальные импровизации и композиции, традиционное музыкальное мышление, эстетика и философия в инструментализме, ансамблевая инструментальная культура.

Связь инструментализма со всем комплексом духовной и материальной культуры этноса, региона, эпохи, социально-экономической формации, социально-профессиональных групп, социальной психологией, достижениями производственной деятельности, естественных и гуманитарных наук, искусства, религии, конфессиональных и политических структур, политики и идеологии. Отражение особенностей целостной культуры и структуры общественных отношений в инструментализме, его эволюции, стагнации или регрессе и разрушениях.

Раздел II. Бытование и функционирование инструментализма в культуре

Тема 4. Бытование и функционирование инструментальной музыки

Ключевые понятия: жанр, синкретизм, магия, культ, трудовая и сигнальная музыка, календарные и семейные обряды.

Инструментализм и традиционная трудовая деятельность. Сигнальное функционирование инструментов. Инструментализм в обряде. Связь традиционной инструментальной музыки с магией, древнейшими (тотемизм, фетишизм, анимизм) и более поздними формами культа. Календарный и семейно-обрядовый инструментализм.

Тема 5. Приуроченные формы традиционной ИМ. Атрибутивный инструментализм

Ключевые понятия: атрибутивность, заговор, заклинание, прагматика, предназначенность, функциональная задача, знак и символ, релаксация, рефлексивность, сигнал, этнографическая приуроченность.

Ратные музыкальные инструменты и музыка, атрибуты и символы власти и принадлежности. Инструментальная музыка при гадании, лечении болезней, заговорах, ворожбе. Инструментализм и мировые религии. Демонология инструментализма.

Тема 6. Музыка для слушания

Ключевые понятия: инструментальная лирика и эпос, кодирование, неприуроченность, семантика, синтактика, танцевальная музыка, шествие, музыка для слушания.

Инструментальная лирика и эпос, танцевальная музыка и сопровождение шествий, музыка для слушания. Формирование эстетических форм ин-

струментальной музыки. Направленность и тематика музыки для слушания. Специфика музыкальной лирики в этнической культуре. Особенности лирики в инструментальной музыке. Связь лирической инструментальной музыки (на семантическом, синтаксическом и функциональном уровнях) с трудовым, сигнальным, обрядовым, приуроченным инструментализмом и его формами, Инструментальная музыка и эпос. Инструментальный ингредиент в комплексных формах эпоса. Вокально-инструментальный эпос. Становление и виды собственно инструментального эпоса. Кодирование и раскодирование внемузыкальной информации в инструментальном эпосе. Музыка, сопровождающая танец и шествие. Танцевальная прикладная музыка и танцевальная музыка для слушания.

Тема 7. Роль музыканта в этнической культуре

Ключевые понятия: аксиология, деятельность, индивидуум, община, среда, субъект социума, статус, ценностные ориентиры.

Традиционная аксиология инструментализма. Функциональный и психологический статус музыканта-инструменталиста в традиционном обществе. Отношение к носителю инструментальной традиции в сельской и городской среде, различных социально-профессиональных пластах общества, в разные эпохи, в разных странах и племенных объединениях. Сравнение музыканта с иными социально-профессиональными субъектами интегрированного общественного объединения. Роль музыканта, значение музыкальных инструментов, инструментальной музыки для человека и общества в бытовом сознании, мировосприятии. Музыканты-волшебники, изгои, герои, вожди, посредники между сверхъестественными силами и обществом. Место музыки и музыкантов в легендах, фольклоре, темах и сюжетах изобразительного искусства, в мифологии, в названиях художественных произведений, мелодий, топонимике местности, сел, околиц, улиц, городов, народов.

Раздел III. Инструментальная музыка и другие виды искусства

Тема 8. Инструментальная музыка в кругу искусств

Ключевые понятия: межсемиотический перевод, перекодировка, творческая транспозиция художественной информации в полиэлементных синкретических и синтетических формах традиционного искусства и культуры; бинарный, тернарный, тетранарный, пентанарный, полиэлементный синкретизм и соответствующие синтетические новообразования; полиэлементные комплексы с приматным, переменено-приматным, эквивалентным соотношениями составляющих их элементов.

Инструментальная музыка в синкретических (изначально неразделимых) и синтетических (при соединении искусств и форм деятельности) явлениях культуры. Инструментализм в контексте целостной художественной культуры этноса, региона, страны. Межсемиотический перевод, перекодировка, творческая транспозиция художественной информации. Взаимодействие и сопоставление инструментальной музыки с иными формами художественной культуры и искусства в традиционном быту и жизнедеятельности общества. Инструментальный ингредиент в полиэлементных синкретических и синтетических формах традиционного искусства и культуры. Инструментальная музыка в сольных, ансамблевых, ансамблевых с лидером (дирижером-распорядителем) проявлениях полиэлементного комплекса.

Тема 9. Инструментализм и песня

Ключевые понятия: аудиальное и визуальное, временные и пространственные искусства, жест, интонация, кантилена, контонация, моделирование, обобщенность, обобщенно-конкретное отражение и моделирование мира.

Феноменологическая специфика инструментализма. Взаимодействия и оппозиция вокальной и инструментальной музыки и музицирования. Вокальная и инструментальная природа традиционных музыкальных форм. Пограничные явления. Инструментально-вокальная музыка.

Единая психофизиологическая и интонационно-акустическая основа инструментальной и вокальной музыки. Отличительные признаки природы явлений инструментализма и песенности. Обобщенность и необыденность высказывания – отличительные признаки инструментализма. Ограниченность круга посвященных, элитарность, кодированность информации. Связь с кинетикой и пространственным восприятием. Развитие моторики и виртуозности. Дискретность и становление инструментальной мелодики и ритмики. Формирование кантилены во взаимодействии с вокальной мелодикой и развитием мелодических струнных и духовых инструментов. Предпосылки появления гармонии как новый этап в эволюции синтеза инструментальной и вокальной мелодики. Воздействие песни на инструментализм. Влияние инструментализма на пение. Пограничные явления. Инструменты с вокальным аппаратом в качестве вибратора либо преобразователя звука. Горловое пение как особая форма инструментализма.

Тема 10. Инструментализм и хореография. Инструментальная музыка и игровое искусство

Ключевые понятия: игровое искусство, инструментализм, различие и сходство, словесность, танец и кинесика, театр, кино, видео, факторы и каналы взаимодействия.

Инструментальная музыка и искусство движения, кинесика, шествие и хореография. Кинетическая основа психофизиологического единства деятельности музыканта и танцора. Отражение взаимовлияний танца и музыки в композиции, ритмике, лексике танцевальной музыки и хореографии, звуко- и жестиобразности. Пограничные явления. Функциональная основа взаимосвязей инструментализма с устной словесностью (поэзией и прозой), игровым искусством, народным театром. Отражение названных взаимовлияний в структурном своеобразии инструментальной музыки, особенностях ее образности.

Тема 11. Инструментализм и пространственное искусство (живопись, графика, резьба, керамика, скульптура, архитектура и т. д.)

Ключевые понятия: аудиальное и визуальное, архитектура, гносеология, конкретно-обобщенное и обобщенно-конкретное моделирование, пространственные искусства, тип образности.

Функциональные основы взаимодействия инструментализма с пространственными искусствами и архитектурой. Гносеологическое единство инструментальной музыки с изобразительным искусством – живописью, орнаментом, резьбой, ковроделием, керамикой, вышивкой, скульптурой, пластикой и архитектурой. Выпуклость, картинность, конструктивная логика и значимость архитектоники в образах и конструкциях инструментальных композиций, роль программности как отражение в инструментализме его взаимосвязей с пространственными искусствами.

Тема 12. Аутоинструментальная (корпоромузыка) и собственно инструментальная музыка. Понятие музыкального инструмента и народного музыкального инструмента

Ключевые понятия: аутоинструментализм, исполнительский аппарат, звуковое орудие, корпороинструменты, корпоромузыка, корпороинструменты, народный, этнический.

Проявление инструментального исполнительского аппарата и психофизиологической основы деятельности в звукоизвлечениях без специальных орудий. Виды и формы корпоромузыки. Взаимосвязь корпоромузыкальных жестов и аппарата с вокально-речевыми и хореографическими. Корпоромузыка между инструментализмом и хореографией. «Инструментарий» корпоромузыки и его связь с типологией основных инструментов собственно инструментальной музыки. Функционально-структурная связь корпоромузыки с собственно инструментальными проявлениями. Аутоинструментализм – составная часть инструментальной культуры. Свист, хлопки, удары ног и другие проявления корпоромузыки в ансамблевом инструментальном музицировании. Понятие музыкального инструмента как орудия вне тела человека, как средства за пределами физических возможностей музыканта. Историко-культурологическое определение понятий «народный музыкальный инструмент» и «музыкальный инструмент». Структурные и функциональные критерии идентификации музыкальных орудий.

Раздел IV. Специфика существования традиции в инструментальном музыкальном искусстве

Тема 13. Традиционная инструментальная музыка как искусство контактной коммуникации

Ключевые понятия: авторство, анонимность, вариантность, вариативность, коллективность, комбинаторика, множественность, политекстуальность, типы художественной коммуникации.

Контактная коммуникация как специфический признак традиционной музыки. Слуховой и визуальный каналы. Вариантность и комбинаторика. Анонимность и специфика авторства в инструментальной культуре. Связь имени «автора» произведения с реальным создателем композиции, с выдающимся исполнителем, с популярной, знаковой для соответствующей среды личностью. Индивидуум и коллективность в инструментальной традиции. Многозначность понятия «коллективность» по отношению к явлениям традиционной инструментальной музыкальной культуры. Исполнительская природа традиционной музыки и вариативность.

Тема 14. Традиционность, народность, множественность, политекстуальность и этническая основа традиционного инструментализма

Ключевые понятия: корреляция, лексика, народ, народность искусства, носитель, региональность, реципиент, типология музыкальной памяти, традиция, этническое искусство, этнос.

Адресат и тематика традиционного инструментального музыкального творчества-исполнительства. Тематика общенациональной (общерегиональной, групповой и т. д.) значимости. Связь музыкальной лексики, композиции, системы исполнительского поведения и артикуляции с общезтническим (ре-

гиональным, групповым и т. д.) словарем традиции. Этносоциальное единство реципиентов и носителей традиционной инструментальной культуры.

Традиционность как коррелирующий признак этнической музыкальной культуры. Принципы хранения и передачи традиции. Развитие мгновенной и длительной памяти и ее механизмы.

Характер проявления политекстуальности музыкального произведения. Роль повторности и символики в иерархизации формы и ее хранении, эффективности передачи. Пути материализации информации в условиях контактной коммуникации. Инструмент как средство материализации музыкальной информации. Словесные формулы, графические знаки, комментирующие высказывания, наименование разделов формы и исполнительских приемов, позиций на инструменте, штрихов и т. п.

Тема 15. Профессионализм как всеобщее свойство инструментальной музыкальной культуры

Ключевые понятия: любительство – полупрофессионализм – профессионализм; направленность на слушателя, концертное исполнение, арочность; профессиональные жанры и формы музицирования.

Роль индивидуума в инструментализме. Музыкант и слушатель. Собственно профессиональные жанры и формы в инструментальной традиции.

Осознание музыкантом-инструменталистом акта творчества и музыкальной формы. Направленность на слушателя. Концертное исполнение. Роль индивидуума в становлении и поддержании облика традиции. Профессиональная основа функционирования инструментализма. Генезис профессионализма. Профессионализм инструментальной культуры на психологическом, функциональном, структурном уровнях. Типология профессионалов в традиции. Любительство – полупрофессионализм – профессионализм. Становление профессиональных жанров и форм музицирования, исполнительских приемов.

Тема 16. Особенности учебного процесса в традиционной инструментальной музыкальной культуре

Ключевые понятия: исполнительские школы, стихийное и направленное обучение, принципы соответствия, квантовость, соотношение канонического и новаторского, тартыс, цех.

Учебный процесс и формирование исполнительских школ, цеховых и локальных традиций.

Учебный процесс – обязательное действие при освоении игры на инструменте, исполнительских приемов, музыкальной формы. Стихийное и направленное обучение. Особенности традиционной педагогики. Направленность на интегральный охват музыкального материала. Принцип соответствия при выборе алгоритма обучения. Профессиональный характер обучения. Отсутствие обучения инструментальной музыке «для себя». Группирование учеников вокруг лидера. Становление исполнительских школ. Соперничество и творческие соревнования. Тартыс. Цеховые организации и их формы. Нормативные основы школы и цеха. Соотношение школы, цеха и локальной традиции.

Тема 17. Социальные аспекты традиционного инструментализма

Ключевые понятия: демографические особенности функционирования инструментализма; профессиональная атрибутика, терминология, жаргон,

режим труда и быта; профессиональные болезни и жизненные трудности; статус музыканта в традиционной культуре и его эволюция.

Социальные аспекты профессионализма. Вознаграждение за труд. Система оплаты. Социальный статус музыканта и социальное противопоставление музыканта среде. Служба разным социальным группам. Эволюция социального статуса музыканта. Демографические особенности инструментализма. Проблемы расселения, быта, жизненные трудности, профессиональные болезни музыкантов. Формирование музыкантских семей, кварталов, сел, этнографических групп. Цыганские музыканты Средне-Восточной и Южной Европы. Музыканты макама. Профессиональная одежда, знаки отличия. Профессиональная терминология. Система профессиональных и жизненных тайн. Профессиональный жаргон. Связь жизненного режима с алгоритмом инструментального функционирования в традиции.

Тема 18. Традиционная эстетика, теория и терминология инструментальной музыки

Ключевые понятия: исполнительская и композиционная терминология, когнитивная музыкология, традиционная теория и эстетика музыки, этническая музыкальная стилистика.

Пути формирования и функциональная обоснованность традиционной этнической эстетики и теории музыки. Каналы проявления традиционной эстетики и теории музыки. Становление традиционной теории в комплексе деятельности этнического музыканта-инструменталиста. Целостный характер традиционных музыковедческих представлений. Исполнительские и музыкально-композиционные каноны и нормативы. Фундаментальные принципы и критика. Место терминологии в отражении традиционной эстетики и теории музыки. Музыкально-стилевые аспекты в традиционной теории. Образный мир и содержательность этнической музыки в эстетических и теоретических воззрениях традиционных музыкантов-теоретиков.

Тема 19. Музыкальный инструмент как явление традиционной культуры

Ключевые понятия: аксиология, антропоморфия, атрибутика, зооморфия, инструментостроение, морфология, эргология.

Значение музыкального инструмента как фактора существования инструментальной культуры контактной коммуникации. Инструмент как фиксатор и памятник культуры определенных эпох; отражение их музыкально-стилевой специфики и ключ к ее постижению. Инструмент как атрибут деятельности профессионала. Антропоморфия и зооморфия в морфологии и наименовании инструмента и отдельных его частей. Развитие аспектов значимости инструмента в связи с развитием социально-экономических отношений для всего комплекса традиционного инструментализма.

Тема 20. Искусство изготовления музыкальных инструментов

Ключевые понятия: инструментальный мастер, подбор и обработка материала, транспортировка, эргологическая культура, этнический и исторический звукоидеал.

Морфология и эргология инструментов. Хранение и транспортировка инструментов. Мастера-изготовители музыкальных инструментов.

Искусство изготовления инструментов как феномен инструментальной культуры. Связь эргологической культуры с материальным производством в процессе эволюции искусства. Подбор материала. Подготовка и обработка материала для изготовления инструмента. Анализ материала

на всех этапах его обработки. Сочетание материалов. Способ соединения частей с отражением в них функциональных и структурных нормативов традиционной материальной и духовной культуры, системы верований, обычаев, суеверий. Настройка инструментов и ее основные функционально-структурные предпосылки. Координация акустико-морфологических и эстетико-перцептивных представлений о звукоидеале и внешней форме, конструктивных признаках инструмента. Отражение этнического и исторического звукоидеала, материаловедческих и музыкальных знаний на всех этапах изготовления и настройки инструмента. Этносоциальный и исторический аспекты эргологии. Проблемы хранения и транспортировки инструментов с позиции органологии. Мастер музыкальных инструментов в культуре.

Раздел V. Основы становления художественного текста в инструментальной музыке

Тема 21. Жанровые системы инструментальной музыки

Ключевые понятия: жанр в эстетике и музыкознании; жанр в фольклористике; жанр и жанровая система, жанровые теории в этномузыкологии; понятие жанра в органологии.

Концепции жанра в фольклористике (В. Пропп, И. Земцовский). Жанр в инструментальной музыке. Проблема жанра в этнической инструментальной культуре. Жанровая система традиционной инструментальной музыки и проблемы ее изучения. Место музыкального инструмента и инструментальной артикуляции в формуле «жанр — функция, реализованная в структуре» (Е. Гиппиус). Ряды и уровни жанровой системы инструментальной музыки. Поле выявления жанра и становление жанровой системы традиционной инструментальной музыки. Пути изучения жанровых систем и жанровых групп в национальной и региональной этнической традиции.

Тема 22. Композиция и формообразование в традиционной инструментальной музыке

Ключевые понятия: Композиция и импровизация. Импровизация и текст. Типы импровизаций в традиционной инструментальной музыке. Формирование композиционного поля. Специфика выявления архитектуры в традиционных композициях этнических музыкантов. Реальная и мыслимая форма. Связь композиции с иными элементами музыкальной формы. Процесс структурного развертывания и импровизация. Повторность. Репризные и безрепризные формы. Их проявление по *горизонтали* и по *диагонали*, на одно- и разномасштабных уровнях.

Тема 23. Исполнительство в традиционной инструментальной культуре

Ключевые понятия: артикуляция, исполнение-создание, исполнительские стереотипы, исполнительство в искусствах письменной традиции и контактной коммуникации, репродуцирование, типология носителей традиционного искусства,

Сущность исполнительства в традиционной культуре. Исполнитель и исполнительство. Исполнительство и композиция в письменной традиции. Репродукция, импровизация и творение в традиционном исполнительстве. Структурные уровни традиционного инструментального исполнительства. Исполнительство и артикуляция. Роль аппликатурно-интонационных и ритмо-артикуляционных стереотипов в выборе пути структурирования испол-

нительской версии и самой композиции. Традиционное исполнительство и аеаторика. Традиционное исполнительство и исполнительство академическое. Пути взаимодействия. Современные перспективы этнического инструментального исполнительства.

Тема 24. Художественное произведение и текст в традиционной и академической инструментальной музыке

Ключевые понятия: импровизация, мобильность, программность, произведение и текст, реверсивность, стабильность.

Понятие произведения в литературоведении и музыкознании. Сущность произведения в искусстве контактной коммуникации. Варианты и стереотипы. Стабильность, мобильность, динамические регуляции в становлении и сохранении формы в условиях бесписьменной традиции. Произведение – результат исполнения и произведение – символ музыкального поля в рамках деятельности творческой личности, исполнительской школы, региональной традиции. Особенности художественных образов в традиционных инструментальных произведениях. Диалектика абстрактного и конкретного, обобщенного и индивидуализированного в образной системе инструментальных произведений этнической музыки. Программность и становление произведения. Программность и межсемиотический перевод. Типы программности и их реализация в структуре произведения традиционной инструментальной музыки.

Раздел VI. Жанры и формы традиционной инструментальной музыки народов Евразии и академическая инструментальная культура

Тема 25. Традиционные музыкальные инструменты, жанры, формы инструментальной и вокально-инструментальной музыки славян и финно-угров

Ключевые понятия: автохтонность, заимствование и миграции; историко-генетическая многопластовость этнической культуры, исторический и этнический контекст.

Исторический и этнический контекст традиционного инструментария славян и финно-угров. Исторические и функциональные слои финно-угорского инструментария. Финно-угорский, балтский, тюркский, романский, германский, иранский субстраты в инструментализме славян. Традиционные идиофоны. Мембранофоны. Хордофоны. Аэрофоны. Гармоника и ее разновидности. Кантеле и гусли. Типология лютневидных хордофонов. Автохтонные и заимствованные инструменты. Усовершенствованные и реконструированные народные инструменты. Традиционный инструментарий и народные инструменты академизированной среды музицирования. Традиционные финно-угорские инструменты и современность.

Жанровые системы инструментальной музыки славянских и финно-угорских народов. Общенациональные и локальные жанры. Историческая многослойность жанров. Жанры сигнальной и манковой музыки пастухов и охотников. Жанры трудового и детского музицирования земледельцев. Музыкальные жанры ритуального действия. Жанры приуроченной музыки. Танцевальные жанры. Жанры программной музыки. Основные типы и основы формообразования в этнической музыке. Астрофические и строфические формы в традиционных наигрышах финно-угров. Контрастно-составные и репризные формы.

Функциональная и структурная специфика вокально-инструментальной музыки. Общефинно-угорские и локальные жанры вокально-инструментальной музыки. Роль инструмента в вокально-инструментальной музыке. Частушки, пирилейкки, кадрили, иные наигрыши-песни с танцевальной строфикой. Романсы. Песни авторского происхождения.

Тема 26. Особенности инструментальной культуры балтийских, романских, индоиранских, тюркских и палеоазиатских народов Евразии

Ключевые понятия: алтайские, палеоазиатские, уральские, индо-европейские культурно-исторические, языковые и этнические общности.

Сравнительная характеристика инструментализма обских угров, волжских, пермских и прибалтийских финнов (ханты, манси, мари, мордва, удмуртов, коми, коми-пермяков, вепсов, карел, води, финнов, эстонцев, сету) и самодийских народов. Литовская, латышская, латгальская, ливская музыка и ее инструменты. Музыка тюркских народов Поволжья, Кавказа, Сибири, Центральной Азии. Музыка индо-иранских и абхазо-адыгских народов Кавказа и Центральной Азии. Инструментализм палеоазиатских и соседних народов Сибири и Дальнего Востока России. Румынско-молдавская и цыганская музыка. Инструментализм горцев Карпат и Балкан. Калмыкская и монгольская инструментальная музыка.

Тема 27. Ансамблевая инструментальная культура. Типология инструментальных ансамблей

Ключевые понятия: ансамблирование, ансамбль и солист, стабильная и переменная приматность, порождающие функциональные и структурные факторы, эквивалентность.

Ансамбль и ансамблирование в традиционной культуре. Функционально-структурные предпосылки типологии традиционных ансамблей. Ансамблевые формы трудовой и обрядовой музыки синкретических первоисточков. Однородные и смешанные традиционные ансамбли. Инструментальный ансамбль как атрибут культового действия. Дворцовые и феодальные ансамбли Востока и Запада. Оркестр и ансамбли. Театр и ансамблевая инструментальная культура. Троистая музыка как специфический тип ансамблевой культуры восточнославянских народов. Ее инструментарий и структурно-функциональная специфика. Военные оркестры и традиционные ансамбли. Европейский академический инструментарий в народных ансамблях. Современные формы этнической и академической народной инструментальной ансамблевой музыки.

5.2. Распределение часов по темам и видам занятий

№ п/п	Наименование раздела и темы дисциплины	Л	ПЗ	С	СРС	Всего часов
1	2	3	4	5	6	7
1.	Раздел I. Объект и предмет органологии Тема 1. Введение в предмет органологии. Инструментализм в культуре Тема 2. Органология в системе народо-ведческих и музыкально-теоретических дисциплин	6 2 2		2	12 4 4	20

	Тема 3. Структурные и функциональные аспекты традиционного инструментализма. Составляющие этнической инструментальной культуры	2		4	
2.	<i>Раздел II. Бытование и функционирование инструментализма в культуре</i> Тема 4. Бытование и функционирование инструментальной музыки Тема 5. Приуроченные формы традиционной ИМ. Атрибутивный инструментализм Тема 6. Музыка для слушания Тема 7. Роль музыканта в этнической культуре	10 4 2 2 2	2	14 4 4 4 2	26
3.	<i>Раздел III. Инструментальная музыка и другие виды искусства</i> Тема 8. Инструментальная музыка в кругу искусств Тема 9. Инструментализм и песня Тема 10. Инструментализм и хореография. Инструментальная музыка и игровое искусство Тема 11. Инструментализм и пространственное искусство (живопись, графика, резьба, керамика, скульптура и т. д.) и архитектура Тема 12. Аутоинструментальная (корпоромузыка) и собственно инструментальная музыка. Понятие музыкального инструмента и народного музыкального инструмента	10 2 2 2 2 2		12 4 2 2 2 2	22
4.	<i>Раздел IV. Специфика существования традиции в инструментальном музыкальном искусстве</i> Тема 13. Традиционная инструментальная музыка как искусство контактной коммуникации Тема 14. Традиционность, народность и этническая основа традиционного инструментализма Тема 15. Профессионализм как всеобщее свойство инструментальной музыкальной культуры. Тема 16. Особенности учебного процесса в традиционной инструментальной музыкальной культуре Тема 17. Социальные аспекты традиционного инструментализма Тема 18. Традиционная эстетика, теория и терминология инструментальной музыки Тема 19. Музыкальный инструмент как явление традиционной культуры Тема 20. Искусство изготовления музыкальных инструментов	14 2 2 2 2 2 2 2 1 1	2	12 2 2	28

5.	<i>Раздел V. Основы становления художественного текста в инструментальной музыке</i>	10		2	12	24
	Тема 21. Жанровые системы инструментальной музыки.	3				
	Тема 22. Композиция и формирование в традиционной инструментальной музыке	3				
	Тема 23. Исполнительство в традиционной инструментальной культуре.	2				
	Тема 24. Художественное произведение и текст в традиционной и академической инструментальной музыке.	2				
6.	<i>Раздел VI Жанры и формы традиционной инструментальной музыки народов Евразии и академическая инструментальная культура.</i>	10		2	12	24
	Тема 25. Традиционные музыкальные инструменты, жанры, формы инструментальной и вокально-инструментальной музыки славян и финно-угров.	4		1	4	
	Тема 26. Особенности инструментальной культуры балтийских, романских, индоиранских, тюркских и палеоазиатских народов Евразии.	4		1	4	
	Тема 27. Ансамблевая инструментальная культура. Типология инструментальных ансамблей.	2			4	
	Экзамен					36
	Итого:	60		10	74	180

5.3. Тематический план семинарских занятий

№ занятия	Тема занятия	Количество часов
4	Тема 2. Органология в системе народоведческих и музыкально-теоретических дисциплин	2
6	Тема 4. Бытование и функционирование инструментальной музыки	2
10	Тема 18. Традиционная эстетика, теория и терминология инструментальной музыки Тема 19. Музыкальный инструмент как явление традиционной культуры	2
14	Тема 22. Композиция и формирование в традиционной инструментальной музыке Тема 24. Художественное произведение и текст в традиционной и академической инструментальной музыке	2
20	Тема 25. Традиционные музыкальные инструменты, жанры, формы инструментальной и вокально-инструментальной музыки славян и финно-угров Тема 26. Особенности инструментальной культуры балтийских, романских, индоиранских, тюркских и палеоазиатских народов Евразии	2
ИТОГО:		10

6. Интерактивные формы проведения занятий

№ п/п	Наименование раздела и темы дисциплины	Интерактивные формы проведения занятий	Длительность (час.)
1.	<i>Раздел I. Объект и предмет органологии</i> Тема 2. Органология в системе народоведческих и музыкально-теоретических дисциплин	Дискуссия по теме «Роль органологии в системе народоведческих и музыкально-теоретических дисциплин»	8
2.	<i>Раздел IV. Специфика существования традиции в инструментальном музыкальном искусстве</i> Тема 16. Особенности учебного процесса в традиционной инструментальной музыкальной культуре	Ролевая игра «Преимущества и недостатки традиционной и академической систем музыкального обучения»	8
Итого (час.)			8
Итого (% от аудиторных занятий)			25%

7. Внеаудиторная самостоятельная работа студентов

№ п/п	Наименование раздела и темы дисциплины	Виды самостоятельной работы	Формы контроля
1.	Раздел 1. Темы 1–3	1. Изучение и конспектирование рекомендуемой литературы 2. Изучение источников и нормативных документов 3. Составление аннотированного списка научных статей 4. Подготовка к дискуссии	1. Индивидуальные беседы и консультации 2. Выступления на интерактивных встречах (дискуссиях) 3. Тестирование
2.	Раздел 2. Темы 4–6	1. Подготовка сообщения на определенную тему 2. Составление конспект-схемы 3. Обзор интернет-сайтов 4. Создание исследовательского проекта	1. Участие в ролевой игре 2. Коллоквиум 3. Тестирование
3.	Раздел 3. Темы 8–12	1. Написание эссе и мини-сочинений 2. Составление программы ролевой игры 3. Разработка программы конференции	1. Коллоквиум 2. Выступление на конференции 3. Тестирование
4.	Раздел 4. Темы 13–20	1. Подготовка сообщения на определенную тему 2. Составление конспект-схемы 3. Обзор интернет-сайтов 4. Создание исследовательского проекта	1. Участие в ролевой игре 2. Коллоквиум 3. Тестирование

5.	Раздел 5. Темы 21–24	Подготовка сообщения на определенную тему Составление конспект-схемы Обзор интернет-ресурсов	Участие в ролевой игре Коллоквиум Тестирование
6.	Раздел 6. Темы 25–27	1. Подготовка сообщения на определенную тему 2. Составление конспект-схемы 3. Обзор интернет-сайтов 4. Подготовка к экзамену	1. Участие в ролевой игре 2. Коллоквиум 3. Тестирование

8. Формы контроля

8.1. Формы текущего контроля

- устные (собеседование, сообщение на тему, доклад, коллоквиум);
- письменные (проверка тестов, проверочных и контрольных работ, эссе, конспектов, решение задач).

8.2. Формы промежуточного контроля (курсовая работа в 5-м семестре) Формы итогового контроля (экзамен – 6-й семестр)

9. Учебно-методическое обеспечение дисциплины

9.1. Основная литература

1. *Мацеевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 1, 2, 4, 6.
2. Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.
3. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мацеевский; под общ. ред. Е. В. Гиппиуса.

9.2. Дополнительная литература

1. *Адорно Т. Ф.* Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 9–18.
2. *Акопян Л. О.* Большие теоретические концепции в музыковедении: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Междунар. интернет-конференция: [сайт] / РАМ им. Гнесиных. М., 2010. URL: <http://musxxi/gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Акопян/pdf>
3. *Александров В. А.* Сельская община в России (XVIII–XIX в.). М., 1976.
4. *Алпатова А. С.* Культура как важнейший фактор управления человеческими ресурсами // История и традиция в современной культуре, политике и средствах массовой информации. М., 2005. С. 5–6.
5. *Байбурин А. К.* Некоторые вопросы изучения объективизированных форм культуры: (К проблеме этнографического факта) // Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР / Ред. А. К. Байбурин и др. Л., 1982.
6. *Белик А. А.* Психологическая антропология: Некоторые итоги развития // Этнологическая наука за рубежом: Проблемы, поиски, решения. М., 1991. С. 7–14.
7. Белорусская народная инструментальная музыка / Ред.-сост. И. Д. Назина. Минск, 1989.
8. *Благовещенский И. П.* Заметки о народной инструментальной музыке // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3.
9. *Благодатов Г. И.* Русская гармоника. Л., 1960.
10. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
11. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб., 2014. – 236 с.
12. *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия: (На материале мордовской музыки): Дисс. <...> докт. искусствоведения: [Рукопись]. Са-

- ранск; СПб., 1995 (Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева; Российский институт истории искусств).
13. *Британов Г. Ф.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре: Автореф. дис. <...> канд. искусствоведения. Л., 1978.
 14. *Ван Геннеп А.* Обряды перехода. М., 1999. С. 27–69.
 15. *Вертков К. А., Благодаров Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
 16. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
 17. Вопросы инструментоведения. СПб., 1994–2017. Вып. 1–11 / Отв. ред. И. В. Мацеевский.
 18. *Галайская Р. Б.* Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. Автореф. дис. <...> канд. искусствоведения. Л., 1971.
 19. *Герасимчук Р. П.* Народні танці українців Карпат. Львів, 2008. Кн. 2: Бойківські і лемківські танці.
 20. *Герасимов О. М.* Музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
 21. *Гиппиус Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1983. С. 23–36.
 22. *Гошовский В. А.* У истоков народной музыки славян. М., 1971.
 23. *Зелинский Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная музыка. Уфа, 2003.
 24. *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность: (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. М., 1977.
 25. *Земцовский И. И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение. Л., 1984.
 26. *Квитка К. В.* Избр. труды: В 2 т. М., 1973. Т. 2.
 27. Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 1998, 2003. Вып. 1–2 / Отв. ред. В. А. Свободов.
 28. *Мацеевский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011, 2013. Т. 1–2.
 29. Музыка народов Центральной Азии / Ред. А. Мухамбетова и др. Алматы, 2009. С. 17–30.
 30. *Мацеевський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
 31. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч 1; М., 1988. Ч. 2 / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса.
 32. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
 33. Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России // Труды Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры – 2016. Т. 207 / Ред.-сост. Д. И. Варламов, Т. А. Буданова, В. И. Акулович. СПб., 2015. – 184 с.
 34. Сравнительное искусствоведение – XXI век / Ред.-сост. О. В. Колганова, отв. ред. И. В. Мацеевский. СПб., 2014. Вып. 1. – 160 с.; СПб., 2015. Вып. 2. – 242 с.
 35. *Убоженко И. В.* Диалог культур в современной цивилизации: Невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // Грани культуры: Актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 128–150.
 36. Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений. Саранск, 2008.
 37. *Хай М. Й.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ; Дрогобич, 2011. – 560 с.
 38. *Черемський К. П.* Традиційне співцтво. Харків, 2008. – 248 с.
 39. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
 40. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.
 41. *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata.* Warszawa, 1996.
 42. *Leisiö T.* Suomen ja Karjalan vanhakantaised torvi ja pillsottimet. Kaustinen, 1982.
 43. *Sachs C.* Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913.
 44. *Sárosi B.* Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Leipzig, 1967.
 45. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatansuud. Tallinn, 1975.

Справочная литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 22–49.
2. Большой Российский энциклопедический словарь. М., 2003. – 1888 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1995.
4. Антропология музыки: Программа специального курса СПбГУ. СПб., 2000. – 18 с.
5. Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред. Е. Дорохова, О. Пашина. М., 2003. – 216 с.
6. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973. Т. 1. – 1070 с.
7. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; РАН: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. 4-е изд., доп. М., 1999. – 928 с.
8. Орловские чтения: Актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания / Ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. См. также работы 2–4 разделов настоящей книги.

9.3. Электронные издания, цифровые образовательные ресурсы

1. Artcenter.ru – официальный сайт Российского института истории искусств.
2. Mkrf.ru – официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации.
3. Ege.edu – «Портал информационной поддержки Единого государственного экзамена».
4. Neo.edu – федеральный портал «Непрерывное образование преподавателей».
5. Mon.gov – официальный сайт Министерства образования и науки Российской Федерации.
6. Courier.com – электронный журнал «Курьер образования».

10. Материально-техническое обеспечение дисциплины

В учебном процессе используются:

1. Аудио- и видеоаппаратура.
2. Компьютерное и мультимедийное оборудование. Необходимо для показа различных таблиц, схем, изображений, прослушивания музыкальных сочинений и т. п.
3. Фортепиано, этнические музыкальные инструменты.
4. Иллюстративный материал (наглядные пособия, иконографический материал, музыкальные инструменты, ноты и звукозаписи). Наглядный материал представляет фотокопии археологических памятников, произведений живописи, скульптуры, архитектуры, звуко- и видеозаписи на CD, DVD, различные схемы, таблицы и пр.
5. Проектор, экран, синтезатор, семплер.
6. Таблицы.
7. Доска и мел.
8. Электронная библиотека курса – для самостоятельной работы, подготовки к интерактивным дискуссиям, конференциям, экзамену.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Введение в органологию

1. Современные подходы к проблематике дисциплины

Методическая разработка курса «Введение в органологию» по направлению подготовки 073000 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль подготовки «Этномузыкология» 070112) предназначена для студентов, осваивающих основную образовательную программу выс-

шего профессионального образования, соответствующую степени (квалификации) бакалавр. Учебно-методический комплекс создан в соответствии с требованиями ФГОС ВПО.

Курс «Введение в органологию» занимает важное место в системе профессиональной подготовки музыканта-исследователя и педагога и должен отражать современное состояние органологии, этнографии, музыковедения, социологии, истории искусств. В изучении дисциплины важны лекционные и семинарские занятия, позволяющие глубже понять наиболее общие закономерности музыкального искусства различных народов, научных методов и аппарата его изучения и использовать приобретенные знания и умения в грядущей исследовательской, творческой и педагогической работе.

При освещении тех или иных культурно-исторических, этнографических, структурно-стилевых явлений, научных положений и концепций необходимо обращать внимание студентов на все новое, что способствовало развитию этномузыковедения как сферы науки и творческой деятельности. В этом плане данный курс обладает определенным развивающим потенциалом и воспитательной направленностью на формирование музыкально-этнографического и эстетического сознания будущего собирателя и исследователя традиционной музыки.

Принципы отбора содержания учебного материала

Принцип системности, предполагающий формирование многоаспектных, комплексных представлений об изучаемом феномене, взаимообусловленность и единство всех разделов курса и их связь с другими дисциплинами музыкально-этнографического, историко-теоретического и философско-эстетического циклов.

Принцип историзма. Его использование в этномузыковедческом образовании предполагает анализ генезиса, становления, развития функционирования, инструментария, семантики, синтактики мировой музыки с учетом объективных предпосылок их формирования и актуальных для настоящего времени идей и подходов.

Принцип научности. Требует объективного отражения многообразных форм этнической музыки и музыкального инструментария как постоянно развивающихся систем.

Принцип индивидуализации обучения. Обеспечивает возможность выбора студентами тем для самостоятельного изучения и практической (собирательской, транскрипционной, исполнительской, композиторской, импровизаторской) апробации, интерактивных дискуссий, ролевых игр, разнообразных видов творческих работ.

Принцип целостности и культуросообразности. Позволяет рассмотреть ту или иную культурно-историческую и этномузыкальную систему, процесс, явление в масштабе мирового музыкального искусства.

Данный курс обеспечивает тесные межпредметные связи с такими учебными дисциплинами, как «Музыкальная антропология», «Теория музыкального фольклора», «Сравнительное музыковедение», «Инструментоведение», «Инструментовка», «Анализ музыкальных произведений», «История», «Философия», «Эстетика», «История этномузыковедения», «История музыки».

2. Образовательные технологии

В курсе преподавания дисциплины «Введение в органологию» используются следующие образовательные технологии:

1. технология проблемного и развивающего обучения;
2. технология комплексно-апробационного обучения;
3. технология личностно-ориентированного обучения;
4. технологии активного и интерактивного обучения;
5. информационные технологии, включая технологии дистанционного обучения;
6. технология модульно-рейтингового обучения.

3. Активные и интерактивные формы проведения занятий

Одним из требований к условиям реализации основных образовательных программ подготовки специалиста-бакалавра на основе ФГОС является широкое использование активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с самостоятельной работой студентов с целью формирования и развития их профессиональных навыков.

Внедрение интерактивных форм – одно из актуальных направлений в совершенствовании образовательного процесса в современном художественном вузе. В процессе освоения курса рекомендуем активизировать личную инициативу студента, чтобы он мог в определенном смысле идентифицировать себя с учебным материалом, включаться в осваиваемую ситуацию, ощутить состояние успеха или неудачи, искать мотивацию своих действий.

Применение интерактивных методов предполагает интенсивное включение в процесс освоения и осмысливания материала каждого участника учебной группы. Сотворчество педагога и студентов предполагает индивидуальный вклад каждого субъекта в реализацию учебного процесса, интенсивный обмен знаниями, идеями, подходами к решению той или иной задачи. В аудиторных занятиях сочетается индивидуальная, парная и групповая формы участия, поощряются проектная работа, ролевые игры, дискуссии² и т. д. Это способствует формированию творческой среды, открытости, непосредственности высказываний и полемики субъектов организуемого действия, основанных на принципах равноправия в провозглашении тех или иных положений, толерантности, кристаллизации общих и индивидуальных представлений, возможности взаимной оценки и контроля. Педагог побуждает обучающихся к самостоятельному поиску новых знаний и развитию исследовательских способностей и инициатив³.

² При ролевой игре – театрализованной полемической дискуссии о соотношении вокальной и инструментальной музыки в культуре студенты Петрозаводской консерватории Н. Зимина, В. Туркова и др., высказываясь от имени средневековых ученых Аль Фараби, Ибн Сины, Братьев чистоты и т. д., по мере возможности даже специально вносили восточные элементы в свою одежду, в особенности построения фраз и способы обращения к собеседнику («высокочтимый» и т. п.).

³ Многие из студентов ПГК (Н. Иванова, С. Косырева, Т. Ямбердова, И. Соловьев, Г. Карпова, Е. Таникова, Н. Александрова, К. Гуреев, Н. Труш, Е. Михайлов и др.) свои дискуссии, идеи и проекты еще в пределах курса реализовывали в участии во внутривузовских конференциях, а затем и в международных научных форумах, а их курсовые работы разворачивались в серьезные исследовательские (в т. ч. диссертационные) труды и книги. См., например: Михайлов Е. П., Михайлова Н. С. Му-

Интерактивное обучение способствует реализации одновременно нескольких задач. Одна из которых – развитие коммуникативных способностей и навыков, столь необходимых будущему педагогу. Подобная практика способствует также развитию эмоциональных контактов между будущими учеными и художниками, развивает творческую инициативу и фантазию, а также, одновременно, — умение слушать и понимать других, коммуникабельность. И при этом – акцент на деятельность и поиск, формирование творческого порождающего их индивидуума, взаимоуважение и демократичность. Использование интерактивных форм и комбинаторики их взаимодействия в процессе обучения, кроме того, способствует ослаблению нервной нагрузки студентов за счет переключения внимания на те или иные аспекты обсуждаемого материала.

В курсе освоения дисциплины «Введение в органологию» используются также выработанные современной педагогикой активные и интерактивные методы: «круглый стол», дискуссии (по методикам «вопрос-ответ», «обсуждение вполголоса», выявления ошибочного суждения), практические эксперименты с голосовой и инструментальной артикуляцией, сменой строев и игровых позиций, динамической вариативности певческой манеры; применяются также методика «эстафеты», методика «дерево решений», поощряются дебаты и мозговой штурм (с использованием методов эмпатии, аналогии, инверсии, наводящих вопросов), а также упомянутые выше ролевые игры, творческие задания, большие и малые проекты.

4. Организация и контроль самостоятельной работы студентов

Основные формы самостоятельной работы студентов:

1. Изучение и анализ рекомендуемой литературы;
2. Самостоятельный поиск и обнаружение источников;
3. Составление тестов, словаря терминов⁴, сравнительных таблиц, кроссвордов и т. д.;

зыка северной деревни: Традиционные музыкальные инструменты из фондов Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи», Карельского государственного краеведческого музея и частных коллекций. Петрозаводск, 2009. 158, [1] с.: ил. – Рез. англ. – Текст парал. рус., англ.; *Александрова Н. В.* Личность музыканта в удмуртской культуре // Проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2009. С. 10–12; *Нюнниева Е.* Kirkonkellot – традиционная имитация колокольных звонов на кантеле // Музыкальные инструменты в истории культуры. СПб., 2006. С. 140–144; *Ямбердова Т. И.* Демонологические представления традиционных марийских музыкантов о смычковых хордофонах // Проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2009. С. 45–48; *Плющай Л. В.* Вокальный аппарат как музыкальный инструмент // Этническая традиция в современной музыкальной культуре: (К 80-летию А. Вижинтаса). СПб., 2010. С. 78–80; *Карпова Г. М.* О песенной традиции йоканьгских саамов Кольского полуострова // Музыкальное финно-угроведение: Актуальные проблемы национального музыкального образования: Сб. статей. Петрозаводск, 2005. С. 80–85; *Гуреев К.* Колокола и колокольные звоны Карелии в XXI веке // Этническая культура и XXI век. Петрозаводск, 2012. С. 79–83; *Терехова О. Е.* Йоухикко: Перспективы изучения и исполнительства // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карел. Петрозаводск, 2006. С. 63–68.

⁴ Из наиболее эффективных в этом направлении результатов в ПГК особого внимания заслуживает недавно опубликованная работа И. В. Соловьева. См.: *Соло-*

4. Создание аннотированных списков научных работ по изучаемой теме;
5. Обзор интернет-сайтов;
6. Экспериментальная работа в аспектах строя, артикуляции, тембра, фразировки на традиционных музыкальных инструментах и способов вокального интонирования;
7. Создание презентаций;
8. Подготовка сообщения на предложенную педагогом или самостоятельно выбранную тему по органологии;
9. Подготовка сообщений к дискуссии и конференции;
10. Написание эссе, мини-сочинений;
11. Создание творческого проекта;
12. Написание курсовой работы;
13. Подготовка к экзамену.

Основные формы контроля самостоятельной работы студентов:

- Выступления в дискуссиях;
- Проверочные, контрольные работы;
- Индивидуальные беседы и консультации;
- Прослушивание музыкально-исполнительского эксперимента;
- Защита курсовой работы (реферата) и творческих проектов с привлечением официальных рецензентов из числа педагогов, магистрантов и аспирантов вуза, а также сторонних специалистов;
- Итоговое собеседование.

5. Принципы и критерии оценки результатов обучения

№ п/п	Виды учебной деятельности студента	Баллы	Критерии оценки
1.	Посещение лекций	0,5	Своевременное посещение лекций, готовность к занятиям
		1	Своевременное посещение лекций, готовность, наличие конспекта, выполнение заданий в процессе лекционного занятия
		1,5	Самостоятельность мышления, творческий подход к выполнению предложенных педагогом заданий
2.	Участие в практических занятиях	0,5	Студент принимает участие в дискуссии (дает ответы на отдельные вопросы педагога, добавления к ответам основных докладчиков)
		1.	Студент дает полный и развернутый ответ на один из вопросов в форме сообщения. При ответе показывает владение теоретическим материалом, испытывает определенные затруднения в формулировке своих суждений, допускает отдельные неточности или ошибки как в основном своем сообщении, так и при ответе на дополнительные вопросы

		2	Студент демонстрирует владение теоретическим материалом, способен сформулировать собственное аргументированное суждение по рассматриваемому вопросу, способен точно, полно, аргументировано ответить на дополнительные вопросы
		3	Студент представляет самостоятельно выполненные работы, эксперименты по реконструкции архаических, этнических инструментов и певческих манер, дополняющие тематику практического занятия (презентацию, собственную игру на инструменте или пение, свой анализ иконографического или археологического источника, сравнительную таблицу, словарь терминов, обзор интернет-сайтов и т. д.)
3	Проверочные и контрольные работы	0,5	Студент показывает знание учебного материала в пределах программы, но ответ является недостаточно полным и доказательным
		1	Логичное и полное изложение вопроса, свободное оперирование инструментоведческой и этномузыковедческой информацией, аргументированность, грамотность изложения
		1,5	Убедительное представление собственной позиции по основным вопросам практического занятия
4	Контрольные тесты	0-3	Правильный ответ на отдельное тестовое задание
5	Курсовая работа (реферат)	5	Теоретический материал раскрывается достаточно полно и глубоко (логично и последовательно), представляется характеристика изучаемого вопроса с различных точек зрения, при этом автор не в полной мере владеет литературой по рассматриваемому вопросу; испытывает затруднения в формулировке обоснованных оценочных суждений
		8 10	Теоретический материал раскрывается полно и глубоко (логично и последовательно), автор реферата представляет подробную характеристику рассматриваемого вопроса с учетом различных факторов (эпохи, археологической информации и опыта ее исторической интерпретации), мировоззренческих позиций, теоретических воззрений на основе анализа инструментоведческих, музыкально-акустических, исторических, этномузыковедческих источников и соответствующей литературы; показывает владение библиографической базой по рассматриваемому вопросу Представлены самостоятельные и обоснованные (доказательные) оценочные суждения и выводы, результаты собственных эргологических и исполнительских экспериментов, при этом автор демонстрирует творческий

			подход в изучении и интерпретации рассматриваемого материала
6	Эссе	1	Тема раскрыта не полностью
		2	Тема раскрыта полностью, стилистика соответствует данной форме
7	Решение исследовательских задач	0,5	Этапы не соблюдены, выбор решения не обоснован
		1	Этапы соблюдены, выбор решения обоснован
8	Проектная деятельность	5-10	В зависимости от формы проектирования

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Введение в органологию

Учебно-методическое обеспечение призвано помочь студентам в организации самостоятельной работы по освоению курса «Введение в органологию». Изучение данного предмета способствует формированию у студентов целостного представления о современной органонологии, этномузыкознании и этноинструментоведении, этнических традициях и музыкальных культурах мира, взаимосвязанной системе основных исследовательских идей и концепций в их развитии; становления, а также эволюции профессионального музыкального искусства в самых разнообразных его региональных и исторических формах.

Курс «Введение в органологию» должен отражать современное состояние органонологии, этномузыкознания, музыкальной этнопедагогике и этнопсихологии, социологии и этноинструментоведения. В изучении дисциплины важно сочетать лекционные и практические занятия, интерактивное общение и собственные поиски обучающихся, что позволит им глубже понять наиболее общие закономерности традиционного музыкального искусства различных народов, а также научных методов и аппарата их изучения.

Самостоятельная работа студентов – это планируемая познавательная, организационно и методически направляемая деятельность, осуществляемая без прямой помощи педагога для достижения конкретного результата. Специфика курса, большой объем учебного материала предполагает дифференцированный подход к изучению различных тем. Так, на лекции выносят наиболее принципиальные, сложные вопросы, подробнее излагая то, что из-за недостатка либо слишком большого объема литературы трудно изучить самостоятельно. Некоторые темы обсуждаются только на практических занятиях, а отдельные вопросы и темы изучаются самостоятельно, что потребует от студентов анализа первоисточников, навыков конспектирования этномузыковедческой и инструментоведческой литературы.

Учебно-методические материалы по подготовке лекционных и семинарских занятий целесообразно представить последовательно, отдельно по каждому разделу в соответствии с программой дисциплины и алгоритмом изучения курса. В каждом разделе необходимы:

- 1) учебно-методические материалы лекционного курса, вопросы для самоконтроля, список основной и дополнительной литературы;
- 2) учебно-методические материалы по подготовке практических занятий, содержащие планы проведения занятий с указанием последователь-

ности рассматриваемых тем, задания для самостоятельной работы, краткие теоретические и учебно-методические материалы по теме;

3) при планировании структуры и содержания семинарских занятий рекомендуем опираться на принцип инвариантности, согласно которому предложенные для обсуждения темы отражают основные проблемы органиологии. При подготовке к практическим занятиям перед студентами ставим следующие задачи:

- понимать основополагающие подходы к изучению органиологии (структурно-типологический, системно-этнофонический, музыкально-стилистический и сравнительный методы);

- знать общие закономерности, принципы и методы изучения традиционного инструментального музыкального искусства, выявления и интерпретации исторических и инструментоведческих источников, состояния и специфики музыкальных проявлений в различных странах, континентах; специфику их выявления и анализа в современных условиях;

- знать важнейшие идеи в сфере органиологии и исследователей, которые их выдвигали и разрабатывали;

- самостоятельно подбирать литературу по определенной проблеме и конспектировать ее;

- обобщать и систематизировать изученный материал в виде выступлений на практических занятиях, дискуссиях, ролевых играх и написании докладов по той или иной теме.

Здесь представлены также примерные контрольные тестовые задания по всему курсу. Они могут использоваться при организации текущего и итогового контроля. Рядом с каждым вопросом теста предлагаем несколько вариантов ответа для выбора (имея в виду, что все варианты могут быть «правдоподобными», но правильный ответ – только один!). Предлагаем и задания, требующие конструируемый ответ (он выстраивается самим студентом).

Прежде чем приступить к выполнению заданий, студентам необходимо изучить рекомендуемую по каждой теме литературу. Общий список учебной, учебно-методической и научной литературы представлен отдельно по каждому разделу. Предлагаем также примерные вопросы к экзамену.

В процессе изучения дисциплины необходимо постоянное обращение к словарям и справочникам по органиологии, этномызыкальному, музыкальной психологии, сравнительному искусствоведению.

Предлагаемый план предназначен для самостоятельной работы студентов, а также может быть использован на аудиторных занятиях.

Рекомендации для составления опорного конспекта

Конспект – одна из важнейших форм работы с источниками – в виде краткого очерка, с обзором, изложением материала и основных положений работы. Конспектирование текстов проводится после их тщательного анализа и изучения. Конспектирование способствует выработке логического мышления студентов и умения точно и кратко излагать свои мысли.

Целями выполнения опорного конспекта являются: развитие навыков структурирования, обобщения, систематизации материала, выделение главного в этноинструментоведческих исследованиях, представление органиологического и этномызоведческого знания в свернутом виде. Опорным выступает конспект источника информации, где в системном, обобщенном, схематичном виде представлена структурированная характеристика рассматриваемого вопроса.

Опорный конспект выполняется студентом самостоятельно по темам лекционных занятий на стандартных листах формата А4 в объеме 1–2 страниц. В оформлении опорного конспекта могут быть использованы схемы, физические, политико-экономические и этнодиалектные карты, гравюры, фотографии инструментов и музыкантов, аудио- и видеозаписи, метрические и акустические таблицы, текст. Структура опорного конспекта может варьироваться в зависимости от интересов и возможностей студентов.

Оценка опорного конспекта осуществляется по следующим показателям:

- краткость, ясность, полнота и точность информации;
- степень раскрытия теоретического материала темы опорного конспекта;
- творческий, нестандартный подход к оформлению, представлению конспекта, освещению теоретического материала.

При подготовке устных ответов целесообразно воспользоваться следующими рекомендациями:

1. Осознав вопрос, выстроить план ответа на него. Каждый пункт плана целесообразно раскрыть в виде кратких тезисов, отражая в них наиболее существенное в содержании вопроса.

2. Не стоит отвечать на вопрос в форме чтения написанного текста, которым можно воспользоваться лишь для обеспечения алгоритмической связности и последовательности изложения.

3. Отвечая на вопрос, важно уметь объяснить специфику объективной физико-географической и культурно-экономической ситуации, сложившейся в той или иной стране, и особенности формирования определенных функциональных и структурных составляющих изучаемого музыкально-стилевого феномена.

4. Приветствуем собственное понимание проблемы или факта, но оно должно быть аргументировано. В определенных ситуациях педагог может помочь студенту лучше разобраться в вопросе и понять свои ошибки. Да и ошибка сама по себе не сказывается на снижении оценки. Самостоятельность суждений, основанная на знании материала (инструментария, учебных пособий, научных исследований, литературных и иконографических источников, журнальных статей и т. д.) и экспериментальной работе, умение сознательно оперировать их данными являются главным показателем подготовленности студента по предмету. В определенных случаях студент может остаться при своем мнении, поспорить с педагогом. Если это мнение основано на знании разных источников, в которых позиции авторов не совпадают, студент может принять точку зрения определенного исследователя даже тогда, когда она противоречит мнению педагога.

5. Материалом для аналитического изучения может служить иконографический образец (картина, скульптура и т. д.), музыкальное произведение целиком либо один из его фрагментов или частей, в зависимости от поставленных целей и задач. На этом виде задания закрепляются теоретические положения, отрабатываются научная методология, аппарат, методика анализа, осваивается соответствующая терминология.

6. Независимо от того, включен или не включен в вопрос первоисточник, ответ студента должен опираться на материалы, документы, исследования выдающихся ученых-органологов. Незнание источников ведет к отрицательной оценке ответа.

7. Работая над литературой, стоит иметь в виду: указанные в учебно-методическом пособии названия не исчерпывают всех источников, которые необходимо знать, чтобы всесторонне раскрыть вопрос.

8. Целесообразно студенту регулярно пользоваться музыкальной периодикой (журналами «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Музыказнание» и т. п., периодическим сборниками «Вестник культуры и искусства», «Проблемы музыкальной науки», серийными сборниками РИИИ «Вопросы инструментоведения», а также «Artes populares» и др.), которая окажет ему неоценимую помощь в углублении своих знаний.

9. Для подготовки к практическому занятию необходимо использовать литературу (основную и дополнительную), предложенную к теме. Доклады должны отвечать следующим требованиям: логичность, полнота и грамотность изложения материала; последовательность и аргументированность сообщения; обоснованность представленной позиции; аргументированные ответы на вопросы.

Требования к письменным заданиям студентов:

знание предмета, систематичность изложения, самостоятельность, креативность подхода, аргументированность положения, открытость, критичность высказывания, представление собственной позиции.

Написание курсовой работы на одну из избранных или предложенных тем (см.: темы курсовых работ) с целью расширения и углубления теоретических знаний и приобретения навыков самостоятельного нахождения, изучения и анализа различных organологических и этномузыковедческих источников.

Целесообразно, чтобы реферат по «Введению в organологию» представлял собой не только изложение тех или иных публикаций, но и критический анализ, опирающийся на собственный опыт и сопоставление с другими источниками по изучаемой проблематике.

Курсовой реферат для выполнения требует не меньше месячного срока. План работы и ее текущий ход обсуждается с педагогом курса и преподавателем по специальному классу и, безусловно, должен учитывать субъективные интересы студента, его происхождение, степень владения национальным языком, диалектом, фольклором, музыкальными инструментами той или иной этнографической группы, уровень музыкально-теоретической и исполнительской подготовки, этнокультурные предпочтения и научные интересы, степень знакомства с литературой по проблеме, что позволит избежать непроизводительных временных затрат в связи с отсутствием достаточной источниковой базы. Кроме предложенных в списке тем рефератов, можно по согласованию с педагогом предлагать и выбирать и другие темы. Содержание реферата должно быть логичным; изложение материала – носить проблемно-тематический характер.

Следующий шаг после выбора темы – работа с инструментоведческой и, в зависимости от материала, с другой научной литературой, составление библиографии по изучаемой проблеме, аннотирование и конспектирование источников. Полный список использованной литературы помещается в конце работы. После этого составляется подробный план, отражающий логику раскрытия темы и акцентирующий внимание на основных вопросах. В процессе изложения материала и расширения круга источников план может корректироваться, сохраняя общие к нему требования.

Средний объем реферата – 10–20 страниц печатного текста (А4), оформленного по правилам, предъявляемым к такому виду работ в высших учебных заведениях. Он состоит из нескольких структурных единиц.

Во **Введении** автор:

– отмечает актуальность проблемы и обосновывается выбор темы (например: данная тема тесно связана с будущей специальностью, предыдущим опытом обучения или профессиональной деятельности студента; чрезвычайно важна для современной творческой практики правильного представления о насущных для нее вопросах, либо вызывает интерес своей оригинальностью, необычностью и, при этом, весьма слабо освещена в имеющихся публикациях, содержащих к тому же ряд противоречивых суждений);

– дает историография проблемы, краткая характеристика литературы, использованной для написания работы;

– обозначает цели и задачи реферата – перечисляются основные направления, в рамках которых будет раскрыта тема (что конкретно будет проанализировано и обсуждено);

– представляет основные подходы, методику и научный аппарат работы.

Основная часть работы может состоять из отдельных глав, разделенных на параграфы, или просто отдельных частей, посвященных исследованию избранной темы. В основном содержании работы автор должен показать развитость своего общекультурного, органонологического и аналитического мышления, умело интерпретировать теоретические и фактологические данные, способность отделять главное от второстепенного и приходить к самостоятельным суждениям и обобщениям.

В **Заключении** даются выводы, к которым пришел студент в результате рассмотрения проблемы, а также намечаются перспективы дальнейшей исследовательской и практической работы в названном направлении; здесь важно представить собственное отношение к изученному материалу.

В Списке используемых источников перечисляются все монографии, атласы инструментов, научные сборники, нотные и иконографические издания и отдельные статьи, используемые для написания работы.

На основе письменной работы составляют текст 5–10-минутного доклада, выносимого на защиту (5–10 минут), или выступления на конференции (15–20 мин.). В докладе должны быть освещены задачи произведенного исследования и представлены его результаты.

Наименование разделов, тем, их целей и задач

Раздел I. Объект и предмет органонологии

Тема 1. Введение в органонологию. Инструментализм в культуре.

Цели и задачи:

1. Дать определение органонологии как системе знаний об инструментальной музыкальной культуре. Охарактеризовать понятия «инструментализм», «инструментальная музыка», «народная инструментальная музыка», «традиционная инструментальная музыка», «традиционный инструментализм», «этническая инструментальная культура».

2. Выявить антиномии: «музыка – внемузыкальные звуковые комплексы», «музыка вокальная – музыка инструментальная».

3. Охарактеризовать феномены на грани вокального и инструментально-го, инструментализма и хореографии, инструментализма и игрового действия.

4. Разобраться с термином «народная» по отношению к инструментальной музыке, инструментальной культуре.

5. Поставить вопрос – применимы ли методы академического музыкознания при рассмотрении неевропейских культур.

6. Выявить культурно-социологические причины ослабления значимости подлинного искусства в общей культуре и сферах масс-медиа в современной России.

Ключевые понятия: инструментализм, инструментальная музыка, народная инструментальная музыка, традиционная инструментальная музыка, традиционный инструментализм, этническая инструментальная культура. Антиномии: музыка – внемузыкальные звуковые комплексы, музыка вокальная – музыка инструментальная. Феномены на грани вокального и инструментального, инструментализма и хореографии, инструментализма и игрового действия. Понятие «народная» по отношению к инструментальной музыке, инструментальной культуре. Когнитивная музыкология; органология, традиционное инструментальное искусство; музыкальные универсалии; типы культуры.

Вопросы к занятию:

1. Каковы функциональные и структурные предпосылки народности и народной основы традиционного инструментализма?

2. Что такое традиционность в искусстве и как она реализуется в ИМ?

3. Напишите эссе на тему «Народная инструментальная культура и академическое инструментальное исполнительство. Оппозиция или взаимообогащение?»

Вопросы для самоконтроля:

1. Как соотносятся предмет и объект музыкальной органологии?

2. Каковы задачи современной органологии и музыкальной этнографии сегодня?

3. Какая функция и какой метод органологии представляются вам наиболее актуальными и значимыми? Ваши аргументы?

4. Охарактеризуйте основные сферы этноинструментоведения. Предложите свои варианты оснований для их классификации.

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2. С. 86–114.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. С. 5–40.

2. Алтаева А. С. Размышления о традиционных и современных способах фиксации архаического музыкального материала. М., 2003. С. 80–89.

3. Акопян Л. О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет-конференция: [сайт] / РАМ им. Гнесиных М., 2010. URL:<http://musxxi/gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan/pdf>

4. *Мацевский И. В.* К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2016. Том 207 / Ред.-сост. Д. И. Варламов, Т. А. Буданова, В. И. Акулович. СПб., 2015. С. 23–30.

5. *Убоженко И. В.* Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 128–150.

Тема 2. Органология в системе народоведческих и музыкально-теоретических дисциплин.

Цели и задачи:

1. Определить место органологии в системе народоведческих дисциплин: теоретического и исторического музыкознания, культурологии, этнологии и этнографии, культурной антропологии, истории духовной и материальной культуры, истории общества, фольклористики, этномузыкознания, сравнительного музыкознания, общей и музыкальной эстетики, этнофонии и интерпретологии, философии культуры и искусства.

2. Выявить взаимосвязи органологии с этнопсихологией, музыкальной акустикой, эргологией, археологией, музыкальной антропологией, археопсихологией и теорией деятельности.

3. Дать определение линейному и комплексному подходам к изучению инструментальной культуры.

4. Ознакомиться с историческим, структурно-типологическим, компаративным методами в органологии, индуктивным и дедуктивным подходами.

5. Обосновать преимущество системного (в т. ч. системно-этнофонического и когнитивного) подхода в органологии.

6. Охарактеризовать понятие органофонии. Определить ее основные направления.

Ключевые понятия: система, элементы, структура, прагматика, семантика, синтактика, динамические и статические структуры, структурирование, структурные уровни, стабильность, мобильность и динамическая регуляция, константность, аналитические операции и корректность их применения по отношению к явлениям инструментальной культуры. Структура и функция в инструментализме.

Вопросы к занятию:

Подготовьтесь к терминологическому диктанту:

Система –

Элементы –

Структура –

Прагматика –

Семантика –

Синтактика –

Динамические и статические структуры –

Структурирование, структурные уровни –

Стабильность, мобильность и динамическая регуляция –

Константность –

Вопросы для самоконтроля:

1. С какими народоведческими дисциплинами связана органонология?
2. В чем преимущество системно-этнофонического подхода в органонологии перед историческим, структурно-типологическим, компаративным методами, индуктивным и дедуктивным подходом?
3. Какова взаимосвязь органонологии с этнопсихологией, музыкальной акустикой, эргологией, археологией, археопсихологией и теорией деятельности?

Основная литература:

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. *Алексеев Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. С. 5–40.
2. *Алпатов А. С.* Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009. С. 3–48.
3. *Акопян Л. О.* Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет-конференция: [сайт] / РАМ им. Гнесиных М., 2010. URL: <http://musxxi/gnesinacademy.ru/wpcontent/uploads/2009/12/Akopyan/pdf>
4. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–33.
5. *Пропл В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с.
6. *New Oxford History of Music. – Vol.1 (Ancient and Oriental Music).* London – New-York – Toronto, 1957. P.19–47.

Тема 3. Структурные и функциональные аспекты традиционного инструментализма. Составляющие этнической инструментальной культуры.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать связь инструментализма со всем комплексом духовной и материальной культуры этноса, региона, эпохи, социально-экономической формации, социально-профессиональных групп, социальной психологией, достижениями производственной деятельности, естественных и гуманитарных наук, искусства, религии, конфессиональных и политических структур, политики и идеологии.
2. Дать характеристику целостной культуры и структуры общественных отношений в инструментализме, его эволюции, стагнации или регрессе и разрушениях.
3. Определить структурные и функциональные особенности инструментальной музыкальной импровизации, композиции.
4. Обозначить взаимосвязь исполнительства и артикуляции, музыканта-исполнителя и изготовителя музыкальных инструментов, традиционного реципиента-слушателя.
5. Дать представление о традиционных музыкальных инструментах, их изготовлении, усовершенствовании, хранении.
6. Охарактеризовать традиционную ансамблевую инструментальную культуру.

7. Определить пути и закономерности создания, восприятия и хранения в традиционном инструментализме.

8. Разобраться с понятиями традиционное музыкальное мышление, эстетика и философия в инструментализме.

Ключевые понятия: этнос, этнический регион, социально-культурная стратиграфия, социально-профессиональные группы; создание, восприятие и хранение инструментализма, исполнительство и артикуляция, инструментальные музыкальные импровизации и композиции, традиционное музыкальное мышление, эстетика и философия в инструментализме, ансамблевая инструментальная культура.

Вопросы к занятию:

1. Дайте определение понятиям: этнос, этнический регион, социально-культурная стратиграфия, социально-профессиональные группы.

2. Подготовьтесь к дискуссии «В чем отличие создания, восприятия и хранения традиционной и академической инструментальных культур».

3. В чем разница традиционного и академического музыкального мышления в инструментализме? Дайте определение понятию «звукоидеал».

4. Сформулируйте понятие традиционной ансамблевой инструментальной культуры.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какие вы знаете типы традиционных ансамблей по функциональному признаку?

2. Что такое цеховые музыкальные организации и тартыс?

3. Что собой представляет традиционная эстетика и философия инструментализма? Приведите примеры высказываний носителей традиции.

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С.127–141.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–33.

2. Убоженко И. В. Диалог культур в современной цивилизации: невербальная коммуникация как элемент инкультурации индивида // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. М., 2006. С. 128–150.

Раздел II. Бытование и функционирования инструментализма в культуре

Тема 4. Бытование и функционирование инструментальной музыки.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать инструментализм в традиционной трудовой деятельности, в сигнальном функционировании инструментов и в обряде.

2. Определить связь традиционной инструментальной музыки с магией, древнейшими и более поздними формами культа.

3. Дать представление об инструментализме календарных и семейных обрядов.

Ключевые понятия: жанр, синкретизм, магия, культ, трудовая и сигнальная музыка, календарные и семейные обряды.

Вопросы к занятию:

1. Дайте определение понятиям синкретизм, жанр, магия, культ.
2. Объясните, почему трудовую и сигнальную инструментальную музыку относят к наиболее древним формам музыки.
3. Какие вы знаете календарные и семейные обряды, в которых имеет место инструментальная музыка? Сделайте сравнительную характеристику календарных или семейных обрядов двух этнических культур (на ваш выбор) на предмет наличия и роли в них инструментальной музыки.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Назовите типы манковых наигрышей в труде охотников и пастухов.
2. Перечислите все виды сигналов, в том числе годового цикла.
3. Охарактеризуйте инструментальное музицирование и его функции в обрядах рождения ребенка и инициации, в свадебном и похоронном ритуалах.
4. В чем проявление и реликты тотемизма, фетишизма, анимизма в традиционной и современной инструментальной этнической культуре?

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 1 и 2.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Алпатов А. С. Размышления о традиционных и современных способах фиксации архаического музыкального материала. М., 2003. С. 80–89.
2. Барт Р. Мифология. М., 1996. С. 5–64.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 4–59.
4. Белик А. А. Психологическая антропология: некоторые итоги развития // Этнологическая наука за рубежом: проблемы, поиски, решения. М., 1991. С. 7–14.
5. Ван Геннеп А. Обряды перехода. М., 1999. С. 27–69.
6. Земцовский И. И. Из мира устных традиций. СПб., 2006. 240 с.
7. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с. См. также работы, представленные во 2-м разделе настоящей книги.

Тема 5. Приуроченные формы традиционной ИМ. Атрибутивный инструментализм.

Цели и задачи:

1. Объяснить понятия «приуроченная традиционная музыка» и «атрибутивный инструментализм».
2. Дать характеристику ратным музыкальным инструментам и музыке, атрибутам и символам власти и принадлежности.
3. Выяснить место и значение инструментальной музыки при гадании, лечении болезней, заговорах, ворожбе.

4. Проанализировать взаимоотношения инструментализма и церкви на разных исторических этапах в монотеистических религиях.

5. Сделать характеристику демонологии инструментализма.

Ключевые понятия:

Приуроченное и обрядовое функционирование. Приуроченное и свободное функционирование. Формы регламентации. Инструментарий и наигрыши – атрибуты личности, рода, ступени в социальной иерархии. Символы принадлежности, власти, профессиональной специализации положения в социуме. Демонология инструментализма.

Вопросы к занятию:

1. Как вы понимаете понятие приуроченности в инструментальной музыке?

2. В чем отличие роли приуроченной музыки в обряде и сугубо обрядовой (ритуальной) музыки?

3. Как изменилось и изменилось ли в традиционном сознании отношение к инструментализму, как магической силе?

4. Напишите эссе по теме «Какими вы видите взаимоотношения инструментализма и языка, инструментализма и церкви в различных этнических культурах?».

5. Каковы, на ваш взгляд, реальная демонология инструментального музицирования и демонические связи, приписываемые церковным и общественно-массовым сознанием потребителей музыки инструментальной культуре и ее носителям?

6. Подготовьте устное выступление по теме «Инструментальная музыка при гадании, лечении болезней, заговорах, ворожбе» в выбранной вами этнической культуре.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем разница между обрядовой и приуроченной к обряду инструментальной музыкой?

2. Как отразилась древняя языческая культовая составляющая на современной традиционной инструментальной музыке?

3. Приведите примеры демонологических мотивов в практике традиционного инструментализма, обращения к демоническим силам.

Основная литература:

1. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

3. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987.

Дополнительная литература:

1. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971. Гл. 2–3. См. также 2-й раздел настоящей книги.

Тема 6. Музыка для слушания.

Цели и задачи:

1. Дать представление о поздних жанрах традиционной инструментальной музыки – инструментальной лирике, эпосе, танцевальной музыке и сопровождении шествий, музыке для слушания.

2. Выявить связи лирической инструментальной музыки (на семантическом, синтаксическом и функциональном уровнях) с трудовым, сигнальным, обрядовым, приуроченным инструментальным музицированием.

3. Получить представление о становлении и видах собственно инструментального эпоса.

4. Сделать обзор комплексных форм эпоса.

5. Научиться распознавать закодированную немзыкальную информацию в инструментальном эпосе.

6. Ознакомиться с различными видами танцевальной музыки: музыкой, сопровождающей танец и шествие; танцевальной прикладной музыкой и танцевальной музыкой для слушания.

Ключевые понятия: инструментальная лирика и эпос, танцевальная музыка и сопровождение шествий, музыка для слушания.

Вопросы и задание к занятию:

1. Какова определяющая функциональная характеристика лирической инструментальной музыки, инструментального эпоса, музыки для слушания? Приведите примеры из разных этнических культур.

2. Какую роль играет инструментальный ингредиент в комплексных формах эпоса? Приведите примеры на материале различных этнических культур.

3. Провести дискуссию на тему «Как выйти на закодированную немзыкальную информацию в поздних жанрах традиционной инструментальной музыки?»

Вопросы для самоконтроля:

1. Что подразумевается под закодированной немзыкальной информацией в инструментальном эпосе? Приведите примеры таких кодов.

2. Что такое комплексные формы эпоса? Перечислите и приведите примеры из разных этнических культур.

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 127–141.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с.

2. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

3. Черемський К. П. Традиційне співцтво. Харків, 2008. 248 с.

Тема 7. Роль музыканта в этнической культуре. Традиционная аксиология инструментализма.

Цели и задачи:

1. Дать представление о психологическом и функциональном статусе музыканта-инструменталиста в традиционном обществе.

2. Проанализировать отношение к носителю инструментальной традиции в сельской и городской среде, в разных социально-профессиональных пластах общества, в разные эпохи и в разных странах и племенных объединениях на примере сравнения музыканта с иными социально-про-

фессиональными субъектами интегрированного общественного объединения.

3. Выяснить, какова роль деятельности музыканта, роль музыкальных инструментов инструментальной музыки для человека и общества в бытовом сознании, мировосприятии.

4. Провести исследование по теме: «Музыканты-волшебники, изгои, герои, вожди, посредники между сверхъестественными силами и обществом».

Ключевые понятия:

Психологический и функциональный статус музыканта-инструменталиста. Традиционное общество и различие его социально-профессиональных пластов. Племенные и профессиональные объединения. Социум. Место музыки и музыкантов в легендах, фольклоре, темах и сюжетах изобразительного искусства, в мифологии, в названиях местностей, мелодий, сел, улиц, городов, народов.

Вопросы и задания к занятию:

1. Что вы понимаете под психологическим и функциональным статусом музыканта-инструменталиста?

2. В чем различия отношения к носителю инструментальной традиции в сельской и городской среде?

3. Каково положение музыканта-инструменталиста в разных социально-профессиональных пластах общества?

4. Приведите примеры социального статуса музыканта-инструменталиста в разные эпохи, в разных странах и племенных объединениях в аспекте сопоставления музыканта с иными социально-профессиональными субъектами интегрированного общественного объединения.

5. Подготовьте рассказ-эссе о выдающемся традиционном музыканте – реальном и мифологическом.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Приведите примеры отношения общества (на уровне бытового сознания, мировосприятия) к музыканту из легенд, фольклора, тем и сюжетов изобразительного искусства, мифологии, названий местностей, мелодий, сел, улиц, городов, народов.

2. Сравните такого рода примеры из финно-угорской традиции и этнической культуры тюрков Центральной и Малой Азии.

3. Есть ли в различных этнокультурах сходство сюжетов, отражающее отношение общественного мнения к музыканту? Есть ли есть, то закономерно ли оно и почему?

Основная литература:

1. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2, с. 86–114.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. Бойко Ю. Е. Методика записи народной инструментальной музыки. М., 1986.

2. Мацневский И. В. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России / Труды Санкт-Петербургского государ-

ственного института культуры, 2016. Т. 207 / Ред-сост. Д. И. Варламов, Т. А. Буданова, В. И. Акулович. СПб., 2015. С. 23–30.

3. Ромодин А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

Раздел III. Инструментальная музыка и другие виды искусства

Тема 8. Инструментальная музыка в кругу искусств.

Инструментальная музыка в синкретических и синтетических явлениях культуры и искусства.

Цели и задачи:

1. Рассмотреть инструментализм в контексте целостной художественной культуры этноса, региона, страны.

2. Осознать взаимодействие и сопоставить инструментальную музыку с иными формами художественной культуры и искусства в традиционном быту и деятельности общества.

3. Научиться распознавать и классифицировать синкретические и синтетические явления культуры и искусства, в том числе полиэлементные синкретические и полиэлементные синтетические формы.

4. Научиться распознавать типы соотношений элементов сольных, ансамблевых, ансамблевых с дирижером-распорядителем полиэлементных синтетических форм: приматных, переменнo-приматных, эквивалентных.

Ключевые понятия:

Межсемиотический перевод, перекодировка, творческая транспозиция художественной информации.

Синкретические и синтетические явления культуры и искусства. Полиэлементные синкретические и синтетические формы традиционного искусства и культуры. Бинарный, тернарный, тетранарный, пентанарный, полиэлементный синкретизм и соответствующие синтетические новообразования. Инструментальная музыка в полиэлементных комплексах с их элементами.

Вопросы и задания к занятию:

1. Каково место инструментальной музыки в системе художественной культуры?

2. Каково место инструментальной музыки в синкретических и синтетических явлениях культуры и искусства?

3. Каковы истоки и пути становления полиэлементных художественных форм в традиционной и современной культуре?

4. Каковы основные принципы таксономии полиэлементных художественных форм?

5. Приведите примеры различных видов вхождения инструментальной музыки в полиэлементные структуры по количественному признаку.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем своеобразие инструментального ингредиента в синкретических и синтетических художественных формах по соотношению элементов?

2. Каковы особенности координации ингредиентов и управления в различных исполнительских видах полиэлементных художественных действий, включающих инструментальную музыку?

Основная литература:

1. Мацеевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2–3.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 6.

Дополнительная литература:

1. Мацеевский И. В. В пространстве музыки. Т. 2. СПб., 2013. Гл. 3.
2. Сравнительное искусствознание. XXI век. Ч. 1. СПб., 2014. С. 6–24;
- Ч. 2. СПб.: РИИИ, 2014–2015. С. 7–53.
3. Вопросы инструментоведения. Вып. 10–11. СПб., 2017.

Тема 9. Инструментализм и песня.*Цели и задачи:*

1. Обосновать феноменологическую специфику инструментализма.
2. Выявить закономерности взаимодействия и оппозиции вокальной и инструментальной музыки и музицирования.
3. Научиться распознавать вокальную и инструментальную природу традиционных музыкальных форм.
4. Рассмотреть пограничные явления (особую форму инструментализма) – инструменты с вокальным аппаратом в качестве вибратора или звукопреобразователя и горловое пение.
5. Получить представление об инструментально-вокальной музыке.

Ключевые понятия:

Обобщенность и необыденность инструментализма. Ограниченность круга посвященных, элитарность, кодированность информации.

Кинетика и пространственное восприятие. Дискретность и формирование инструментальной мелодики и ритмики.

Вопросы и задания к занятию:

1. В чем сходство и различие инструментальной и вокальной музыки на структурном уровне? Функциональные сопоставления инструментализма и песни.
2. Как проявляется феноменологическая специфика инструментализма и песни на уровне эстетики отражения и моделирования?
3. В чем взаимодействие и оппозиция вокальной и инструментальной музыки, пения и музицирования?
4. Что такое вокальная и инструментальная природа традиционных музыкальных форм?
5. Приведите примеры пограничных явлений инструментальной и вокальной музыки и дайте им структурную и эстетическую характеристику.
6. Что такое инструментально-вокальная и вокально-инструментальная музыка?
7. Каковы взаимодействия инструментализма и песни в истории музыкального искусства?
8. Расскажите о соотношении инструментализма и песни в современной массовой культуре.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Как вы понимаете единство психофизиологической и интонационно-акустической основы инструментальной и вокальной музыки?

2. Каковы отличительные признаки природы явлений инструментализма и песенности?

3. Приведите примеры инструментальности в вокальной музыке и вокальности в инструментальной музыке.

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С.127–141.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 2. СПб, 2013. Гл. 3.

2. Черемський К. П. Традиційне співоцтво. Харків, 2008. 248 с.

Тема 10. Инструментализм и хореография. Инструментальная музыка и игровое искусство

Цели и задачи:

Определить, в чем сходство, различие, каковы факторы и каналы взаимодействия инструментальной музыки и хореографии, инструментальной музыки и словесности, инструментальной музыки и игрового искусства, инструментальной музыки и игрового театра.

Ключевые понятия:

Ритмика, танцевальная лексика, звуко- и жестоизобразительность, кинестетическая основа инструментальной музыки, композиция музыкальная, танцевальная, драматургическая и поэтическая.

Вопросы и задания к занятию:

1. Что объединяет инструментальную музыку и хореографию?

2. Как отражается в музыкальной композиции взаимовлияние танца и музыки?

3. Как отражается в ритмике, лексике танцевальной музыки и хореографии, звуко- и жестоизобразительности взаимовлияние танца и музыки?

4. Приведите примеры пограничных явлений инструментальной музыки и хореографии.

5. Какова функциональная основа взаимосвязей инструментализма с устной словесностью (поэзией и прозой), игровым искусством, народным театром?

Вопросы для самоконтроля:

Как отразились взаимовлияния инструментальной музыки и хореографии, инструментальной музыки и игрового искусства, инструментальной музыки и словесности в структурном своеобразии инструментальной музыки, особенностях ее образности?

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл.6.

Дополнительная литература:

1. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 2. СПб., 2013. Гл. 3.

2. Зрелищно-игровые формы народной культуры / Ред. Л. М. Ивлева. Л., 1990. См. также раздел 3 настоящей книги.

Тема 11. Инструментализм и пространственное искусство (живопись, графика, резьба, керамика, скульптура, архитектура и т. д.)

Цели и задачи:

Охарактеризовать функциональные основы взаимодействия инструментализма с пространственными искусствами и архитектурой.

Ключевые понятия:

Программность, конструктивная логика, архитектоника, композиция, пространственные искусства, архитектура.

Вопросы к занятию:

1. В чем проявляется гносеологическое единство инструментальной музыки с изобразительным искусством – живописью, орнаментом, резьбой, ковроделием, керамикой, вышивкой, скульптурой, пластикой и архитектурой?

2. Какова значимость архитектоники в образах и конструкциях инструментальных композиций?

3. Как взаимовлияние инструментализма и пространственных искусств отражается в программности инструментальной музыки?

Задание для самоконтроля:

Поищите композиционные аналогии, сравнивая орнамент и инструментальную форму на конкретных примерах, на ваш выбор.

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С.127–141.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С.121–124; Т. 2. СПб., 2013. С. 44–68.

Тема 12. Аутоинструментальная (корпоромузыка) и собственно инструментальная музыка. Понятие музыкального инструмента и народного музыкального инструмента.

Цели и задачи:

1. Дать определение аутоинструментальной музыке.

2. Обозначить виды и формы корпоромузыки.

3. Выявить функционально-структурные связи корпоромузыки с собственно инструментальной музыкой.

4. Дать историко-культурологическое определение понятиям «народный музыкальный инструмент» и «музыкальный инструмент».

5. Охарактеризовать структурные и функциональные критерии идентификации музыкальных орудий.

Ключевые понятия:

Аутоинструментализм, корпоромузыка, корпороинструменты, инструментально-исполнительский аппарат, музыкальный инструмент, собственно инструментальная музыка.

Вопросы к занятию:

1. Каковы проявления инструментального исполнительского аппарата и психофизиологической основы деятельности в звукоизвлечениях без специальных орудий?
2. Какова взаимосвязь корпоромузыкальных жестов и аппарата с вокально-речевыми и хореографическими?
3. Что такое инструментарий корпоромузыки и какова его связь с типологией основных инструментов собственно инструментальной музыки?
4. Почему аутоинструментализм – составная часть инструментальной культуры, несмотря на отсутствие музыкального инструмента? Объясните и докажите.

Задания для самоконтроля:

1. Перечислите виды аутоинструментализма в ансамблевом инструментальном музицировании.
2. Разберите понятие музыкального инструмента как орудия вне тела человека, как средства за пределами физических возможностей музыканта.

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С.127–141.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–96.

Раздел IV. Специфика существования традиции в инструментальном музыкальном искусстве

Тема 13. Традиционная инструментальная музыка как искусство контактной коммуникации.

Вариативность, множественность, политекстуальность. Анонимность и авторство в инструментальной культуре.

Цели и задачи:

1. Дать представление об инструментальной музыке как искусстве контактной коммуникации.
2. Разобраться со спецификой проявления вариативности, множественности, политекстуальности в инструментальном искусстве.
3. Рассмотреть многозначность понятия «коллективность» по отношению к явлениям традиционной инструментальной музыкальной культуры.
4. Охарактеризовать анонимность и авторство в инструментальном искусстве.

Ключевые понятия:

Контактная коммуникация, слуховой и визуальный каналы, вариантность и комбинаторика, анонимность и специфика авторства в инструментальной культуре, коллективность и вариативность по отношению к явлениям традиционной инструментальной музыкальной культуры.

Вопросы и задания к теме:

1. Каковы проявления контактной коммуникации в традиционной музыке? По каким каналам осуществляется эта коммуникация?
2. Каковы природа и критерии вариативности в традиционном искусстве?
3. Что такое вариантность и комбинаторика по отношению к инструментальной музыке?
4. Как вы понимаете понятия множественность и политекстуальность традиционной ИМ?
5. Приведите примеры связи имени «автора» произведения с реальным создателем композиции, с выдающимся исполнителем, с популярной личностью.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Как бы вы интерпретировали категории: устность, бесписьменность, контактная коммуникация в традиционной художественной культуре?
2. Объясните, в чем анонимность и специфика авторства в инструментальной культуре.

Основная литература:

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. *Алексеев Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. С. 5–40.
2. *Байбурин А. К.* Некоторые вопросы изучения объективизированных форм культуры (к проблеме этнографического факта) // Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР. Л., 1982.
3. *Земцовский И. И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение. Л., 1984.
4. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб., 2011, 2013. См. также разделы 1–2 настоящей книги.

Тема 14. Основы существования традиции в инструментальной музыкальной культуре.**Традиционность, народность и этническая основа традиционного инструментализма.***Цели и задачи:*

1. Определить адресат и тематику традиционного инструментального музыкального творчества-исполнительства, в том числе общерегиональной (общерегиональной, групповой и т. д.) значимости.
2. Выявить связь музыкальной лексики, композиции, системы исполнительского поведения и артикуляции с общеэтническим (региональным, групповым и т. д.) словарем традиции.
3. Описать суть этносоциального единства реципиентов и носителей традиционной инструментальной культуры.
4. Объяснить почему традиционность является коррелирующим признаком народной музыкальной культуры.
5. Сформулировать принципы хранения и передачи традиции.

Ключевые понятия:

Музыкальная лексика, композиция, система исполнительского поведения, исполнительская артикуляция, общенациональный (региональный, групповой и т. д.) словарь традиции, носители и реципиенты традиции, традиционность, кратковременная и долговременная память, повторность и символика в музыкальной форме, контактная коммуникация.

Вопросы и задания к занятию:

1. Каковы адресат и тематика традиционного инструментального музыкального творчества-исполнительства, в том числе общенациональной (общерегionalной, групповой и т. д.) значимости?

2. В чем заключается связь музыкальной лексики, композиции, системы исполнительского поведения и артикуляции с общенациональным (региональным, групповым и т. д.) словарем традиции?

3. Как вы понимаете понятие этносоциального единства реципиентов и носителей традиционной инструментальной культуры?

4. Что такое традиционность?

5. Что такое народность по отношению к инструментальной культуре?

6. Перечислите основные принципы хранения и передачи традиции.

Вопросы для самоконтроля:

1. Каковы механизмы и пути развития кратковременной и длительной памяти?

2. Какую роль играет повторность и символика в иерархизации музыкальной формы, в ее хранении, эффективности передачи?

3. Каковы пути материализации информации в условиях контактной коммуникации? (Словесные формулы, графические знаки, комментирующие высказывания, наименование частей формы и исполнительских приемов, позиций на инструменте, штрихов и т. п.)

4. Каковы пути реализации музыкальной информации через музыкальный инструмент?

Основная литература:

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. *Алексеев Э. Е.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. С. 5–40.

2. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки. СПб., 2014. С. 63–144.

3. *Земцовский И. И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение. Л., 1984.

4. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 2. СПб., 2011. Гл. 1. См. также раздел 2 настоящей книги.

Тема 15. Профессионализм как всеобщее свойство инструментальной музыкальной культуры. Роль индивидуума в инструментализме. Музыкант и слушатель. Собственно профессиональные жанры и формы в инструментальной традиции.

Цели и задачи:

1. Доказать, что профессионализм – всеобщее свойство инструментальной культуры.

2. Выяснить значение индивидуума в инструментализме.
3. Охарактеризовать профессионализм в инструментальной культуре на функциональном и психологическом уровне.
4. Описать собственно профессиональные жанры, формы, исполнительские приемы в инструментальной культуре.

Ключевые понятия:

Профессионализм в инструментальной культуре, концертное исполнение, арочность, профессиональная типология, профессиональные жанры и формы, исполнительские приемы.

Вопросы и задания к занятию:

1. Как проявляется профессионализм на психологическом уровне и каковы типы оппозиции создателя и реципиента ИМ?
2. Перечислите и опишите атрибутивные признаки профессионализма ИМ.
3. Как проявляется профессионализм на социально-демографическом уровне?

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Что является показателем осознания музыкантом-инструменталистом акта творчества и музыкальной формы?
2. Как влияет на структуру создаваемой композиции направленность на слушателя?
3. Опишите генезис профессионализма.
4. Какие типологии профессионалов в традиции вам известны?
5. Какие сугубо профессиональные жанры и формы вам известны в той или иной (на ваш выбор) этнической традиции?
6. Приведите примеры профессиональной терминологии, одежды, жаргона музыкантов двух различных этнических традиций.

Основная литература:

1. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. Бойко Ю. Е. Методика записи народной инструментальной музыки. М., 1986.
2. Мацневский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики / Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., 1980.

Тема 16. Особенности учебного процесса в традиционной инструментальной музыкальной культуре.

Формирование исполнительских школ, цеховых и локальных традиций.

Цели и задачи:

1. Выяснить специфику учебного процесса и систем обучения в этнических традициях.

2. Доказать, что обучение в традиционной инструментальной культуре носит профессиональный характер.

3. Описать процесс становления профессиональных творческих школ в этнической инструментальной традиции.

4. Разобраться со спецификой учебного процесса в традиционном инструментализме.

Ключевые понятия:

Учебный процесс, традиционные исполнительские школы, стихийное и направленное обучение, принцип квантовости, соответствия; цеховые организации, тартыс.

Вопросы и задания к занятию:

1. В чем принципиальное различие учебного процесса в академическом и традиционном инструментализме?

2. Какие системы традиционного обучения вам известны?

3. Как вы понимаете направленность на интегральный охват музыкального материала в традиционном обучении?

4. Объясните, как и почему возникли системы профессиональных тайн в инструментальной традиции.

5. Что такое принцип квантовости в традиционном обучении?

6. Что такое принцип соответствия при выборе алгоритма обучения?

7. Какие формы цеховой организации музыкантов вам известны?

8. Как соотносятся школа, цех и локальная традиция?

Вопросы для самоконтроля:

1. Докажите, почему обучение в традиционном инструментализме носит профессиональный характер.

2. Как вы объясните наличие в традиционном инструментализме соперничества и творческих соревнований?

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.

Дополнительная литература:

1. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т.1–2. СПб., 2011, 2013.

2. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

Тема 17. Социальные аспекты традиционного инструментализма.

Цели и задачи:

1. Дать оценку статусу музыканта в традиционной культуре и проанализировать его эволюцию.

2. Выяснить демографические особенности функционирования инструментализма.

3. Описать профессиональную атрибутику, терминологию, жаргон, термины, режим труда и быта, профессиональные болезни и бытовые трудности в жизнедеятельности традиционного инструменталиста и дать им оценку.

Ключевые понятия:

Социальный статус, демография, профессиональная терминология, атрибутика, жаргон, знаки отличия, алгоритм инструментального функционирования в традиции.

Вопросы к занятию:

1. В чем особенность социального статуса музыканта и почему возникает социальное противопоставление музыканта среде?
2. Каковы традиции в системе оплаты музыкантов? Приведите примеры из различных традиционных культур.
3. Опишите как формировались музыкантские семьи, кварталы, села, этнографические группы.
4. Приведите примеры профессиональной одежды, знаков отличия у традиционных музыкантов.
5. Какие примеры профессиональной терминологии у традиционных музыкантов вы знаете?
6. Каковы особенности расселения, быта, жизненные трудности, профессиональные болезни музыкантов?

Вопросы для самоконтроля:

1. Каковы причины появления системы профессиональных и жизненных тайн, профессионального жаргона у традиционных музыкантов?
2. Какова связь жизненного режима традиционного музыканта с алгоритмом инструментального функционирования в традиции?

Основная литература:

1. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2 и 3.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.
3. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987.

Дополнительная литература:

1. *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

Тема 18. Традиционная эстетика, теория и терминология инструментальной музыки.

Цели и задачи:

1. Определить пути формирования и функциональную обоснованность традиционной этнической эстетики и теории музыки.
2. Проанализировать каналы проявления традиционной эстетики и теории музыки.
3. Охарактеризовать становление традиционной теории в комплексе деятельности этнического музыканта-инструменталиста.
4. Доказать целостность характера традиционных музыковедческих представлений.

Ключевые понятия:

Традиционная эстетика, терминология, теория музыки; исполнительские и музыкально-композиционные каноны.

Вопросы к занятию:

1. Каковы каналы проявления традиционной эстетики и теории музыки?

2. Каковы исполнительские и музыкально-композиционные каноны и нормативы в традиционном инструментальном искусстве и в чем их фундаментальные принципы?

3. Как вы объясните целостность характера традиционных музыковедческих представлений?

4. Каким образом традиционная эстетика и теория музыки отражается в традиционной терминологии?

5. Как проявляются музыкально-стилевые аспекты в традиционной теории? Приведите примеры из нескольких традиционных культур.

6. Каковы критерии образности и содержательности искусства и какими способами они выявляются у традиционных музыкантов?

7. Каковы представления о музыкальной форме у традиционных носителей инструментальной культуры?

8. Приведите примеры артикуляции и исполнительства в воззрениях традиционных музыкантов.

9. Приведите примеры теоретических положений традиционных музыкантов и дайте оценку этническому звукоидеалу.

Задание для самоконтроля:

Подготовьте выступление на тему «Образный мир и содержательность народной музыки в эстетических и теоретических воззрениях традиционных музыкантов-теоретиков».

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 2 и 3.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.

3. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987.

Дополнительная литература:

1. Ромодин А. В. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009. См. также разделы 1–2 настоящей книги.

Тема 19. Музыкальный инструмент как явление традиционной культуры.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать значение музыкального инструмента как фактора существования инструментальной культуры контактной коммуникации.

2. Доказать, что традиционный музыкальный инструмент является фиксатором и памятником культуры определенных эпох, отражает их музыкально-стилевую специфику и представляет собой ключ к ее постижению.

Ключевые понятия:

Антропоморфия, зооморфия, морфология музыкального инструмента, профессионализм в инструментальной культуре.

Вопросы к занятию:

1. Каковы аспекты взаимосвязи музыкального инструмента и инструментальной музыки?

2. Каково значение музыкального инструмента в сохранении и передаче традиции инструментальной музыки?

3. В чем заключается роль музыкального инструмента как памятника инструментальной культуры?

4. Почему именно инструмент является главным атрибутом профессионализма деятельности традиционного музыканта?

5. Как антропоморфизм и зооморфизм отразились в морфологии и наименовании инструмента и отдельных его частей?

6. Как изменялось отношение к значимости инструмента в связи с развитием социально-экономических отношений и каковы были его последствия для всего комплекса традиционного инструментализма?

Вопросы для самоконтроля:

1. Каковы функциональные и структурные аспекты функционирования музыкального инструмента как фактора существования инструментальной культуры контактной коммуникации?

2. Каковы пути воссоздания элементов музыкальной традиции через анализ музыкального инструмента?

3. Каковы структурные и функциональные факторы зоо- и антропоморфизма в морфологии и эргологии музыкального инструмента?

4. В чем значение музыкального инструмента для деятельности музыканта-профессионала в традиционной этнической культуре?

Основная литература:

1. *Мараев В. Н.* Построение генеалогии музыкального инструмента. Метод вычитания признаков // Ялкала: материалы научной конференции. СПб., 1998. С. 3–16.

2. *Мацневский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987, Ч. 1. С. 6–38.

Дополнительная литература:

1. Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». Вып. 1–2. СПб., 1998, 2003.

2. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

3. *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.

Тема 20. Искусство изготовления музыкальных инструментов.

Морфология и эргология инструментов. Хранение и транспортировка инструментов. Мастера-изготовители музыкальных инструментов.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать музыкальные инструменты по морфологическим и эргологическим признакам.

2. Выяснить связь эргологической культуры с материальным производством в процессе эволюции искусства.

3. Получить представление о настройке инструментов и ее основных функционально-структурных предпосылках.

4. Разобраться в координации акустико-морфологических и эстетико-перцептивных представлений о звукоидеале и внешней форме, конструктивных признаках инструмента.

5. Проанализировать отражение этнического и исторического звукоидеала, материаловедческих и музыкальных знаний на всех этапах изготовления и настройки инструмента.

6. Охарактеризовать этносоциальный и исторический аспекты эргологии.

7. Выяснить проблемы хранения и транспортировки инструментов с позиции органологии.

8. Получить представление об особенностях профессиональной деятельности мастеров музыкальных инструментов в традиционной культуре.

Ключевые понятия:

Эргологическая культура, этнический и исторический звукоидеал, эволюция музыкального искусства.

Вопросы и задания к занятию:

1. Как эволюционировала значимость МИ в процессе эволюции культуры, развития социально-экономических отношений?

2. Какова связь морфологии МИ с системой этнической и исторической художественной традиции?

3. Перечислите и опишите основные этапы изготовления МИ в традиционной культуре.

4. Как координируются акустико-морфологические и эстетико-перцептивные представления о звукоидеале и внешней форме с конструктивными признаками инструмента?

5. Каковы социальные и структурные аспекты хранения и транспортировки МИ?

6. Каковы способы соединения частей МИ и как отражаются в них функциональные и структурные нормативы традиционной материальной и духовной культуры, система верований, обычаи, суеверия?

7. Каковы особенности отражения этнического и исторического звукоидеала, материаловедческих и музыкальных знаний на всех этапах изготовления и настройки инструмента?

8. Каковы этносоциальный и исторический аспекты эргологии?

9. Какие возникают проблемы при хранении и транспортировке инструментов с позиции органологии?

Вопросы для самоконтроля:

Подготовьте выступление на тему «Эргология МИ в контексте этноисторических норм подбора материала и принципов изготовления орудий труда» или «Мастер музыкальных инструментов в культуре».

Основная литература:

1. *Мацневский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 6–38.

2. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987.

3. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. С. 300–302; 345–355.

Дополнительная литература:

1. *Мараев В. Н.* Построение генеалогии музыкального инструмента. Метод вычитания признаков // Ялкала: Материалы научной конференции. СПб., 1998. С. 3–16.

2. Михайлов Е. И., Михайлова Н. С. Музыка северной деревни. Петрозаводск, 2009.

Раздел V. Основы становления художественного текста в инструментальной музыке

Тема 21. Жанр в традиционной инструментальной музыке. Жанровые системы инструментальной музыки.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать понятие жанра в эстетике и музыкознании.
2. Выявить понятие жанра в фольклористике.
3. Получить представление о жанровой теории Е. Гиппиуса и разобраться с понятием жанра в органофонии.
4. Охарактеризовать жанровую систему традиционной инструментальной музыки и определить проблемы ее изучения.

Ключевые понятия:

Жанр, жанровая система, жанровые теории.

Вопросы и задания к занятию:

1. Опишите представления В. Проппа о жанре и жанровой системе.
2. Какие жанровые теории в этномузыкологии вы знаете?
3. Какими характеристиками обладает жанр в инструментальной музыке?
4. Каковы проблемы жанра в этнической инструментальной культуре?
5. Каково место музыкального инструмента и инструментальной артикуляции в формуле «жанр = функция, реализованная в структуре»?
6. Перечислите ряды и уровни жанровой системы инструментальной музыки.

Вопросы для самоконтроля:

1. Каково поле выявления жанра и становление жанровой системы традиционной инструментальной музыки?
2. Каковы пути изучения жанровых систем и жанровых групп в национальной и региональной этнической традиции?

Основная литература:

1. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. Благовещенский И. П. Заметки о народной инструментальной музыке // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М., 1986.
2. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
3. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1983.
4. Земцовский И. И. Жанр, функция, система // Советская музыка. 1971, № 11. С. 24–32.
5. Мацневский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные

музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 3. С. 6–38.

6. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 2. Гл. 4. СПб., 2013.

7. *Пропл В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. 368 с.

Тема 22. Композиция и формообразование в традиционной инструментальной музыке.

Цели и задачи:

Охарактеризовать специфику законов композиции и формообразования в традиционной инструментальной музыке.

Ключевые понятия:

Композиция и импровизация. Импровизация и текст. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы. Повторность. Репризные и безрепризные формы.

Вопросы к занятию:

1. Какие типы импровизаций в традиционной инструментальной музыке вы знаете?

2. Как формируется композиционное поле и какова специфика выявления архитектоники в традиционных композициях этнических музыкантов? Как вы понимаете понятия реальная и мыслимая форма?

3. Как реализуется связь композиции с иными элементами музыкальной формы?

4. Каковы особенности процесса структурного развертывания и импровизации?

5. Что собой представляют повторность, репризные и безрепризные формы? Как они проявляются по *горизонтали* и по *диагонали*, на одно- и разномасштабных уровнях?

Задание для самоконтроля:

Подготовьте для полного композиционного анализа выбранную вами крупную форму традиционной инструментальной музыки.

Основная литература:

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3 и 4.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб., 2011, 2013.

2. *Бойко Ю. В.* Интерпретация музыки. Заметки инструментоведа. СПб., 2015.

Тема 23. Исполнительство в традиционной инструментальной культуре.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать сущность исполнительства в традиционной культуре в сравнении с академической культурой.

2. Обозначить современные перспективы этнического инструментального исполнительства.

Ключевые понятия:

Исполнитель и исполнительство. Исполнительство и композиция в письменной традиции. Репродукция, импровизация и творение в традиционном исполнительстве. Аппликатурно-интонационные и ритмо-артикуляционные стереотипы в выборе пути структурирования исполнительской версии и самой композиции.

Вопросы и задания к занятию:

1. В чем разница в понятиях «исполнитель и исполнительство», «исполнительство и композиция» в письменной традиции и в традиционном исполнительстве?
2. Как проявляются репродукция, импровизация и творение в традиционном исполнительстве?
3. Каковы структурные уровни традиционного инструментального исполнительства?
4. Какова роль аппликатурно-интонационных и ритмо-артикуляционных стереотипов в выборе пути структурирования исполнительской версии и самой композиции?
5. Приведите примеры алеаторики в традиционном исполнительстве.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Какова роль артикуляции в традиционном исполнительстве?
2. Подготовьте эссе на тему «Традиционное исполнительство и исполнительство академическое. Пути взаимодействия» или «Современные перспективы этнического инструментального исполнительства».

Основная литература:

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.
2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки. СПб., 2014. С. 117–144.
2. *Благодатов Г. И.* Русская гармоника. Л., 1960.
3. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб., 2011, 2013.

Тема 24. Художественное произведение и текст в традиционной и академической инструментальной музыке.

Цели и задачи:

1. Охарактеризовать понятие и сущность произведения в литературоведении и музыкознании и в искусстве контактной коммуникации.
2. Выявить особенности художественных образов в традиционных инструментальных произведениях.

Ключевые понятия:

Стабильность, мобильность, динамические регуляции в становлении и сохранении формы в условиях бесписьменной традиции. Программность и межсемиотический перевод.

Вопросы к занятию:

1. Каковы понятие и сущность произведения в литературоведении и музыкознании?
2. Каковы понятие и сущность произведения в искусстве контактной коммуникации?

3. Как вы понимаете понятия «Варианты и стереотипы» в искусстве контактной коммуникации?

4. Как вы понимаете, что произведение традиционной инструментальной музыки – результат исполнения и символ музыкального поля в рамках деятельности творческой личности, исполнительской школы, региональной традиции?

5. Как проявляется диалектика абстрактного и конкретного, обобщенного и индивидуализированного в образной системе инструментальных произведений этнической музыки?

6. Какова роль программности в становлении произведения традиционной инструментальной музыки?

7. Какие типы программности и формы их реализации в структуре произведения традиционной инструментальной музыки вы знаете?

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем заключается формообразующая и сохраняющая роль стабильности, мобильности, динамической регуляции в композиционных структурах традиционной инструментальной музыки в условиях бесписьменной традиции?

2. Как вы понимаете понятия программности и межсемиотического перевода?

Основная литература:

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. Алпатова А. С. Культура как важнейший фактор управления человеческими ресурсами // История и традиция в современной культуре, политике и средствах массовой информации. М., 2005. С. 5–6.

2. Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки. СПб.: РИИИ, 2014. С. 7–18.

3. Земцовский И. И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. М., 1977.

4. Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб., 2011, 2013. См. также раздел 2 настоящего издания.

Раздел VI. Жанры и формы традиционной инструментальной музыки народов Евразии и академическая инструментальная культура

Тема 25. Традиционные музыкальные инструменты, жанры, формы инструментальной и вокально-инструментальной музыки славян и финно-угров.

Цели и задачи:

1. Дать целостную характеристику инструментализма обских угров, волжских, пермских и прибалтийских финнов (ханты, манси, мари, мордва, удмуртов, коми, коми-пермяков, вепсов, карел, води, финнов, эстонцев, сету) и самодийских народов.

2. Дать сравнительную характеристику традиционных музыкальных инструментов, жанров, форм инструментальной и вокально-инструментальной музыки славян и финно-угров.

Ключевые понятия:

Исторический и этнический контекст традиционного инструментария славян и финно-угров. Исторические и функциональные слои финно-угорского инструментария. Финно-угорский и балтский субстраты в славянском инструментализме. Аутохтонные и заимствованные инструменты. Астрофические и строфические формы в этнической музыке финно-угров. Контрастно-составные и репризные формы.

Вопросы и задания к занятию:

1. Охарактеризуйте исторический и этнический контекст традиционного инструментария славян и финно-угров.
2. Опишите исторические и функциональные слои финно-угорского инструментария.
3. Каковы финно-угорский и балтский субстраты в славянском инструментализме?
4. Что такое аутохтонные и заимствованные инструменты, усовершенствованные и реконструированные народные инструменты?
5. Какие традиционные финно-угорские и славянские идиофоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны вы знаете?
6. Опишите гармонику и ее разновидности.
7. Сделайте обзор кантеле и гуслей.
8. Назовите типологию лютневидных хордофонов.
9. Какие жанровые системы инструментально музыки славянских и финно-угорских народов вы знаете?
10. Какие общенациональные и локальные жанры вам известны?
11. Что такое историческая многослойность жанров?
12. Перечислите жанры сигнальной и манковой музыки пастухов и охотников. Опишите жанры трудового и детского музицирования земледельцев. Охарактеризуйте музыкальные жанры ритуального действия.
13. Какие жанры приуроченной музыки вы знаете?
14. Сделайте обзор танцевальных жанров.
15. Проанализируйте жанры программной музыки.
16. Каковы основные типы и основы формообразования народных наигрышей?
17. В чем функциональная и структурная специфика вокально-инструментальной музыки?
18. Какие общефинноугорские и локальные жанры вокально-инструментальной музыки существуют?
19. Охарактеризуйте астрофические и строфические формы в этнической музыке финно-угров.
20. Опишите контрастно-составные и репризные формы.
21. Какова роль инструмента в вокально-инструментальной музыке? Частушки, пирилейкки, кадрили, иные наигрыши-песни с танцевальной строфикой. Романсы. Песни авторского происхождения.

Задание для самоконтроля:

Подготовьте эссе по теме «Традиционные инструменты финно-угров и народные инструменты академизированной среды музицирования» или «Традиционные финно-угорские инструменты и современность».

Основная литература:

1. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.

2. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005. Гл. 5. Музыкальные инструменты. Гл. 6. Инструментальная музыка. С. 300–382.

Дополнительная литература:

1. *Благодатов Г. И.* Русская гармоника. Л., 1960.
2. Белорусская народная инструментальная музыка. Минск, 1989.
3. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки. СПб., 2014. С. 144–171.
4. *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Дис. ... докт. искусствоведения [Рукопись]. Саранск: Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева / Российский институт истории искусств, СПб., 1995.
5. *Британов Г. Ф.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре / Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1978.
6. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
7. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
8. *Герасимов О. М.* Музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
9. *Гошовский В. А.* У истоков народной музыки славян. М., 1971.
10. *Мацієвський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
11. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Минск, 1979, 1980.
12. Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений. Саранск, 2008.
13. *Хай М. Й.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2011. 560 с.
14. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 2012. 512 с.
15. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
16. *Эльшек О.* Стилевые типы народной инструментальной музыки Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 68–105.
17. *Михайлов Е. И., Михайлова Н. С.* Музыка северной деревни. Петро-заводск, 2009.

Тема 26. Особенности инструментальной культуры балтийских, романских, индоиранских, тюркских и палеоазиатских народов Евразии.

Цели и задачи:

Знакомство с особенностями инструментальной культуры балтийских, романских, индоиранских, тюркских и палеоазиатских народов Евразии.

Ключевые понятия:

Балтийские, романские, индоиранские, тюркские и палеоазиатские этнические культуры Евразии.

Вопросы и задания к занятию:

1. Дать сведения о литовской, латышской, латгальской, ливской музыке и ее инструментах.

2. Представить описание музыки тюркских народов Поволжья, Кавказа, Сибири, Центральной Азии.

3. Получить представление о музыке индо-иранских и абхазо-адыгских народов Кавказа и Центральной Азии, инструментализме палеоазиатских и соседних народов Сибири и Дальнего Востока России.

4. Описать румынско-молдавскую и цыганскую музыку.

5. Выявить особенности калмыцкой и монгольской инструментальной музыки.

Задание для самоконтроля:

Подготовьте эссе на тему «Особенности традиционной музыкальной культуры», выбрав один из перечисленных выше этносов.

Основная литература:

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3.

Дополнительная литература:

1. *Зелинский Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная музыка. Уфа, 2003.

2. Музыка народов Центральной Азии. Алматы, 2009. С.17–30.

3. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная музыка. Казань, 2003.

4. Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений. Саранск, 2008.

5. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

6. *Мацїеўскі І. В.* Сучасная канфлікталогія і традыцыйная музычная культура // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зборнік навуковых прац удзельнікаў VIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Мінск, 2014. С. 9–11.

7. *Игор В. Мацїеўскі.* «Извођачка природа и уметнички текст у етничкој музици». *Музикологија* 17. Београд, 2014. С. 11–19.

Тема 27. Ансамблевая инструментальная культура. Типология инструментальных ансамблей.

Цели и задачи:

1. Сделать целостную характеристику ансамблевой инструментальной культуры.

2. Дать представление о типологии инструментальных ансамблей.

Ключевые понятия:

Типология ансамблей в этнической инструментальной культуре. Ансамблевые формы трудовой и обрядовой музыки синкретических первоисточков. Троистная музыка. Однородные и смешанные ансамбли.

Вопросы и задания к занятию:

1. Опишите специфику ансамблей и ансамблирования в традиционной культуре.

2. Каковы функционально-структурные предпосылки типологии ансамблей в этнической инструментальной культуре?

3. Какие ансамблевые формы трудовой и обрядовой музыки синкретических первоисточков вам известны?

4. Что такое однородные и смешанные традиционные ансамбли?
5. Какова роль инструментального ансамбля в культовом действе? Охарактеризуйте дворцовые и феодальные ансамбли Востока и Запада.
6. Каково взаимодействие театра и ансамблевой инструментальной культуры?
7. Подготовьте эссе «Троистная музыка как специфический тип ансамблевой культуры восточно-славянских народов. Ее инструментарий и структурно-функциональная специфика».
8. Расскажите о специфике функционирования оркестров и ансамблей в академической и традиционной сфере.
9. Опишите военные оркестры и традиционные ансамбли.

Вопросы и задания для самоконтроля:

1. Приведите примеры европейского академического инструментария в народных ансамблях.
2. Какие современные формы этнической и академической народной инструментальной ансамблевой музыки вам известны?

Основная литература:

1. Мацеевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. Гл. 3. С. 120–158.

Дополнительная литература:

1. Мацеевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб., 2011, 2013.
2. Мацеевський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.
3. Гарасимчук Р. П. Народні танці українців Карпат. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці. Львів, 2008.
4. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2011. 560 с.

Самостоятельная работа студентов

Разделы и темы для самостоятельного изучения	Виды и содержание самостоятельной работы
<p>Раздел I. <i>Объект и предмет органологии.</i> Тема 1. Введение в предмет органологии. Инструментализм в культуре. Тема 2. Органология в системе народо-ведческих и музыкально-теоретических дисциплин. Тема 3. Структурные и функциональные аспекты традиционного инструментализма. Составляющие этнической инструментальной культуры.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный)</i> 1. Составьте тезаурус по основным категориям органологии. 2. Составьте тест для самопроверки по теме. <i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i> 1. Подготовьте сообщение на тему «Мое представление о многообразии культур и форм музыкальной деятельности».</p>
<p>Раздел II. <i>Бытование и функционирование инструментализма в культуре.</i> Тема 4. Бытование и функционирование инструментальной музыки. Тема 5. Приуроченные формы традиционной ИМ. Атрибутивный инструментализм. Тема 6. Музыка для слушания.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i> 1. Составьте тезаурус по основным жанрам традиционной инструментальной музыки. 2. Составьте тест для самопроверки по темам</p>

<p>Тема 7. Роль музыканта в этнической культуре.</p>	<p><i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Напишите эссе на тему: «Кристаллизация звуковых орудий и собственно музыкальных инструментов». 2. Представьте информационный проект «Проявление музыкальных специализаций в процессе разделения труда и развития рыночных отношений». 3. Возьмите интервью у педагогов. Тема интервью: «Как воспринимают студенты разных профилей явления традиционного искусства и музыки сегодня?» <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Разработайте программу студенческой конференции по проблемам традиционной инструментальной музыки в современном социуме.
<p>Раздел III. Инструментальная музыка и другие виды искусства.</p> <p>Тема 8. Инструментальная музыка в кругу искусств.</p> <p>Тема 9. Инструментализм и песня.</p> <p>Тема 10. Инструментализм и хореография. Инструментальная музыка и игровое искусство.</p> <p>Тема 11. Инструментализм и пространственное искусство (живопись, графика, резьба, керамика, скульптура и т. д.) и архитектура.</p> <p>Тема 12. Аутоинструментальная (корпоромузыка) и собственно инструментальная музыка. Понятие музыкального инструмента и народного музыкального инструмента.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Представьте аннотированный список научных статей за последние 5 лет в области органологии. 2. Представьте обзор Интернет-сайтов по теме «Музыкальная культура современного человека». <p><i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Сделайте презентацию по одной из тем по выбору (не менее 10 слайдов). 2. Сравните состояние информационной базы музыкально-этнографического образования в России и любой другой стране по выбору. 3. Изложите систему музыкально-этнографического обучения в одном из вузов России (напр., Саратовской, Казанской, С.-Петербургской, Петрозаводской консерватории, Санкт-Петербургского института культуры и искусств и т. д.). <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Разработайте и представьте рекламу, афишу музыкально-этнографического концерта. 2. Представьте портфолио своих творческих достижений (в виде презентации). 3. Предложите программу дискуссии по проблемам музыкальной органологии в России и за рубежом. <p><i>Четвертый уровень сложности (исследовательский):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Научная статья по проблемам органологии в России и за рубежом. 2. Исследовательский проект по теме «Традиционная инструментальная музыка и сравнительное музыкознание» (заявка на конкурс, грант).

<p>Раздел IV. Специфика существования традиции в инструментальном музыкальном искусстве.</p> <p>Тема 13. Традиционная инструментальная музыка как искусство контактной коммуникации.</p> <p>Тема 14. Традиционность, народность и этническая основа традиционного инструментализма.</p> <p>Тема 15. Профессионализм как всеобщее свойство инструментальной музыкальной культуры.</p> <p>Тема 16. Особенности учебного процесса в традиционной инструментальной музыкальной культуре.</p> <p>Тема 17. Социальные аспекты традиционного инструментализма.</p> <p>Тема 18. Традиционная эстетика, теория и терминология инструментальной музыки.</p> <p>Тема 19. Музыкальный инструмент как явление традиционной культуры.</p> <p>Тема 20. Искусство изготовления музыкальных инструментов.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i></p> <p>1. Составьте тест для самопроверки по темам: «Традиционные методы фиксации формы в ИМ», «Виды учебного процесса в традиционном инструментализме».</p> <p><i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i></p> <p>1. Подготовьте сообщение на темы «Современные формы посредника в коммуникации носителей инструментализма», «Теоретические положения традиционных музыкантов и этнический звукоидеал».</p> <p>2. Составьте словарь терминов (не менее 10 по каждому разделу) по материалу Разделов I, II, III, IV.</p> <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i></p> <p>1. Предложить программу мастер-класса по освоению традиционного репертуара для ряда традиционных инструментов выбранного этнорегиона.</p> <p>2. Составьте разнотематические экспедиционные опросники для традиционных информантов-инструменталистов.</p> <p>3. Подготовьте эссе о жизни и творчестве традиционного музыканта-инструменталиста – лидера этнической традиции (по выбору).</p>
<p>Раздел V. Основы становления художественного текста в инструментальной музыке.</p> <p>Тема 21. Жанровые системы инструментальной музыки.</p> <p>Тема 22. Композиция и формообразование в традиционной инструментальной музыке.</p> <p>Тема 23. Исполнительство в традиционной инструментальной культуре.</p> <p>Тема 24. Художественное произведение и текст в традиционной и академической инструментальной музыке.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный)</i></p> <p>1. Представьте обзор Интернет-сайтов по проблемам становления художественного текста в инструментальной музыке</p> <p>2. Составьте тест для самопроверки по темам.</p> <p><i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i></p> <p>1. Представьте аннотированный список научных статей (газетных публикаций) за последние 5 лет в области органического изучения этнических музыкальных систем.</p> <p>2. Подготовьте сообщение на тему «Художественное произведение и текст в традиционной и академической инструментальной музыке. Общность и отличия».</p> <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i></p> <p>1. Составьте программу дискуссии «Композиция и формообразование в традиционной инструментальной музыке».</p> <p>2. Составьте конспект-схему научной статьи, посвященной вопросам взаимодействия различных музыкально-культурных систем в современном искусстве.</p>

	<p><i>Четвертый уровень сложности (исследовательский):</i></p> <p>1. Создайте рекомендации по организации исследования</p>
<p>Раздел VI. Жанры и формы традиционной инструментальной музыки народов Евразии и академическая инструментальная культура.</p> <p>Тема 25. Традиционные музыкальные инструменты, жанры, формы инструментальной и вокально-инструментальной музыки славян и финно-угров. Тема 26. Особенности инструментальной культуры балтийских, романских, индоиранских, тюркских и палеоазиатских народов Евразии. Тема 27. Ансамблевая инструментальная культура. Типология инструментальных ансамблей.</p>	<p><i>Первый уровень сложности (репродуктивный):</i></p> <p>Составить тесты для самопроверки по темам.</p> <p><i>Второй уровень сложности (репродуктивно-творческий):</i></p> <p>1. Сделать презентацию по одной из тем по выбору (не менее 10 слайдов).</p> <p><i>Третий уровень сложности (творческий):</i></p> <p>1. Составить программу дискуссии.</p> <p><i>Четвертый уровень сложности (исследовательский):</i></p> <p>1. Создать рекомендации по организации исследования.</p>

МАТЕРИАЛЫ ТЕКУЩЕГО И ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Введение в органологию

Карта оценки компетенций

Коды формируемых компетенций	Наименование компетенции	Технологии формирования	Средства оценки
Общекультурные компетенции			
ОК-№ 1	Способность и готовность собирать и интерпретировать необходимые данные для формирования суждений по соответствующим социальным, научным и этическим проблемам.	Лекции. Практические занятия.	Проверочная и контрольная работы. Тестирование. Зачет.
ОК-№ 2	Способность и готовность ориентироваться в специальной литературе как в сфере культурной антропологии, музыкального искусства и науки, так и в смежных областях (видах искусства).		
ОК-№ 3	Способность и готовность осмысливать развитие музыкального искусства, науки и образования в историческом контексте, в том		

	<p>числе в связи с развитием других видов искусства и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода.</p>	
Знает:	<p>категориальный и понятийный терминологический аппарат органологии; сущность и специфику профессиональной исследовательской и практической деятельности.</p>	
Умеет:	<p>ориентироваться в специальной органологической литературе; анализировать различные этномузыковедческие системы и методы, формулировать собственные исследовательские принципы и методики, используя традиционные и современные технологии и методики музыкальной этнологии и органологии.</p>	
Владеет:	<p>категориальным аппаратом музыкальной этнологии и органологии, знаниями в области традиционного инструментального искусства; навыками пользования научной и научно-методической литературой в сфере органологии</p>	
ОК-№ 11	<p>Способность и готовность приобретать с большой степенью самостоятельности новые знания, используя современные образовательные и информационные технологии.</p>	<p>Проверочная и контрольная работы. Выступление с докладами на конференции. Проектная деятельность. Семинар. Тестирование. Зачет.</p>
Знает:	<p>современные технологии в области музыкальной этнологии, органологии, инструментальной эргологии.</p>	
Умеет:	<p>самостоятельно приобретать новые знания, используя современные исследовательские технологии;</p>	

Владеет:	навыками приобретения новых знаний с использованием современных культурологических и информационных технологий		
Профессиональные компетенции			
ПК-№ 2	Способность и готовность осуществлять консультации при подготовке творческих проектов в области музыкального искусства и культуры (репертуарные планы, программы фестивалей, творческих конкурсов).	Лекции. Практические занятия. Дискуссии. Деловые и ролевые игры. Ситуационные задачи. Тренинги.	Практические занятия. Тестирование. Зачет.
ПК-№ 8	Способность и готовность преподавать дисциплины профильной этномузыкально-ведческой направленности.	Творческие задания.	
ПК-№ 20	Способность и готовность в составе исследовательской группы участвовать в информационном маркетинге, осуществлять различные исследования в творческой и социально-культурной сфере, в том числе путем мониторинга зрительской/слушательской аудитории, а также исследования в области этнической музыкальной культуры и искусства.		
Знает:	важнейшие принципы эргологии и морфологии музыкального инструментария, их значение для понимания картины мира в этнической культуре и искусстве; основные положения современной науки о роли личности носителя традиционной и современной инструментальной культуры (в том числе мастера-изготовителя музыкальных инструментов, музыканта-исполнителя, композитора, импровизатора, дирижера, звукорежиссера, менеджера, педагога, критика, исследователя);		

фундаментальные основы дифференциации искусства контактной коммуникации и коммуникации с посредником в традиционной этнической и глобализированных формах инструментализма;
основные механизмы и системы
основные феноменологические виды инструментальной и вокально-инструментальной музыки в культурах народов мира;
формы функционирования инструментализма в традиционной культуре финно-угорских и славянских народов;
функциональные и структурные предпосылки и принципы музыкального формообразования в различных инструментальных культурах – в связи со спецификой инструментария, жанровой системой, особенностями программности, различными видами импровизации и структурообразующими предпосылками становления музыкальной композиции;
основополагающие принципы формообразования в интонационных и контонационных структурах этнической инструментальной музыки.

Умеет:

произвести структурно-функциональный анализ конкретного артефакта этнической инструментальной культуры;
выявить характер взаимодействий инструментальной музыки с другими видами искусства в изучаемой им локальной этнической культуре;

осуществить системное описание одного из явлений инструментальной музыкальной традиции; выстроить подробную целостную картину инструментальной традиции одного из финно-угорских этносов в его истории и современном состоянии; произвести таксономию инструментальных вхождений в синкретические и синтетические художественные комплексы в рамках конкретной этнической или локальной культуры, а также современных форм искусства и масс-медиа; реконструировать жанровую систему локального явления этнической инструментальной музыки на основании собственных полевых изысканий и данных, почерпнутых из литературы или архивных источников; охарактеризовать типологию учебного процесса в конкретной этнической инструментальной традиции; выбирать необходимые для анализа, исходя из задач конкретного исследования.

Владеет:

навыками систематизации жанров традиционной инструментальной музыки определенного этноса или историко-культурного региона; основами научной интерпретации различных функциональных и стилевых феноменов традиционной и современной этнической музыки;

методикой работы с различными типами носителей инструментальной культуры, мастерами-изготовителями музыкальных инструментов, исполнителями, педагогами, распорядителями обрядов, звукорежиссерами, организаторами музыкально-художественных действий; навыками инструментоведческой интерпретации научной и художественной информации в краеведческих, исторических, литературных, иконографических, искусствоведческих источниках; основами анализа малых, крупных и циклических форм традиционной инструментальной и вокально-инструментальной музыки финно-угорских и славянских народов; основными методами и навыками анализа различных психологических типов традиционных музыкантов-инструменталистов – носителей этнической культуры; опытом компаративного функционального и структурного анализа явлений инструментализма и других видов искусств; методикой выявления этнического звукоидеала определенной локальной инструментальной традиции; проблематикой и методологией избранного профиля этномузыкологии.

2. Оценочные средства для проведения текущего контроля успеваемости студентов:

Примерные темы рефератов:

1. Состояние музыкальной органологии в одной из финно-угорских стран, республик, округов, регионов (ОК-6, 9; ПК-1, 14, 19, 20).
2. Взаимодействие художника и реципиента искусства в традиционной инструментальной музыкальной культуре (ОК-1, 2; ПК-5,15).
3. Мужское и женское в локальной музыкальной традиции (ОК-1,4, 13; ПК-5. 9, 16, 20).
4. Этно-, рок- и попгруппы в моем городе (регионе) (ОК-6, 10; ПК-3, 4, 13, 14, 17, 18).
5. Современные пути и опыты интеграции европейской и региональных музыкальных систем (ПК-20).
6. Проблемы и парадоксы музыкальной унификации в явлениях современной массовой культуры (ПК-19, 20).
7. Проблема индивидуального подхода к проблеме интеграции различных музыкальных явлений и систем (ОК-2, 3; ПК-14, 19).
8. Звуковые и музыкальные универсалии в этнической культуре (ПК-20).

Примерные темы эссе:

1. Этнический инструментализм моего региона: традиции и современное состояние.
2. Состояние органологии в одной из финно-угорских стран, республик, округов.
3. Традиционные МИ и ИМ одного из финно-угорских народов (по согласованному с преподавателем выбору студента).
4. Мои представления о психологии традиционного музыканта-инструменталиста.
5. Мое представление о религиозном дуализме и его проявлении в художественной деятельности.
6. Органология в России: вчера, сегодня, завтра.
7. Мои собственные научные поиски и приоритеты.
8. Органология в моем образовательном и творческом опыте.

Ситуационные задачи:

1. Определите актуальные задачи изучения органологии для развития современного искусства (например, падение интереса широкой публики к академической музыке, потеря творческого контакта между носителями и реципиентами искусства, экономические проблемы деятельности современного музыканта – артиста и педагога, сокращение свободного времени художника и учителя музыки, не всегда позитивное отношение в обществе к деятелям высокого искусства и т. д.). Предложите возможные пути решения этих проблем, как с точки зрения общества, так и с точки зрения личности самого художника и педагога-музыканта.

2. а) Проведите самодиагностику с использованием психологических тестов на выявление самооценки, мотивации выбора профессии, профессиональной направленности функционирующего музыканта-исполнителя, ученого, композитора-педагога, уровня тревожности, общительности и т. д.

Возможные варианты диагностических методик представлены: Этническая традиция в современной музыкальной культуре. Ред. колл.: И. В. Мациевский, Н. В. Александрова и др. СПб., 2010. 130 с.; Алексеев Э. Е. Фольк-

лор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988. С. 5–40.

б) Проанализируйте полученные индивидуальные данные и составьте программу профессионального самовоспитания на ближайший период.

3. Ролевая игра «Социально-психологический портрет традиционного музыканта» (шаман – скоморох – музыкант этнической традиции – современный интерпретатор и исследователь этнической музыки): *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 120–158.

4. Составьте социально-психологический портрет современного музыканта в сфере традиционной и современной этнической и массовой культуры.

5. Ролевая игра «Обучение в этнической музыкальной традиции»: *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 167–179, 196–203.

Тренинги:

1. Лектор-музыковед готовит обобщение и систематизацию знаний по теме «Традиционная инструментальная музыка». Осуществите когнитивное методическое прогнозирование возможных затруднений лектора в этой ситуации. Предложите варианты методических действий лектора по преодолению этих затруднений.

2. Вам предложили вовлечь школьников в работу ансамбля этнической музыки. Разработайте тематику занятий, которые вы будете проводить.

3. Составьте «профессиональный контракт» между руководителем, участниками школьного фольклорного ансамбля и родителями по поводу творческого развития ребенка в данном творческом коллективе. В контракте должны быть зафиксированы права, обязанности, гарантии и ожидания всех трех заинтересованных сторон.

4. Разработайте вопросы для проведения фронтально-опросного контроля знаний и умений участников ансамбля традиционной музыки согласно определенной сфере музицирования.

5. Разработайте вопросы анкеты на диагностику интереса и мотивации участников современных инструментальных и вокальных ансамблей этнической музыки.

Варианты дискуссионных обсуждений:

Методика «Займи позицию»

1. Использование методики «Займи позицию» позволяет выявить имеющиеся мнения, увидеть сторонников и противников той или иной позиции, начать аргументированное обсуждение вопроса.

2. Обсуждение начинается с сообщения определенной исследовательской ситуации, постановки вопроса, предполагающего различные ответы.

3. Все участники, размышляя о вопросе, подходят к одной из четырех табличек, размещенных в разных частях аудитории.

4. Заняв позицию, участники обмениваются мнениями по дискуссионной проблеме и приводят аргументы в поддержку своей позиции.

5. Любой участник может свободно поменять позицию под влиянием убедительных аргументов.

6. В ходе дискуссии возможно (и даже желательно) возникновение собственной концепции по данному вопросу.

Руководитель лаборатории этнических музыкальных инструментов хотел, чтобы участники его коллектива умели разбираться в разноэтническом материале. С этой целью он провел в лаборатории несколько бесед о различном состоянии первоисточника и способах его интерпретации. Члены коллектива с большим интересом слушали руководителя, задавали много вопросов. Но вскоре мастер с огорчением узнал, что реального творческого воплощения его советы не получили. Почему?

- 1) сотрудники лаборатории не всё поняли и запомнили;
- 2) предыдущий опыт работы участников лаборатории не включал инструментарий этого рода;
- 3) мало было наглядных иллюстраций, практических показов изготовления инструментов, игры на них;
- 4) жизнь, практика требует учета индивидуальных предпочтений специалистов.

Методика «Обсуждение вполголоса»

Данная методика предполагает проведение закрытой дискуссии в микрогруппах, после чего проводится общая дискуссия, в ходе которой мнение своей микрогруппы докладывает ее лидер и это мнение обсуждается всеми участниками.

При исполнении традиционного наигрыша студент нарушает интонационный строй. Как поступить преподавателю?

Преподаватель может предложить варианты решения, например:

- а) спросить: «Каков звукоряд данного фрагмента?»;
- б) предложить студенту дать последовательную звуковысотную характеристику каждого тона избранного для анализа фрагмента;
- в) самому сыграть так, как педагог считает правильным;
- г) сделать вид, что ничего не произошло, но, обратившись к другим студентам, обсудить сыгранное;
- д) иное решение.

Методика «ПОПС-формула».

1. Использование методики «ПОПС-формула» позволяет помочь студентам аргументировать свою позицию в дискуссии.

2. Краткое выступление в соответствии с ПОПС-формулой состоит из четырех элементов:

П – позиция (в чем заключается точка зрения)	я считаю, что ...
О – обоснование (довод в поддержку позиции)	...потому, что ...
П – пример (факты, иллюстрирующие довод)	...например ...
С – следствие (вывод)	...поэтому ...

Если тот или иной исследователь на конференции, или студент – участник дискуссии высказывает точку зрения, которую вы не можете принять, то как лучше поступить в данной ситуации...

- а) поправить его и объяснить ему его ошибку;
- б) перевести разговор на другую тему;
- в) понять его точку зрения;
- г) отвергнуть категорически.

Методика эстафеты.

Каждый заканчивающий выступление участник дискуссии может передать слово тому, кому считает нужным. Возможны специально конструируемые неверные ответы со стороны отдельных участников, которые другие должны определить и аргументировать их несостоятельность.

Каковы, на ваш взгляд, Заповеди общения участников научной дискуссии:

- а) при организации дискуссии исходить не только из научных и дидактических целей и задач, но и из интересов учащегося;
- б) строить общение со студентами – участниками дискуссии или ролевой игры – «сверху вниз», т. е. четко излагая свою позицию;
- в) нужно уметь, не перебивая и не отвлекаясь, слушать своих оппонентов с учетом их тезауруса и творческого подхода;
- г) во взаимодействии со студентами постоянно должны звучать одобрение, похвала, поощрение...

3. Оценочные средства для промежуточной аттестации студентов:

Примерные тестовые задания.

1. Органология – это:

- 1) наука, изучающая закономерности становления и развития музыкального искусства и целенаправленную практику, деятельность homo musicus – человека музицирующего;
- 2) планомерная практическая работа по изысканию и интерпретации источников музыкальной культуры различных эпох и народов; воспитание в целях решения задач образования;
- 3) выявление огромных творческих возможностей, интонационных и ритмических структур, а также исполнительских проявлений, перспективных для современного развития искусства, творческой, созидательной деятельности и отношений их субъектов.

2. Знания – это:

- 1) готовность сознательно и самостоятельно выполнять практические и теоретические действия на основе усвоенных знаний, жизненного опыта;
- 2) отражение человеком объективной действительности в форме фактов, представлений, понятий и законов науки;
- 3) компоненты практической (творческой, композиторской, исполнительской, звукорежиссерской, научной, педагогической) деятельности, проявляющиеся при выполнении необходимых действий, доведенных до совершенства путем многократных упражнений.

3. Развитие – это:

- 1) целенаправленный процесс последовательных, прогрессивных внутренних и внешних изменений человека;
- 2) возникновение, создание чего-либо нового в процессе эволюции;
- 3) целенаправленный процесс становления человека как социального существа под воздействием различных факторов;

4) целенаправленный процесс организации учебной, творческой и научно-исследовательской деятельности обучающихся по овладению знаниями, умениями, навыками;

5) целенаправленная познавательная деятельность людей по получению научных знаний, установленных в качестве обязательной нормы законами и нормами общества

4. Целью научной деятельности является:

- 1) познание объективного мира природы и искусства;
- 2) поиск закономерностей эволюции деятельности и путей ее совершенствования;
- 3) умственное развитие человека;
- 4) эстетическое развитие человека и общества;
- 5) нравственное развитие человека и общества;
- 6) разностороннее, гармоничное развитие человека и человеческой популяции;
- 7) физическое развитие человека;
- 8) совершенствование и развитие средств производства и техники (в том числе исполнительского мастерства художника).

5. Надэтническая музыкальная цивилизация – это:

1) становление нового типа музыкальной культуры при объединении родов, племенной консолидации, создании надэтнических государственных, межгосударственных образований и объединений народов и стран на политической, экономической, идеологической или религиозной основе;

2) формирование унифицированных типов функционирования искусства, его эстетики, музыкально-стилевых систем, музыкальных инструментов, исполнительской специфики, жанров и музыкальных форм;

3) целенаправленный и унифицированный процесс усвоения и передачи знаний, умений и навыков, необходимых для музыкальной деятельности;

2) целенаправленное и систематическое развитие единой по своей типологии музыкальной культуры, соответствующих музыкальных способностей человека, воспитание в нем эмоциональной отзывчивости к музыке, понимания и глубокого переживания ее содержания;

3) сознательное и самобытное творчество в рамках единой музыкальной культуры соответствующей популяции, осуществляемое на основе сочетания общественного и личного опыта познания красоты искусства и окружающей действительности;

4) поиск и установление универсальных и единых (для каждой цивилизации) систем фиксации художественной информации и ее распространения в границах культурной системы (напр., нотная письменность, научные и дидактические трактаты о музыке, формы звуко- и видеозаписи и т. д.);

5) процесс постоянного расширения тематики, образности, развития средств музыкальной выразительности а) в направлении поиска и изобретения новых технических средств; б) обращении к региональным этническим культурам и иным музыкальным цивилизациям.

6. В странах СНГ нет научно-исследовательских институтов в области истории и теории культуры и искусства:

- 1) Государственного института искусствознания (Москва);

- 2) Российского института истории искусств (Санкт-Петербург);
- 3) Научно-исследовательского института культурологии (Москва);
- 4) Института искусствознания, фольклористики и этнологии (Киев);
- 5) Института искусствоведения, этнографии и фольклора (Минск);
- 6) Института литературы и искусства (Казань).
- 7) Институт искусствоведения (Ижевск).

7. Какая научная дисциплина не входит в систему «искусствознание»:

- 1) гармония;
- 2) риторика;
- 3) органология;
- 4) история архитектуры;
- 5) фольклористика;
- 6) история театра;
- 7) литературоведение;
- 8) музыкальная акустика.

8. К представителям художественных профессий не относится:

- 1) арехта-ку;
- 2) саунд-продюсер;
- 3) композитор;
- 4) скульптор;
- 5) архитектор;
- 6) театральный критик;
- 7) жрец в языческих культах;
- 8) дьякон;
- 9) звукооператор телевидения, кино.

9. Что не входит в деятельность кобзарей:

- 1) участие в сражениях;
- 2) изготовление и ремонт музыкальных инструментов;
- 3) создание текстов эпических сказаний – дум;
- 4) умение петь;
- 5) умение играть на музыкальном инструменте;
- 6) обучение молодых сказителей;
- 7) обучение свадебных музыкантов;
- 8) владение теорией этнического музыкального искусства;
- 9) искусство скоморохов;
- 10) музыка тотемных культов;
- 11) танцевальная музыка;
- 12) храмовая музыка;
- 13) ратная музыка;
- 14) сигнальные мелодии пастухов;
- 15) манковые наигрыши охотников.

10. Чем вызваны ритмо-интонационные и структурные аналогии в традиционной музыке различных народов мира:

- 1) универсальностью выразительных средств музыки;
- 2) сходными функциональными предпосылками музыкальной деятельности;
- 3) религиозной основой музыкального творчества;

- 4) миграцией, перениманием отдельных музыкальных произведений, мелодий, ритмо-структурных схем благодаря межэтническим контактам;
- 5) родством природной среды и звуковой сферы.

11. Выберите правильный ответ. Что не относится к диагностическим методам исследования?

- а) эксперимент;
- б) наблюдение;
- в) анализ;
- г) интервьюирование.

12. Какие из перечисленных форм деятельности способствовали становлению надэтнической музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока?

- а) регулярные собрания элиты – меджлисы (мугамы и т. д.);
- б) нормативы ислама;
- в) фиксация и распространение нотных текстов произведений классической музыки Востока;
- г) научно-дидактические трактаты музыкантов-философов;
- д) законодательные акты по употреблению тех или иных музыкальных инструментов и жанров музыки.

13. Произведите критический разбор антиномий:

- а) профессиональная музыка – народная музыка;
- б) устное народное творчество – искусство музыкантов-индивидуумов;
- в) музыковедение – этномузыкология;
- г) всеобщая история музыки – сравнительное музыкознание;
- д) традиционная музыка – современная музыка;
- е) народные инструменты – традиционные инструменты.

14. Какой из подходов в передаче традиции в этнической культуре более всего способствует применению знаний на практике:

- а) лично-ориентированный;
- б) деятельностный;
- в) культурологический;
- г) репродуктивный;
- д) аналитический;
- е) творческий.

15. Кто из ученых впервые изложил идею независимого становления инструментальной и вокальной музыки:

- а) Пифагор;
- б) Рамо;
- в) Авиценна;
- г) А. Неустроев;
- д) Г. Спенсер;
- е) К. Закс;
- ж) Л. Белявский.

Примерные вопросы к экзамену:

- 1. Общие вопросы бытования и функционирования музыкальных инструментов (МИ) и инструментальной музыки (ИМ).
- 2. МИ и ИМ в процессе труда и хозяйственной деятельности.

3. Инструментализм, связанный с трудом охотников.
4. ИМ и земледелие.
5. Инструментализм в других видах традиционной деятельности (рыболовство, лесозаготовки и т. д.).
6. МИ и ИМ в ратном деле, военной и других формах государственной деятельности и организации.
7. ИМ в традиционной медицине и метеорологии.
8. Инструментализм в производственной деятельности и СМИ европейских и восточных цивилизаций.
9. Инструментализм и комплекс практики глобализованных обществ МИ и ИМ в обрядовой сфере.
10. ИМ в календарных обрядах.
11. В чем своеобразие функционирования инструментализма в зимних календарных обрядах?
12. ИМ в весеннем обрядовом цикле.
13. ИМ в летних календарных обрядах.
14. Особенности инструментализма в осенних обрядах.
15. Роль инструментализма в семейной обрядовости.
16. ИМ, связанная с рождением ребенка.
17. ИМ в различных видах инициальных ритуалов.
18. ИМ в свадебных обрядах.
19. Инструментализм в похоронных (в т. ч. погребальных, поминальных и т. д.) обрядах и ритуалах.
20. Какова типология сигнальной музыки?
21. ИМ и магия.
22. ИМ в древних и традиционных культах.
23. ИМ и мировые религии.
24. ИМ и идеология.
25. Назовите известные вам формы приуроченной ИМ.
26. Инструментальная лирика.
27. ИМ для слушания.
28. Какова роль ИМ в культуре?
29. Каково значение ИМ и МИ в сознании и мировосприятии в обществе различных формаций?
30. Отражение МИ и ИМ в литературе и искусстве.
31. Место ИМ в системе искусств.
32. ИМ в полиэлементных формах искусства.
33. ИМ в синкретических и синтетических видах искусств.
34. Таксономии вхождений ИМ в полиэлементные виды искусства.
35. Виды вхождений ИМ в полиэлементные художественные комплексы по количественному признаку.
36. Формы функционирования ИМ в полиэлементных действиях по соотношению элементов.
37. Дифференциация инструментальных ингредиентов полиэлементных художественных форм по типу организации и управления.
38. Основные принципы феноменологического сопоставления ИМ с другими видами искусств.
39. ИМ и вокальная музыка.
40. ИМ и хореография и пантомима.
41. ИМ и театр и др. зрелищные искусства (кино, видео, мультимедиа).
42. ИМ и словесное искусство, литература, поэзия и проза.
43. ИМ и пространственные искусства и архитектура.

44. Общие закономерности существования и передача традиции в инструментальной культуре.

45. Традиционность, коллективность, народность, анонимность и специфика авторства в традиционной ИМ.

46. Типы художественной коммуникации в инструментализме.

47. Искусство контактной коммуникации в инструментальной культуре.

48. Письменная традиция и уровни сопоставления европейской и традиционных музыкальных культур.

49. Макам и традиционные инструментальные культуры.

50. Крупные формы традиционной этнической ИМ в их соотношении с типологией структурирования в интегрированных межнациональных явлениях музыкальной культуры.

51. Искусство контактной коммуникации и современные формы коммуникационной опосредованности.

52. Профессионализм и ИМ.

53. Психологический уровень профессионализма и типы оппозиции создателя и реципиента ИМ.

54. Атрибутивные признаки профессионализма ИМ.

55. Социально-демографический уровень профессионализма.

56. Формы цеховой организации музыкантов.

57. Формирование системы профессиональных тайн в инструментальной традиции.

58. Профессиональная терминология, одежда, жаргон музыкантов.

59. Учебный процесс и системы обучения в этнических традициях.

60. Становление профессиональных творческих школ в этнической инструментальной традиции.

61. Каковы предпосылки формирования музыкального текста в инструментальных культурах разных типов коммуникации?

62. МИ и текст.

63. Морфологические и эргологические основания дифференциации различных типов музыкального структурирования.

64. Исполнительство и формообразование в ИМ.

65. Жанр и формообразование.

66. Жанры и жанровые типы в разных системах ИМ.

67. Импровизация и формообразование: мобильность, стабильность, реверсивность.

68. Программность и формообразование в ИМ.

69. Интердисциплинарные связи ИМ и формообразование.

70. Малые и крупные формы традиционной ИМ.

71. МИ восточных славян.

72. Основные жанры и формы русской народной ИМ.

73. МИ и этническая ИМ украинцев и белорусов.

74. Традиционный инструментализм западных славян.

75. Этническая ИМ южных славян.

76. Этническая ИМ балтийских народов.

77. МИ прибалтийских финнов.

78. ИМ прибалтийских финнов.

79. Инструментализм пермских народов.

80. ИМ и МИ волжско-финских народов.

81. Вокально-инструментальная музыка финно-угорских народов.

82. Инструментализм тюркоязычных народов Волго-Камья.

83. Этническая ИМ тюрков Центральной и Малой Азии.

84. Традиционный инструментализм романских и германских народов.
85. Этнические МИ и ИМ народов Севера.

Ответ на каждый из двух вопросов билета оценивается по баллам.

15 баллов – логичное, последовательное и полное изложение материала вопросов билета, оперирование музыкально-антропологической и культурно-антропологической информацией о происхождении и эволюции музыкального искусства, аргументированная интерпретация исторических фактов, явлений, процессов, определение своей позиции в оценке музыкально-генетических концепций и систем, грамотная литературная речь;

10 баллов – знание учебного материала в пределах программы, понимание значения рассматриваемой проблемы для современной науки и творческой практики, высказывание собственной точки зрения по рассматриваемому вопросу, грамотная литературная речь;

5 баллов – знание учебного материала в пределах программы, затруднение в формулировании собственной позиции по рассматриваемому вопросу;

0 баллов – незнание учебного материала в пределах программы, отсутствие логики в изложении материалов, неспособность высказать собственное мнение по рассматриваемому вопросу.

Экзамен считается сданным, если ответы студента на все вопросы в совокупности оцениваются минимум на 15 баллов из 30 возможных.

Итоговый балл выставляется с учетом всех полученных баллов, полученных в процессе изучения курса, и оглашается в дополнение к отметке об экзамене.

БИБЛИОГРАФИЯ НАУЧНЫХ ТРУДОВ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ И. В. МАЦИЕВСКОГО ЗА (2011–2017)

СОСТАВИТЕЛЬ А. Б. НИКАНОРОВ

Настоящая библиография является продолжением списка научных трудов и музыкальных сочинений И. В. Мациевского, напечатанного во втором томе издания «В пространстве музыки» (СПб., 2013). Она открывается дополнением к перечню работ за 2011 и 2012 гг., по ряду причин не названных в предшествующих публикациях. Далее следуют библиографические описания научных трудов, список музыкальных сочинений, диссертационных исследований, которыми руководил И. В. Мациевский. Все они, так же как и завершающий настоящую библиографию небольшой список ранее изданных указателей, построены в хронологическом порядке. Предпоследний раздел – перечень работ о научной и творческой деятельности И. В. Мациевского, как и во втором томе издания, строится по алфавиту. Нумерация во всех разделах двойная: первая – порядковая в данной публикации; вторая, приводимая в круглых скобках, – общая, с учетом ранее опубликованных во втором томе библиографических единиц.

Научные труды

2011*

1 (356). В пространстве музыки: [сборник статей]; в 3 т. / Рос. ин-т истории искусств; ред. кол.: А. А. Тимошенко, А. Б. Никаноров, Ю. Е. Бойко. – СПб., 2011.– Т. 1. – 206 с.

Ч. 1. Проблемы феноменологии и теории музыки: **К**онтонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной); **С**труктурные универсалии в музыке и пути их выявления (к постановке проблемы); **П**сихологическое пространство в музыкальной архитектонике; **П**орядок и симметрия в музыке; **О** дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке; **С**ольное пение в традиционной культуре и актуальные проблемы его постижения; **С**истемно-этнофонический метод в органологии; **Д**ирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен; **Об** инспиративном подходе при обучении композиции: Адам Солтыс; **С**овременный композитор и церковная музыка; **М**узыка живописи (культурно-антропологические аспекты феномена М. К. Чюрлёниса); **О** роли социопсихологических факторов в формировании многоголосной фактуры традиционных ансамблевых композиций этнической музыки.

Ч. 2. Музыкальный инструментализм как явление культуры: **О** программности в традиционной инструментальной музыке; **О**тражение специфики инструментария в музыкальной форме традиционных инструментальных композиций; **Ж**анровая систематика традиционной украинской инструментальной музыки; **Т**роица музыка (к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях); **О** путях формирования инструментального многоголосия у восточных славян и балтов; **Ф**акторы по рождению художественного текста в традиционной инструментальной музыке славянских, тюркских и финно-угорских народов; **И**нструментоведческая терминология в объективе науки; **С**толетие баяна: парадоксы и антиномии; **О** порождающих факторах стиля: Никколо Паганини.

- 2 (357). Иван Виндгольц (Johann Windholz) и возрождение этномузыкальной германистики в России // *Виндгольц И. В. Немцы России = Russlanddeutsche. Песня. Музыка. Обряд: [сборник материалов]. – Саратов, 2011. – С. 8–30.*
- 3 (358). О функциональных истоках звукоподражания в музыке = About the Functional Roots of Onomatopoeia in Music // *Музыка природы: звукоподражание в обряде и искусстве: тезисы IV научно-практической конференции «Голос в культуре» / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. И. А. Чудинова и др. – СПб., 2011. С.5–6; 26–27.*

2012*

- 4 (359). Гнат Хоткевич і актуальні проблеми етномузикології // *Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая. – Харків, 2012. – С. 432–447.– (Серія: «Слобожанський світ»; вип. 4).*
- 5 (360). Етнічна музика у ХХІ столітті // *Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; [ред.-упоряд. В. Пономаренко]. – Київ, 2012. – Вип. 8: на пошану члена-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Грици. – С. 85–91.*
- 6 (361). Об этой серии и об этой книге // *Шишкина Е.М. Астраханские ловцы в своих песнях, обрядах, сказаниях, легендах. – Астрахань, 2012. – Т. 1 – С. 3–4. – (Серия: «Традиционная музыка Нижнего Поволжья»; вып. 2).*

2013

- 7 (362). В пространстве музыки: [сборник статей]: в 3 т. / Рос. ин-т истории искусств; ред. кол.: А. А. Тимошенко, А. Б. Никаноров, Ю. Е. Бойко. – СПб., 2013. – Т. 2. – 296 с.

Ч. 3. Этногенез и этническая история в контексте музыкальной культуры: Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция; Межэтнический контекст как проблема исследования традиционной музыкальной культуры; К проблеме финно-угорского субстрата в традиционной инструментальной музыкальной культуре восточных славян и балтов; О финно-угорских реликтах и параллелях в традиционной русской инструментальной музыке; О музыкальных инструментах вепсского народа; Польская музыка в Петербурге; Новые материалы и предпосылки: к вопросу о генезисе украинских дум; Календарно-обрядовая инструментальная музыка на Белосточчине; Традиционная наука польских народных музыкантов Западной Белосточкины (к проблемам когнитивной музыкологии); Песенная культура белгородско-курского пограничья (об исследовании И. Н. Карачарова); Адыгское народное многоголосие (об исследовании Б. Г. Ашхотова).

Ч. 4. О путях становления и передачи традиции в этнической музыке: Традиционный музыкальный профессионализм на перекрестке центробежных тенденций; О роли инструмента в профессиональной деятельности традиционного музыканта; Ранние стадии обучения традиционного музыканта; Роль цеховых организаций городских музыкантов в становлении традиционных инструментальных ансамблей; Культура инструментальных ансамблей Белорусского Полесья (вопросы преемственности семейной и школьной традиции); Жизнь после смерти: музыкальная традиция после слова; Илья Иржанский – кантор херсонский; Об украинском сказительстве (размышления в связи с исследованием К. Черемского).

Ч. 5. Музыкальная наука в персоналиях: Курт Закс и отечественное инструментоведение; Социопсихологические поиски Климента Квитки и современная этномузыковедческая практика в Восточной Европе и Центральной Азии; Гнат Хоткевич и актуальные проблемы этномузыкологии; Наследие Е. В. Гиппиуса: проблемы и перспективы; Б. А. Струве и инструментоведческая школа Российского института

истории искусств; **Г. И. Благодатов** – классик отечественного инструментоведения; **О** вкладе Софии Грицы в украинское этномызыкознание; **Юзеф Кон**; **Альгирдас Вижинтас** и этническая музыка.

- 8 (363). Календарна обрядова інструментальна традиція Північного Підляшшя // Яровиця: науково-методичний та культурно-просвітницький часопис.– Луцьк, 2013. – № 1. – С.45–51.
- 9 (364). Межкультурные контакты в диаспорах как фактор активизации этнической традиции // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: сборник тезисов Второго Международного научного этномызыкологического конгресса / гл. ред. и сост. Е. М. Шишкина. – Астрахань, 2013. – С. 17–18.
- 10 (365). Мужчинські спевы ў аспекце музычнай антрапалогіі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зборнік навуковых прац удзельнікаў VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 26–28 красавіка 2013 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў; [рэдкалегія: В. Р. Языковіч (старшыня) і інш.] (Мінск, 26–28 красавіка 2013). – Мінск, 2013. – С. 8–12.
- 11 (366). О креативных факторах древнейших пластов этнической и исторической музыки в современной творческой практике: [электронный ресурс] // Архаика-авангард: материалы Международного научно-практического симпозиума (2–5 декабря 2013 года, Санкт-Петербург) / Рос. ин-т истории искусств; ред. кол.: А. А. Тимошенко, Д. А. Булатова, О. В. Колганова, М. А. Сень. – СПб., 2013. – С. 5–7. URL: <http://artcenter.ru/wp-content/uploads/2013/10/Архаика-Авангард.-Материалы-международного-симпозиума.pdf>.
- 12 (367). О современном обращении к аутентичному певческому исполнительству // Этномызыкальные культуры Российского Севера (проблемы изучения, сохранения и передачи традиции): сборник статей науч.-практ. конф. «Методы освоения локальных певческих и инструментальных традиций», 20 октября 2012 г. / Петрозаводская гос. консерватория им. Н. К. Глазунова; науч. ред. С. В. Косырева; ред.-сост. С. Ю. Николаева. – Петрозаводск, 2013. С. 7–14.
- 13 (368) Об авторе и его творчестве // *Свободов В. А.* Гении вечности и современность: Иоганн Себастьян Бах, Иоганн Леопольд Моцарт / *Palmarium Academic Publishing.* – Saarbrücken, 2013. – С. 5–6.
- 14 (369). Об актуальности творческих исканий Е. В. Гиппиуса для музыкальной науки XXI века // Проблемы музыкальной науки: российский научный специализированный журнал. – Уфа, 2013. – № 2 (13). – С. 49–55.
- 15 (370). Об этнической музыке карпатских украинцев // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2013. – № 2 (34). – С. 129–145.
- 16 (371). Природа и культурные истоки символа и знака в инструментальной музыке // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сборник статей по материалам III Международной научной конференции «Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития» (13–14 ноября 2013 г.) / Астраханская государственная консерватория; гл. ред. А. В. Савина; ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань, 2013. – С. 42–46.
- 17 (372). Текст і трансляція в етнічному мистецтві сучасності // Яровиця: науково-методичний та культурно-просвітницький часопис. – Луцьк. 2013. – № 2. – С. 58–60.
- 18 (373). Традиционная музыка и историческая многослойность этнических культур // Межэтнические связи в фольклоре: материалы V-й Международной школы молодых фольклористов [Санкт-Петербург, 16–17 октября 2013 г.] / Рос. ин-т истории искусств; сост. Н. Н. Глазунова.– СПб., 2016. – С. 24–33.
- 19 (374). Традиционное искусство черноморского казачества (социально-исторический и этнокультурный аспекты) // Пограничье культур и ис-

куство казачества / Рос. ин-т истории искусств; сост. И. А. Чудинова. – СПб., 2013. – С. 5–6. Так же: URL: http://artcenter.ru/wp-content/uploads/2013/10/Sb_Kazach.pdf.

- 20 (375). Художественный текст в этнической музыке: XXI век и вопросы трансляции // Сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена: история, теория и практика фольклора / Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова.; ред.-сост. А. А. Михайлова. – Саратов, 2013. – С. 52–56.
- 21 (376). Шляхами Володимира Гошовського // Вісник Львівського університету. Серія: «Мистецтво». – 2013. – Вип.12. – С. 152–162.

2014

- 22 (377). Анализ акустических параметров музыкальных инструментов // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова; науч. конс. В. А. Свободов. – СПб., 2014. – Вып. 9. – С. 293–295. (Соавт.: И. А. Алдошина, П. В. Игнатюв).
- 23 (378). Влияние личности этномузыковеда на ситуацию в традиционной культуре // Фольклор и творческая личность: материалы круглого стола и научной дискуссии. (Санкт-Петербург, 8 декабря 2014 г. / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. А. В. Ромодин. – СПб., 2014. – С. 15–16.
- 24 (379). Значение трудов О. Кольберга для последующих исследований традиционной музыки Покутья и Подкарпатья // Петербург и национальные музыкальные культуры: тезисы Международной научной конференции, посвященной 200-летию Оскара Кольберга (Санкт-Петербург, 20–22 окт. 2014 г.) / Рос. ин-т истории искусств; ред. кол.: И. В. Мациевский, М. А. Сень, А. А. Тимошенко, Н. В. Александрова, Е. Б. Воробьева. – СПб., 2014. – С. 10–11.
- 25 (380). Извођачка природа и уметнички текст у етничкој музици // *Музикологија* 17. – Београд, 2014. С. 11–19.
- 26 (381). Об отражении структуры мироздания в музыке, временных и пространственных видах искусства карпатских традиций // Орловские чтения: актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: тезисы Второго Международного конгресса (Санкт-Петербург, 1–3 дек. 2014 г.) / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. – СПб., 2014. – С. 10–11.
- 27 (382). Пастушеские аэрофоны Приладожья // Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных взаимосвязей: тезисы докладов Всероссийской научной конференции (27–30 сентября 2014 г.) / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; науч. ред. Г. В. Лобкова. – СПб., 2014. – С. 72.
- 28 (383). Роман Зелинский // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова, науч. конс. В. А. Свободов. – СПб., 2014. – Вып. 9. – С. 15–20.
- 29 (384). Роман Федорович Зелинский и современное этномузыкознание // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Челябинск, 2014. – Т. 38, № 2. – С. 206–209.
- 30 (385). Семейная традиция звона в Южном Закарпатье // Искусствоведческие аспекты изучения колоколов и колокольных звонов: тезисы и рефераты Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 4–5 дек. 2014 г.) / Рос. ин-т истории искусств; ред. кол.: А. Б. Никаноров (сост. и отв. ред.), О. В. Колганова. – СПб., 2014. – С. 22–23.
- 31 (386). Сравнительное искусствознание – XXI век: к введению в проблематику // Сравнительное искусствознание – XXI век: сборник статей и материалов / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский. – СПб., 2014. – Ч. 1, вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. – С. 6–24.

- 32 (387). Сучасная канфлікталогія і традыцыйная музычная культура // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зборнік навуковых прац удзельнікаў VIII Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 25–27 красавіка 2014 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў; [рэдкалегія: В. Р. Языковіч (старшыня) і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 9–11.
- 33 (388). Універсализм творчого шляху // *Шостакович В. Цінність, що виходить за межі часу. Інструментальне музикування на Закарпатті. Монографія / вступна стаття І. Мацієвського.* – Ужгород, 2014. – С. 5–12.
- 34 (389). Этнические музыкальные инструменты в церковных обиходах славянских и балтийских народов Центрально-Восточной Европы // Преподобный Сергей Радонежский в русской культуре и искусстве: тезисы научных докладов Международной научно-практической конференции (8–10 окт. 2014) / Рос. ин-т истории искусств; ред.: И. А. Чудиновой, М. А. Сень, А. А. Тимошенко. – СПб., 2014. – С. 21.
- 35 (390). Odtworzenie wyobrażeń o powstaniu świata w tradycyjnej muzyce ludów pasterskich = Recreation of the Creation of the World Images in the Traditional Music of the Pasturing Peoples // Najstarsze pieśni Europy: Międzynarodowy Festiwal (2–4 października 2014) / Lublin Centrum kultury; Fundacja Muzyka kresów; Red.: Jan Bernad, Renata Kamola. – Lublin, 2014. – S. 35.

2015

- 36 (391). К проблематике музыкально-славистических исследований // Единство и многообразие славянского мира: наука, культура, искусство: материалы Международной науч.-практич. конф. (Санкт-Петербург, 19–20 окт. 2015 г.) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. А.А.Тимошенко. – СПб., 2015. – С. 7–10.
- 37 (392). К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России. – СПб., 2015. – С. 23–30. – (Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры; Т. 207).
- 38 (393). Об этнокультурных факторах стилевой спецификации: путями М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский. Истоки. Истина. Искусство: сборник статей и материалов Международной научной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мацеевский, ред.-сост. О. В. Колганова. – СПб.; Великие Луки, 2015. – Вып. 1. – С. 27–33.
- 39 (394). Традыцыйная музычная дыдактыка і сучасная прафесійная вышэйшая адукацыя // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антраполога Зінаіды Мажэйкі): зборнік навуковых прац удзельнікаў IX Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 24–26 красавіка 2015) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў; рэдкалегія: В. Р. Языковіч (адказны рэдактар) і інш. – Мінск, 2015. – С. 13–16.
- 40 (395). Этническая музыкальная дидактика в современном академическом образовании // Духовно-нравственное воспитание. Образование. Культура. Искусство: сборник научных статей VI Международной научно-практической конференции, г. Пенза, 9–10 ноября 2015 г. / Пензенский гос. университет; Педагогический ин-т им. В. Г. Белинского, факультет педагогики, психологии и социальных наук, каф. «Музыка и методика преподавания музыки»; отв. ред. Т. А. Шипилакина. – Пенза, 2015. – С. 8–17.
- 41 (396). Этно-исторические субстраты в традиционной инструментальной музыке славянских народов = Ethno-historical substrates in a Slavic traditional instrumental music // IV Санкт-Петербургский международный культурный форум 14–15 дек. 2015 г.: «Литература и другие виды искусства: нарративные и перформативные практики»; «Традиционное искусство: единство и многообразие славянского мира»: тезисы и материалы конференций / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. Г. В. Петрова. – СПб., 2015. – С. 65.

- 42 (397). The Structure of the Universe in Music and Spatial Arts of Nomadic People // International Council for Traditional Music (ICTM): abstracts 43rd World Conference. Astana. 16 – 22 July 2015. – P.117. URL: http://www.ictmusic.org/sites/default/files/documents/world%20conferences/abstract_book_2nd_edition.pdf.

2016

- 43 (398). Аб музычных сімвалах абрадов пераходу // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажейкі): [Зб. удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі, 29 красавіка – 1 мая 2016 г., г. Мінск] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў; рэдкалегія: В. Р. Языковіч (старшыня) і інш. – Мінск, 2016. – С. 17–26.
- 44 (399). В пространстве смыслов: о музыкальной символике инициальных ритуалов // В пространстве смыслов. Текст и интертекст: сборник статей: [материалы конф. 29 октября по 1 ноября 2015 г., посвященной памяти Ю. Г. Кона и И. Н. Барановой] / Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова; отв. ред. Е. Г. Окунева. – Петрозаводск, 2016. – С. 242–261.
- 45 (400). К вопросу о женском инструментализме в этнических традициях // Дара жол: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию Ф. Ж. Балгаевой / Казахский национальный университет искусств; ред. кол.: Р. К. Мусаходжаева и др. – Астана, 2016. – Т. 1. – С. 45–54.
- 46 (401). Пионер отечественной этнохореологии // Аркадий Андреевич Соколов-Каминский: к 80-летию со дня рождения: библиографический указатель / Академия русского балета; науч. ред. Л. И. Абызова. – СПб., 2016. – С. 28–31.
- 47 (402). Традиционная музыка и историческая многослойность этнических культур // Межэтнические связи в фольклоре: материалы V Международной школы молодых фольклористов / Рос. ин-т истории искусств; сост. Н. Н. Глазунова. – СПб., 2016. – С. 24–33.
- 48 (403). Male Singing in Traditional Culture // First Symposium of the ICTM Study Group on Musics of the Slavic World = Prvi simpozij študijske skupine ICTM za glasbe slovanskega sveta (Ljubljana, 13–15 October 2016). – Ljubljana, 2016. – P. 20–21.

2017

- 49 (404). Відображення світобудови в музиці та просторовому мистецтві номадичних культур // Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: статті і матеріали / Львівська національна музична академія; ред.-упорядник Юрій Рибак. – Львів, 2017. – С. 65–86.
50. (405). Вклад П. И. Чисталёва в становление отечественного инструментоведения и финно-угроведения: [Электронный ресурс] // Музыкальный журнал Европейского Севера. – Петрозаводск, 2017. – № 2 (10). – С. 60–74. URL: <http://muznord.ru/images/issue/10/10Matsiyevsky.pdf>
- 51 (406). Жаночы інструменталізм ў традыцыйнай культуры // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажейкі): зборнік навуковых прац [XI Міжнароднай навуковай канферэнцыі, 21–23 красавіка 2017 г., г. Мінск] / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў; [рэдкалегія: В. Р. Языковіч (старшыня) і інш. – Мінск, 2017. – С. 11–15.
- 52 (407). Р. Ф. Зелинский и российское этномузыкознание // История, теория и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова; науч. ред. А. С. Ярешко; ред.-сост. А. А. Михайлова. – Саратов, 2017. – С. 137–143.

- 53 (408). Опыт традиционного обучения музыке и современное музыкальное образование // История, теория и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова; науч. ред. А. С. Ярешко; ред.-сост. А. А. Михайлова. – Саратов, 2017. – С. 49–58.
- 54 (409). Развивая идеи Болат Сарыбаева // Материалы Международной конференции «Проблемы современного музыкознания и этноорганиологии», посвященной 90-летию основателя этноорганиологии в Казахстане Болат Шамгалиевича Сарыбаева / Казахский национальный университет искусств; отв. ред.: Г. Т. Альпеисова, П. Ш. Шегебаев; сост.: А. Арынова, У. Имангалиева. – Астана, 2017. – С. 4–14.
- 55 (410). Санкт-Петербургская инструментоведческая школа // Вопросы инструментоведения: сб. статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2015 г.; 5–7 дек. 2016 г.) / Российский ин-т истории искусств; редкол.: И. В. Мацневский (отв. ред.), Д. А. Булатова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко. – СПб., 2017. – Вып. 10. – С. 9–13.
- 56 (411). Праведники отечественной органиологии // Вопросы инструментоведения: сб. статей и материалов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 23–25 окт. 2017 г.) / Российский ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мацневский; ред.-сост. О. В. Колганова. – СПб., 2017–2018. – Вып. 11. – С. 13–25.

Музыкальные сочинения

- 57 (412). Концерт для трех фортепиано: партитура / под ред. Е. В. Студинова, А. А. Киндяка; вступит. статья А. С. Алпатовой и В. И. Лисового / Петрозаводская гос. консерватория (академия) им. Н. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2013. – 128 с.
- 58 (413). Дві балади на вірші Т. Шевченка: «На Великдень»; «Не женися на багатій» / ред. В. Зубович // Яровиця: наук.-метод. та культ.-просвіт. часопис. – Луцьк, 2014. – № 1–2. – С. 140–151.
- 59 (414). «Перепутаница»: концерт для оркестра русских народных инструментов: в 3-х частях / общ. ред. и вступ. статья В. В. Бычкова: партитура. – Челябинск, 2015. – 52 с.
- 60 (415). «По шляхетским мотивам»: для фортепиано: [8 пьес: 1. Полонез. 2. Коляда «Гей, братья, спите ли?». 3. Менуэт. 4. Коляда-пасторалька «Малюсенький Иисус». 5. Мазурка. 6. Полька и вальс. 7. Органчики. 8. Мобиле] // Музыкальный альманах (нотное прил. к журналу «Музыкальная академия») / сост. М. Воинова. – М.: Композитор, 2017. – Вып. 2 (6): Фортепианная музыка современных композиторов. – С.21–40. – В разделе «Об авторах и сочинениях» статья: Тимошенко А. А. Мацневский Игорь Владимирович. – С. 41–42.
- 61 (416). Триптих «По старинным мотивам» для трубы и фортепиано (1. Новеллетта; 2. Вечное движение; 3. Гальярда). – СПб.: Союз художников. – (Завершен 25.03.2017). (В печати).
- 62 (417). «Вянок» на стихи Максима Богдановича: гиперцикл / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2017. – (Завершен 15.12.2017). (В печати).

Диссертации, выполненные под руководством И. В. Мацневского

- 1 (28). Эшанкулов М. Э. Музыкальные инструменты в системе искусства макома: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2016.

- 2 (6). Михайлова А. А. Музыкальный феномен в социокультурном пространстве полиэтнического региона: саратовская гармоника в Поволжье: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2014.

Избранные публикации о творческой деятельности И. В. Мациевского

- 1 (96). Алпатова А. С. Музыка как память культуры: подход современно-го композитора // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 4 (32). – С. 90–96.
- 2 (97). Бычков В. В. Игорь Мациевский – автор музыки для народных инструментов // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке: материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Рос. ин-т истории искусств; гл. ред. А. А. Тимошенко. – СПб., 2011. – С. 182–184.
- 3 (98). Бычков В. В. И. В. Мациевский – композитор, ученый, педагог // Вестник культуры и искусства: научный журнал / Челябинский государственный институт культуры. – Челябинск, 2017. – № 1(49). – С. 156–159.
- 4 (99). Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского // Траектория науки: электронный научный журнал / Изд. центр «Диалог». – Харьков, 2016. – Т. 2, № 5(10). – С. 2.1–2.19. – URL: <http://pathofscience.org/index.php/ps/article/view/127/184>.
- 5 (100). Колганова О. В. Игорь Мациевский и Генрих Сапгир: грани сотворчества // Хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы = The Bulletin of Kurmangazy Kazakh National Conservatory. – Алматы, 2014. – №3(4). – С. 34–38.
- 6 (101). Свободов В. А. Международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения» // Музыкальная академия. – 2014. – № 4. – С. 45–47.
- 7 (102). Свободов В. А. Творческий союз с И. Мациевским // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке: материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Рос. ин-т истории искусств; гл. ред. А. А. Тимошенко. – СПб., 2011. – С. 184–190.
- 8 (103). Тимошенко А. А. Мациевский Игорь Владимирович // Мациевский И. В. «По шляхетским мотивам»: для фортепиано: [Ноты] // Музыкальный альманах (нотное прил. к журналу «Музыкальная академия») / сост. М. Воинова. – М., 2017. – Вып. 2 (6): Фортепианная музыка современных композиторов. – С. 41–42.
- 9 (104). Игорь Владимирович Мациевский // Петрозаводская государственная консерватория имени А.К.Глазунова: история, события, имена: [коллективная монография]; [науч.ред. и сост.: Т. С. Екименко, Е. А. Великанова, Ю. И. Ковыршина]. – СПб.: Арт-Экспресс, 2017. – С. 183–185; С. 175, 192.

Библиографические указатели трудов И. В. Мациевского

- 1 (4). Игорь Владимирович Мациевский: библиография: [1957 – нач. 2012 г.] / Рос. ин-т истории искусств; сост. А. Б. Никаноров. – СПб., 2012. – 76 с.
- 2 (5). Библиография научных трудов и музыкальных сочинений И. В. Мациевского: [1957 – нач. 2012 г.] / сост. А. Б. Никаноров // Мациевский И. В. В пространстве музыки. – СПб., 2013. – Т. 2. С. 254–287.



К. А. Вертков – основатель
и первый руководитель сектора
инструментоведения РИИИ



П. И. Чисталев



С. С. Павлишин



Р. Ф. Зелинский

Открытие кабинета фольклора (в дальнейшем первая в Восточной Европе Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкальной этнографии при Национальной музыкальной академии им. М. Лысенко во Львове), 1961.

Справа Андрей Кушниренко, в дальнейшем художественный руководитель Буковинского народного хора





В. Л. Гошовский во время экспедиции в карпатской Ясенице (1962)



Во время Летней фольклорной школы в с. Рыбаки (Подляшье, Польша), 1995.
 В первом ряду справа этномузыкологи Д. Фрасункевич, А. Чекановска (Варшава),
 Г. Тавалай (Минск); во втором ряду Е. Ефремов (Киев)



На мастерклассе в Ягеллонском университете (Краков).
Слева Ю. Чонстка-Клапыта



Со скульптором Лео Молом (Канада) и журналистом С. Шурко (слева)



С И. И. Земцовским и Н. Н. Глазуновой
в секторе фольклора РИИИ



Перед авторским концертом
на Международном фестивале
современной музыки «Триалог»
(Таллинн, 2006)



А. А. Соколов с участниками Этноискусствоведческой конференции в РИИИ, 2017.
 В нижнем ряду слева направо: Н. Альмеева, А. Соколов, И. Мациевский, Г. Тавлай.
 В верхнем ряду: Ф. Челеби (Педагогический университет им. А. И. Герцена),
 В. Лапин, А. Некрылова (ИРЛИ РАН), А. Ромодин, К. Логинов (Карельский НЦ РАН)



Хор «Зоринка» (г. Тернополь) –
 первый исполнитель духовных сочинений И. Мациевского для детей



На экзаменах в Северо-Кавказском институте искусств.
Второй справа Б. Ашхогов



С аспирантами разных лет. Справа налево А. Нурбаев (Казахстан),
Р. Зелинский (Карелия), С. Утегалиева (Казахстан), С. Субаналиев
(Кыргызстан); слева Ж. Расулгаев (Узбекистан)



С хором кафедрального собора, г. Дрогобыч (после авторского вечера)



С лидерами исследовательской группы «Музыка славянского мира» Международного совета традиционной музыки (ИСТМ) на конгрессе в Любляне (2016). Справа налево У. Моргенштерн (Австрия), Р. Слюжинскас (Литва), С. Петтан (генеральный секретарь ИСТМ, Словения)

Содержание

I. Вопросы сравнительного искусствознания

Сравнительное искусствознание в XXI в.: введение в проблематику	3
Структура мироздания в музыке временных и пространственных искусствах номадических традиций	15
Биопсихологические предпосылки контонационного восприятия и структурирования музыки	30
О природе и культурных истоках символа и знака в инструментальной музыке	36
О музыкальной семантике инициальных ритуалов	42
Традиционная инструментальная музыка и пространственное искусство	56
Современная конфликтология и традиционное искусство	68
О пролегоменах художественной культуры этнического зарубежья	73
О специфике художественного текста в этнической музыке	84
Об актуальности и перспективах когнитивного искусствознания: тезисы к проблеме	90

II. Проблемы музыкальной антропологии

Традиционная музыка и историческая многослойность этнических культур	94
Музыкальная славистика в перспективе науки	103
Современное обращение к аутентичному пению: проблемы и перспективы	105
Музыка гуцулов в межкультурном контексте	108
Понятие «народные музыкальные инструменты»: феномен и определения	125
Мужское пение в культурно-антропологическом контексте	130
К вопросу о женском инструментализме в этнических традициях	137
Об этнокультурных факторах становления стиля: путями М. Мусоргского и И. Стравинского	146
Традиционный инструментализм белорусов и этнический идентитет ...	151

III. Очерки по истории искусствознания

Санкт-Петербургская инструментоведческая школа	163
О систематизации этнической музыки: путями В. А. Гошовского	167
О роли К. А. Верткова в становлении сектора инструментоведения Российского института истории искусств	178
Прометей отечественного инструментоведения	186
Р. Ф. Зелинский и российское этномузыкознание на рубеже тысячелетий	193
О западной музыке XX века: Стефания Павлишин	204
К вопросу о генезисе и развитии бандурного исполнительства (об исследованиях В. Мишалова)	208

О неразрывности собирательской и творческой деятельности этномузыковеда-практика: Виктор Ковальчук	216
Пространственные структуры казахской музыки (об исследованиях Б. Аманжолы)	219
К становлению российской этнохореологии: А. А. Соколов	226
IV. Проблемы музыкальной дидактики	
Аналитическое и творческое в национально-профилированном высшем музыкальном образовании	230
Тембро-артикуляционный аспект и «живое звучание» в становлении современной музыкально-педагогической концепции	237
Программа и научно-методическое обеспечение курса «Музыкальная антропология».....	242
Программа курса «Введение в органологию» и пути ее реализации	287
Библиография научных трудов и музыкальных сочинений И. В. Мацневского за 2011–2017 гг.	
(составитель А. Б. Никаноров)	365

Научное издание

Мацневский Игорь Владимирович

В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКИ

Том 3

Редакторы Е. П. Щеглова, В. А. Фролов
Корректор С. П. Минин
Верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 17.05.2018. Формат 70x108 1/16
Бумага SvetoCopy. Объем 23,75 усл.-печ. л. Тираж 500 экз.
Гарнитура Bookman Old Style

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