

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Сектор инструментоведения

**ВОПРОСЫ
ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ**

Санкт-Петербург — 1993

126055

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Сектор инструментоведения



ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

1994 г.

Санкт-Петербург — 1993

48

Сборник рефератов
Международной инструментоведческой конференции
«БЛАГОДАТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» (СПб., 21—25 апреля 1993 г.)



Составитель — И. Мациевский
Редакционная коллегия — Р. Зелинский (ответственный редактор)
Ю. Бойко

ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителя	5
I. МЕМОРИАЛ	
<i>Владимир Кошелев.</i> Творческий путь Георгия Благодатова	7
<i>Игорь Мацевский.</i> Георгий Благодатов — инструментовед	11
<i>Ирина Чудинова.</i> Георгий Благодатов — историк европейского оркестра	15
<i>Роман Зелинский.</i> К. А. Вертков	17
<i>Валерий Свободов.</i> Б. А. Струве	18
<i>Наталья Серегина.</i> М. В. Бражников — инструментовед	21
<i>Галина Копытова.</i> Э. Э. Язовицкая	22
<i>Нина Лисова.</i> С. Я. Левин	26
II. ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
<i>Игорь Мацевский (С.-Петербург).</i> Традиционная инструментальная музыка народов Европы и Азии: перспективы исследовательского Сернала и консолидации этноинструментоведов	28
<i>Роман Зелинский (С.-Петербург).</i> Башкирская народная инструментальная музыка (аспекты исследования)	36
<i>Олег Герасимов (Йошкар-Ола).</i> Традиционные народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка мари (к подготовке монографии)	40
<i>Пётр Даалиг (Варшава).</i> Состояние изучения народных музыкальных инструментов в Польше	42
<i>Алла Аблова (Петрозаводск).</i> Проблемы инструментоведения в трудах финских исследователей	47
<i>Алевтина Черепихина (Петрозаводск).</i> Карельская народная инструментальная музыка: о собирательской работе последних лет	51
<i>Игорь Богданов (Москва).</i> Изучение традиционных музыкальных систем инструментария и педагогики малочисленных уральских народов	54
<i>Ромуальдас Апанавичюс (Вильнюс).</i> Музыкальные инструменты древних балтов	59
<i>Юрий Бойко (С.-Петербург).</i> По следам «Русской гармоники» Г. Благодатова	61
<i>Владимир Кошелев (С.-Петербург).</i> Скоморохи: инструментоведческий аспект	64

<i>Виктор Галахов (Орёл)</i> . Традиционное искусство народных бала- лаечников Орловщины	67
<i>Фаик Челеби (С.-Петербург)</i> . Инструментальные мелодии Кёроглу <i>Санъат Кибирова (Алма-Ата)</i> . Эволюция инструментария уйгуров (на примере лютневых инструментов)	69 73
<i>Михаил Хай (Киев)</i> . Реконструкция лиричной традиции в Укра- ине (на материале исследований К. В. Квитки и Ф. М. Колессы)	77
<i>Ирина Чудинова (С.-Петербург)</i> . Пространственно-аудиальный облик Петербурга XVIII века	78
<i>Александр Никаноров (С.-Петербург)</i> , <i>Нил Сараджев (Москва)</i> Списки «индивидуальностей» русских колоколов К. Сараджева	83
<i>Алла Аблова (Петрозаводск)</i> . Звонковый камень: новые аспекты инструментоведения	85
<i>Алла Соколовá (Майкоп)</i> . Фольклоризм в адыгской инструмен- тальной музыкальной культуре	88
III. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЭССЕ ПО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЮ	
<i>Михаил Лобанов (С.-Петербург)</i> . Колесная лира у Шуберта	89
<i>Александр Никаноров (С.-Петербург)</i> . Инструментоведческие про- блемы русской кампанологии	94
<i>Энн Гаттинг (Блумингтон)</i> . Традиции изготовления струнных смыч- ковых инструментов в Петербурге (1730—1913)	97
<i>Валерий Свободов (С.-Петербург)</i> . Проблема строя в современном инструментоведении	99
<i>Владимир Клопов (Алма-Ата)</i> . К вопросу о синтезе тембра в ор- кестровке	100
Summary	103
Сведения об авторах	112

От составителя

В настоящем сборнике представлены рефераты участников Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (21—25 апреля 1993 года в Санкт-Петербурге). В известной мере она продолжает тематику проведенного в 1972 году Российским институтом истории искусств (тогда научно-исследовательским отделом Ленинградского института театра, музыки и кинематографии) Всесоюзного семинара «Инструментальная музыка народов СССР», первой в России международной (по титулу — всероссийской) инструментоведческой конференции «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки» (Москва, 1974)¹ и последовавших за ними конкретных изысканий, теоретических обобщений, кандидатских и докторских диссертаций, статей и научных сборников.

Данная конференция организована в связи с возрождением в 1992 году после почти двадцатилетнего перерыва сектора инструментоведения института — некогда ведущего центра в стране и единственного специального научно-исследовательского учреждения в области органологии.

Конференция посвящена памяти крупнейшего отечественного ученого, последнего заведующего сектором инструментоведения Г. И. Благодатова, своей деятельностью успешно охватившего обе исследовательские сферы сектора — инструментарий европейской академической музыки и традиционную инструментальную культуру народов мира, — и открывшего ряд перспективных направлений в науке.

Возрождаясь в трудные времена, сектор ищет силы в добрых традициях прежнего коллектива инструментоведов

¹ Последняя проходила под эгидой Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР, однако значительную работу по ее подготовке и проведению взяли на себя ученые института Г. Благодатов, Ю. Бойко, Р. Галайская, Р. Зелинский, И. Земцовский, И. Мацневский.

института, что отражено в первой — мемориальной — части сборника.

Сегодня новый сектор приступает к задуманной еще в 1970-е годы работе над Энциклопедическим словарем музыкальных инструментов мира, обращается к большим, обобщающим темам. В центре внимания Благодатовских чтений — традиционная инструментальная музыкальная культура народов Европы и Азии. Эта тема связана с задуманным сектором Сериалом под тем же названием, а также продолжением работ над восточноевропейскими томами *Handbuch'a* народных инструментов. Рефераты, которые затрагивают данную тему на обобщающем или локальном уровне, составляют вторую, основную часть сборника.

В третьей его части — работы из смежных отраслей инструментоведения. Думается, они станут центральными на следующих конференциях открываемого сектором цикла. Так, уже сейчас мы планируем симпозиум «Инструментоведческие аспекты колокольных звонов». Будет продолжена и мемориальная тема с выходом за пределы петербургского инструментоведения. К сожалению, по не зависящим от авторов и организаторов причинам в Сборник не попали рефераты проф. д-р. Юлиана Страйнара (Любляна), посвященный проблемам словенского инструментоведения, докт. иск. Альфреда Мирека (Москва) о Г. Благодатове, канд. иск. Игоря Веденина (Минск) об элементах традиционной инструментальной культуры в академическом искусстве Белоруссии, канд. иск. А. Джумаева (Ташкент) о новых источниковедческих находках и некоторых др. Мы надеемся услышать их на Конференции.

Многие темы и аспекты следующих Благодатовских чтений выявятся в ходе теоретических дискуссий как в ходе конференции, так и вне ее. Поэтому мы с нетерпением будем ожидать конкретных предложений и соображений читателей Сборника. При его подготовке наряду с сотрудниками института (они представлены в «Сведениях об авторах») деятельное участие — особенно в работе с иноязычным текстом — приняли Энн Гаттинг, Татьяна Свободова, Виктория Мациевская и Кирилл Кенжеев.

В этом Сборнике мы отказались от «сильного редактирования», предоставив авторам возможность непосредственного контакта с читателями.

I. МЕМОРИАЛ

Владимир Кошелев

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ГЕОРГИЯ БЛАГОДАТОВА

Георгий Иванович Благодатов родился 21 ноября 1904 г. в с. Устьянском Красноярского края в семье приходского священника. В 1908 г. Благодатовы переехали в Петербург, где отец Георгия Ивановича, закончив Духовную Академию, священнослужительствовал до начала 1920-х гг.

Переезд в Петербург и семейно-профессиональная близость к религии (особенно это обстоятельство) оказали формирующее влияние на характер мальчика. В семейном, добром старом воспитании, очевидно, нужно искать ключ к пониманию Георгия Ивановича как человека скромного, стойкого, братолюбивого, не выжимавшего из жизни благ, не рвавшегося ни в какие чины.

Начало 1920-х гг.— трудный период в существовании семьи Благодатовых. Отца выслали. Матери Георгия Ивановича, медсестре, пришлось одной поднимать троих сыновей. К этому времени за плечами юноши был уже некоторый жизненный опыт. Удалось закончить школу, но и получить отказ при поступлении в Технологический институт: известно, куда брали тогда сыновей «служителей культа»! К счастью дело обошлось отказом и только по этой причине, поскольку администрации, вероятно, было неведомо, что в институт поступает «служитель культа». Ведь уже в 16-летнем возрасте Г. И. Благодатов приобщился к профессии регента и, надо казать, с успехом. Сохранилась записка протоиерея Л. Быкова, в которой отражена деятельность начинающего регента в течении октября—июня 1925 г.: «Благодарю талантливого регента Георгия Ивановича и добрых певцов за прекрасное пение».

Но не только регентом работал Г. И. Благодатов в 1922—1930 гг.— пришлось иметь дело с различными коллективами художественной самодеятельности, быть дирижером оперной студии Центрального Дома Искусств, а также закончить Ленинградскую консерваторию по классу оперно-симфонического дирижирования. Затем, вплоть до 1939 г., молодой музыкант совершенствовал свое мастерство в качестве оперного дирижера вне Ленинграда — в Новороссийске, Мур-

манске, Полтаве, Житомире, был главным дирижером симфонического оркестра и худ. руководителем Чувакшкй филармоний. Один из ленинградских друзей 15 марта 1936 г. писал ему: «Это надо выдумать такое: опера в Бердичеве!» Из контекста письма ясно, что автор не иронизирует, а восхищается другом — еще бы, «годы странствий»!

В сентябре 1939 г. Г. И. Благодатов возвращается в Ленинград. Здесь до начала Великой Отечественной войны он совмещает должности ст. н. с. Государственного Эрмитажа, Ученого секретаря Музея истории музыкальной культуры, «дирижера исторических концертов» (так пишет сам Георгий Иванович), хормейстера и дирижера Дворца культуры им. Кирова. Как раз в сентябре 1940 г. Коллекцию музыкальных инструментов (бывший Музей Придворного оркестра, затем Музыкально-исторический музей Ленинградской Филармонии; теперь это филиал Музея театрального и музыкального искусства) перевели из Эрмитажа в НИИ театра и музыки, разместив ее в залах особняка под номером 5, что на Исаакиевской площади (здесь она находится и поныне). Так состоялась встреча Г. И. Благодатова с Музеем, так началась его научная деятельность.

Все оборвалось в июне 1941 г. Дороги войны... От начала и до конца прошел их капельмейстер Г. И. Благодатов. Демобилизоваться же ему удалось лишь в 1947 г. И вот, капитан запаса, Г. И. Благодатов вновь приходит в упомянутый институт с тем, чтобы закончить аспирантуру, защитить диссертацию, одним словом, навсегда связать свою жизнь с наукой. Об этом сложном периоде жизни Г. И. Благодатова узнаем из его письма московскому композитору Н. А. Тимофееву (датировано 10 августа 1951 г.): «Не столь простым оказался выбор темы (для диссертации.—В. К.). Сначала мною была начата монография о творчестве Бортнянского. Собрано и проанализировано довольно много материалов. Я даже приступил к написанию самой работы. Уже успел написать около 150 страниц, но по непредвиденным и независящим от меня обстоятельствам тему мне пришлось переменить. Однако хотя мне и пришлось отказаться от этой темы как диссертационной, все же совсем бросать начатую работу я не хочу и предполагаю довести и ее до конца... Поскольку в Институте я работал по инструментоведению, то и тема моей работы должна была быть инстру-

ментоведческой. Был целый ряд вариантов: История валторны, История трубы в России, Народные муз. инструменты западных славян, Русский народный оркестр. Ни одна из этих тем по-настоящему проработана мной не была, но каждая из них отняла по 2 или 3 месяца. Наконец было решено остановиться на теме: Русские народные музыкальные инструменты. И я погрузился в изучение этой области народного творчества. Так как целью моей было проследить развитие этих инструментов, то я и занялся разысканием упоминаний о них в летописях, старинных сочинениях и т. п.

Весною 1950 г. я делал в институте сообщение о своей работе, вернее о той части, которая была мною выполнена. Мне посоветовали ограничить тему периодом истории народных инструментов до Революции. Летом я набросал главу об истории народных инструментов в XIX в. Естественно, что основное место в ней было отведено распространению гармоники в России. Когда я показал эту главу зав. сектором инструментоведения К. Верткову, то он мне посоветовал развить ее в специальную работу, проанализировать и роль гармоники в советскую эпоху и тему эту взять диссертационной. Так я и сделал. На этом восьмом по счету варианте диссертация и была мною написана... объем ее получился довольно большим — св. 400 страниц (хотя по мнению читавших пустословия там нет). ... 28 июня (1951 г.— В. К.) состоялась защита моей диссертации (с благоприятным результатом). ... Не прошло и недели со дня защиты, как мне было предложено штатное место в институте, где я и работаю в настоящее время».

Однако уже в январе 1952 г. Г. И. Благодатов попал под сокращение штатов «как сотрудник, принятый на работу последним». Пришлось ненадолго вернуться к работе в худ. самодеятельности, поскольку место симфонического дирижера в Ленинграде той поры найти было невозможно. Наконец, в мае 1953 г. Г. И. Благодатов принят в тот же институт на должность ст. н. с. сектора инструментоведения. В институте он работал до выхода на пенсию в 1975 г.

В течение этих 22 лет, в стенах института Г. И. Благодатову суждено было стать соавтором «Атласа музыкальных инструментов народов СССР», за что он и его коллеги в 1967 г. были удостоены Государственной премии РСФСР; им проведена большая работа по каталогизации инструментов Музея, вылившаяся в Каталог; написаны все основные

инструментоведческие работы, десятки рецензий; продолжено развитие той ветви музицирования, которую мы называем сейчас «старинная музыка»; его по праву можно назвать пионером в области исполнения духовной музыки... Всего сделанного не перечислить в краткой статье.

Но о следующей детали нельзя не упомянуть. Выйдя на пенсию, Г. И. Благодатов всегда кого-нибудь консультировал, кому-нибудь помогал если не книгами и нотами, то советом, добрым участием, состраданием. Тяжелая болезнь, привела к кончине 18 марта 1982 г.

Если Вы хотите острее, глубже почувствовать значимость свершенного этим человеком, приходите на Исаакиевскую площадь, в дом номер 5, в Музей. Пройдитесь по его залам, послушайте внутренним слухом звучание инструментов. Раскройте благодатовский каталог...

Список основных работ Г. И. Благодатова

1. К восстановлению «Бориса Годунова»//Пять искусств. Л., 1928. 3 с.
2. История гармоники в России: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1950. 425 с.
3. Музыкальные инструменты народов Сибири//Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 18. М.; Л., 1958. 20 с.
4. Русская гармоника. Л., 1960. 179 с.
5. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. В соавторстве с К. Вертковым и Э. Язовицкой. М., 1963. 273 с.
6. Путеводитель по Постоянной выставке музыкальных инструментов. Л., 1964. 128 с.
7. Применение оркестра в советской опере//Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. М.; Л., 1964. 14 с.
8. Кларнет. М., 1965. 59 с.
9. «Царь Давид» Онеггера: К вопросу общедоступности музыкального языка//Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967. 13 с.
10. История симфонического оркестра. Л., 1969. 312 с.
1. Заметки об оркестре Бетховена//Людвиг ван Бетховен. 1770—1970. Л., 1970. 16 с.
12. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972. 127 с.
13. Постоянная выставка музыкальных инструментов: Путеводитель. Л., 1972. 70 с.

14. Статьи в Советской музыкальной энциклопедии. Т. 1—6. М., 1973—1982.

15. О сосуществовании музыкальных культур//Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.

16. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. В соавторстве с К. Вертковым и Э. Язовицкой. Изд. 2-е, дополненное и переработанное. М., 1975. 395 с.

Неопубликованное

1. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1950-е гг. Рукопись.

2. Оркестр русских народных инструментов государственного хора им. Пятницкого. Л., 1958. Машинопись.

3. О музыкальной культуре оперного спектакля: стенограмма доклада. Прочитан 30 марта 1964 г. в г. Ленинграде. Машинопись.

4. Современный оркестр. Л., 1965. Машинопись.

5. Дирижеры Ленинграда. Л., 1967. Машинопись.

6. Современный симфонический оркестр. Л., 1971—1972. Машинопись.

7. Рецензия на книгу: Успенский Н. Древне-русское певческое искусство. М., 1965. Без названия. Без года. Машинопись.

Журнальные и газетные статьи

1. Русский роговой оркестр//«Нева». № 10. 1956.

2. Играет русский народный оркестр. В соавторстве с И. Земцовским//«Вечерний Ленинград». № 130. 13 июня 1967 г.

Игорь Мациевский

ГЕОРГИЙ БЛАГОДАТОВ — ЭТНОИНСТРУМЕНТОВЕД

В отечественном инструментоведении 3-й четверти XX века Г. И. Благодатову принадлежит едва ли не ведущее место. Не занимал никаких официальных постов (кроме — заведующего сектором инструментоведения в последний год его существования, перед ликвидацией), Г. И. Благодатов явился подлинным лидером в науке, зачинателем ряда ее исследовательских направлений.

Творческий профиль Г. Благодатова — этноинструментоведа не обрисовать без представления о целостном облике этого удивительно гармоничного и светлого человека. Доброта, отзывчивость, участие были его натурой. Никогда не забуду его, 70-летнего мэтра, регулярно, наравне с молодыми коллегами и аспирантами дежурившего у моей постели в реанимационной «палате смертников»... Г. И. Благодатов жил музыкой, изучал ее. Нес людям музыку, не себя. Сам как-то оказывался в тени. Г. Благодатову — одному из трех музыковедов — лауреатов Государственной премии России — не нашлось места в 6-томной Музыкальной энциклопедии, хотя бы рядом с младшими и менее маститыми его коллегами... Он не был борцом, не смог противостоять попыткам ликвидировать сектор, а его самого отправить на пенсию, что приблизило кончину ученого. Его чистота и непосредственность граничили с наивностью. Он и не пытался защитить докторскую, т. к. сначала поверил в случайность исчезнувшего при издании «Истории симфонического оркестра» справочного аппарата, потом — в то, что без аппарата книга не может служить публикацией к защите. Глубоко русский человек, выходец из высоких слоев православного духовенства Г. И. Благодатов не только словом и делом не одобрял, но разумом и душой не принимал ценностного разделения людей по этническому или сословному признакам. Г. Благодатов хотел понять мир, людей, культуры такими, каковы они есть, во всей их полноте и целостности. Он стремился и был готов к этому. Его терпеливость и толерантность, благородство, превосходное домашнее воспитание сочетались с великолепной общей и музыкальной образованностью, воистину энциклопедическими познаниями. Среди музыкальных эрудитов Института с ним могли соперничать разве что только Ю. Кремлев и А. Гозенпуд, а в отношении же самих музыкальных текстов — пожалуй, и вовсе никто. Научная деятельность широкого диапазона (этноорганология, оркестроведение, история музыки, критика) сочетались с исполнительской, дирижерской, организаторской. Все это обусловило тематику и особенности его трудов в области народного музыкального инструментария.

Г. Благодатову был чужд весьма распространенный в советском инструментоведении середины XX в. европоцентристский взгляд на традиционные музыкальные орудия лишь

как на исторические, локальные формы, своего рода «недоинструменты», которые либо сами «доразовьются», либо их непременно нужно усовершенствовать в направлении европейского академического инструментария. Взгляд этот (отчасти разделяемый и его коллегами по сектору) был обусловлен тогдашней культурной политикой, задачей массового распространения и создания национальных копий «андреевского» оркестра, унификацией музыкального образования, в различных регионах СССР, других социалистических стран, и т. д. Г. Благодатов стремится постичь целостный, и особенно, музыкальный контекст инструментария в культуре. Он ведет огромную изыскательскую и аналитическую работу в экспедициях, архивах, музеях, коллекциях многих регионов страны, встречается с народными мастерами и знатоками традиции. Проводит тщательное лабораторное исследование каждого из инструментов многотысячной коллекции Института (ныне Музея театрального и музыкального искусства)¹, работает в Поволжье, на Урале, исследует музыкальные инструменты народов Сибири.

Стремление комплексно постичь инструмент в звучании приводит Г. Благодатова и к многочисленным творческим экспериментам. Среди них и возрождение звучания русского рогового оркестра силами большой группы собранных и руководимых Г. И. Благодатовым энтузиастов-духовиков. Отсюда и его циклы Музыкально-исторических концертов, и создание им Оркестра современной и старинной музыки (от руководства которым его в дальнейшем сильные того мира отстранили), и другие выходы за рамки собственно этноинструментоведения.

Последовательная и тщательная исследовательская работа в сочетании с реальными требованиями жанра (нередко и вопреки «собственной песне») и образным видением мира отразились в его Каталоге собрания музыкальных инструментов (Л., 1972), чрезвычайно оживили «Путеводитель» (Л., 1964), посвященный той же коллекции. Музыка прорывалась у Г. И. Благодатова даже в те коллективные труды, где подобный ингредиент изначально не планировался. В этом плане показательны написанные Г. Благодатовым раз-

¹ Понятно, что от лабораторных строев, звукорядов, динамики еще далеко до исследования инструмента в живой функционирующей традиции. Но это уже важный шаг в познании инструмента звучащего.

дела «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» М., 1963; 2-е изд.: М., 1975. В списке авторов на титуле он отнесен назад, вопреки алфавиту: К. Вертков, Г. Благодатов и Э. Язовицкая), а также его статья о музыкальных инструментах народов Сибири в сборнике «Музей антропологии и этнографии» (т. 18. Л., 1958).

Важный шаг к комплексному изучению музыкальных орудий Г. Благодатов сделал в монографии о русских народных инструментах². И все же наиболее ярко и доступно для широкого читателя проявились черты исследовательского подхода, позднее названного нами «музыкально-стилистическим» методом изучения народных музыкальных инструментов³, в основополагающей для всего дальнейшего развития отечественного инструментоведения книге Г. Благодатова «Русская гармоника» (с подзаголовком «Очерк истории инструмента и его роли в русской народной музыкальной культуре». Л., 1960). Г. Благодатов исследует звучащую гармонику, ее музыкальные возможности, выстраивает историческую, региональную и структурную типологию гармоник исходя из их реального функционирования и репертуара, анализирует гармонику как явление русской народной музыкальной культуры, как орудие и отражение звучащей на нем музыки.

Музыкально-стилистическое направление в этноинструментоведении, одним из зачинателей которого был Г. Благодатов, немало способствовало становлению нового, системно-этнофонического подхода к изучению музыкальных инструментов, а также перерастанию органологии в органофонию — науку об инструментальной музыке.

Многостороннее погружение в инструментальные культуры разных народов и времен привело Г. Благодатова к глубокому убеждению об автономности и самодостаточности различных этно-исторических музыкальных систем, путей их формирования и перспектив развития. Выдвинув на закате своей творческой жизни принцип равновеликости и эстети-

² Рукопись книги, созданная еще в 40-е годы и много лет находившаяся без движения в секторе, была затем возвращена автору, который незадолго до смерти передал ее инструментоведу Р. Галайской. У нее сейчас и хранится.

³ Мацневский И. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 57.

ческой полноценности различных музыкальных культур, правомочности их (при всех возможных пересечениях) параллельного существования (См. его реферат «О сосуществовании музыкальных культур»//«Теоретические проблемы народной инструментальной музыки». М., 1974), естественного прогресса, без унификации и насильственных разрушений, Г. И. Благодатов проложил важный путь в будущее нашей науки, открыл ей новые творческие горизонты.

Ирина Чудинова

Г. И. БЛАГОДАТОВ — ИСТОРИК ЕВРОПЕЙСКОГО ОРКЕСТРА

Работа Г. И. Благодатова «История симфонического оркестра», вышедшая в ленинградском издательстве «Музыка» в 1969 году,— явление исключительной значимости. Проблемы, поставленные в этой монографии, открывают перспективы дальнейших научных исследований не только в специальной области оркестровки, но гораздо шире — в области истории культуры и художественного мышления.

Развитие симфонического оркестра исследуется Г. И. Благодатовым как история особой формы человеческой деятельности, являющейся компонентом не только музыкального искусства, но культуры в целом. В этом, по нашему мнению, заключается новаторство и главная ценность данной работы.

Благодаря большому опыту музыканта—дирижера и исключительной эрудиции в сфере музыкальной культуры, Г. И. Благодатову удалось совместить грандиозный охват материала с необыкновенной ясностью и убедительностью изложения. Все, о чем пишет автор, интонационно осмыслено творческим слухом музыканта. Широкая историческая и теоретическая перспектива исследования совмещается с тщательностью и детальностью музыкального анализа конкретных оркестровых сочинений.

Среди большого круга вопросов, затрагиваемых автором, можно выделить несколько ключевых.

1. Вопрос зарождения и развития формальных компонентов музыкального искусства в процессе совместной ин-

струментальной игры. Автор утверждает, что в определенные архаические периоды развития общества сосуществовали две формы совместного инструментального исполнительства: хаотическая и ритмически-согласованная. Однако ни та, ни другая форма не являлись деятельностью в сфере искусства. Технические навыки инструментального исполнительства вырабатывались еще до того, как данный вид деятельности стал искусством.

2. Вопрос выразительности и образной содержательности музыкального интонирования, роль инструментального тембра и инструментальной фактуры как элементов языка музыкального искусства. Развитие музыкального мышления, формирование новых эстетических требований влечет за собой развитие инструментализма: расширение технических возможностей инструментов и изменение инструментального стиля.

Этот важный вопрос, впервые поставленный в монографии, был впоследствии разработан автором в статье, посвященной творчеству [Л. В.] Бетховена (Заметки об оркестре Бетховена. // Сб. Людвиг ван Бетховен. 1700—1970. Л., 1970. В статье анализируется вопрос влияния уровня современной композитору техники изготовления и конструкции музыкальных инструментов на реализацию его творческих замыслов, а также взаимосвязь стиля художественного мышления Бетховена и реформы в области инструментария.

3. Вопрос формирования и развития традиции. Автор приходит к чрезвычайно актуальному выводу о сосуществовании в пределах культуры одного исторического периода различных, часто противоположно ориентированных культурных традиций. Композиторы-современники нередко являются представителями разных эпох и стилей. «Обычные представления об эволюции оркестрового стиля не совпадают с реальной хронологической последовательностью выдающихся музыкальных шедевров», — пишет Г. И. Благодатов (с. 132). Такое утверждение в эпоху всеобщей унификации (напомним, что работа писалась в шестидесятые годы), является не только важным научным открытием, но и проявлением личной смелости.

Все три ключевые проблемы, заявленные автором в работе «История симфонического оркестра» актуальны в настоящее время.

К. А. ВЕРТКОВ

Большая часть научной деятельности Константина Александровича Верткова (1906—1972) — кандидата искусствоведения (1944), доцента (1947), старшего научного сотрудника (1950) — была связана с сектором инструментоведения Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Получив основательную подготовку в Ленинградском университете (этнографическое отделение, 1930) и в Ленинградской консерватории (аспирантура под руководством С. Л. Гинзбурга) К. А. Вертков некоторое время проработал на секторе музыкальной культуры и техники Гос. Эрмитажа в Ленинграде. С 1964 г. К. А. Вертков стал заведывать сектором инструментоведения Ленинградского института театра и музыки. Преподавал он также в Ленинградской консерватории.

К. А. Вертков внес значительный вклад в создание постоянно действующей Выставки музыкальных инструментов при институте: здесь он проявил себя как рачительный собиратель и скрупулезный исследователь инструментальной культуры. Под его многолетним руководством Выставка сформировалась и стала крупнейшим собранием музыкальных инструментов, широко известным как в нашей стране, так и за ее пределами.

Научное содержание деятельности К. А. Верткова сфокусировано, прежде всего, на этноинструментоведении, и в этой связи следует отметить важный труд — «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» (совместно с Г. Благодатовым и Э. Язовицкой), выдержавший два издания (1963 и 1975) и отмеченный Гос. премией РСФСР им. Глинки. Это весомый вклад в мировую науку: издание в наиболее полном объеме отразило многообразие форм и конструкций народных музыкальных инструментов, в книге отмечены специфические особенности и нюансы инструментальных национальных культур, причем, изложение материала сочетает научный подход (во всяком случае, на уровне того времени), с популяризаторским, доступностью для самого широкого читателя.

Главный труд К. А. Верткова — это посмертно изданная книга «Русские народные музыкальные инструменты» (Л., 1975), над которой он работал долгие годы, начиная с на-

чала 60-х годов. Здесь автор показывает себя не просто как собиратель, иллюстратор и классификатор, но как ученый, пытающийся оценить явление русской народной культуры как художественный феномен. В других своих работах (Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко культурной общности народов СССР.//Славянский музыкальный фольклор, М., 1972; Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР.// Проблемы музыкального фольклора народов СССР, М., 1973) К. А. Вертков подымает теоретические вопросы этноинструментоведения. Он провозглашает так называемый «музыковедческий» метод изучения инструментов и истории их развития в «связи с изучением инструментальной музыки, исполнительства и общих исторических процессов развития культуры и искусства народа».

Кроме перечисленных крупных, обобщающих работ перу К. А. Верткова принадлежат исследования, посвященные локальным явлениям в русской культуре: «Русская роговая музыка» (М.-Л., 1948) и «Типы русских гуслей» (Славянский музыкальный фольклор, М., 1972), которые актуальны и в наши дни.

Константин Александрович Вертков обладал такими человеческими качествами, как понимание всяческих, в том числе и житейских, проблем и отзывчивостью, отчего общение с ним надолго запоминалось. Его жизнь была охвачена поисками и энтузиазмом. Он обычно «привлекал» к инструментоведческой работе всякого, кто хотя-бы как-то был подготовлен и проявлял к ней некоторый интерес. И вот, в числе этих, тогда еще молодых людей, оказались автор этих строк, а также И. Мацневский, ныне возглавивший возрожденный сектор, который (сектор), будем надеяться, продолжит и приумножит высокие инструментоведческие традиции, у истоков которых находились К. А. Вертков, Г. И. Благодатов и другие ученые.

Валерий Свободов

Б. А. СТРУВЕ

Судьба Бориса Александровича Струве (1897—1947) типична для большинства инструментоведов: он, будучи виолончелистом по профессии, пришел в инструментоведческую науку после изучения актуальных проблем исполнительского

искусства. Его научные интересы касались как осмысления «тайн» игрового процесса, так и вопросов истории смычкового инструментализма.

На основе творческого освоения классической методики (Л. Моцарт, Б. Ромберг, Л. Шпор, К. Давыдов), педагогических систем (К. Курвуазье, Э. Гейм, Ф. Рау, К. Шредер, К. Флеш, З. Эбергардт), научных разработок (Ф. Штейнгаузен, В. Тренделенбург), а также собственного педагогического опыта Б. А. Струве осуществляет ряд уникальных исследований и приходит к интересным результатам. Его публикации «Типовые формы постановки рук у инструменталистов» (М., 1932), «Вибрация как исполнительский навык игры на инструменте» (М.-Л., 1933), «Профилактика профессиональных заболеваний музыкантов» (Л., 1935) способствовали введению научных знаний в музыкальную педагогику. Проблематика работ ученого связана с изучением особенностей двигательной функции игрового исполнительского аппарата, и все они объединяются общей идеей поиска индивидуальных исполнительских форм приспособления к музыкальному инструменту. Б. А. Струве самостоятельно, независимо от других ученых, в частности К. А. Мартинсена («Индивидуальная фортепианная техника»), приходит к выводу о дифференцированном подходе в обучении учащихся игровым приемам. Эту проблему он решает в рамках исполнительских школ анатомио-физиологического направления (Ф. Штейнгаузен, Х. Беккер).

Актуальным на сегодняшний день является положение о единстве художественного и технического развития учащихся в системе комплексного музыкального образования, наиболее полно разработанное Б. А. Струве в книге «Пути развития юных скрипачей и виолончелистов» (М., 1937). В предшествующих его работах, посвященных изучению характера игровых движений, исполнительская техника рассматривается не как самоцель, а как средство к достижению поставленных перед исполнителем художественных задач.

Работы Б. А. Струве по теории исполнительского искусства до наших дней сохранили атмосферу концертной жизни, а также научных споров и дискуссий в педагогической среде тех лет. Особую ценность представляют сделанные «с натуры» описания исполнительской манеры выдающихся музыкантов Р. Гарбузовой, Б. Губермана, Ф. Крейсера, как и

разъяснения некоторых «секретов» педагогического мастерства Л. Ауэра и его учеников — М. Полякина, Л. Цейтлина, И. Лесмана. Содержание указанных исследований Б. А. Струве легли в основу разработанного им курса «Научные основы смычково-струнной техники».

Уже в работах, посвященных изучению игрового аппарата, содержатся сведения по истории исполнительского искусства. Со временем историческая проблематика все больше начинает интересовать ученого. Одна из ранних работ — оставшиеся в рукописи «Очерки по истории женского музыкально-инструментального профессионализма» (1936 г.). Статья «Пьер Гавинье и французские скрипичные школы второй половины XVIII столетия» (1938 г.), учебно-методические пособия по истории скрипичного и виолончельного исполнительства включали в себя проблематику разработанного Б. А. Струве курса «История смычкового исполнительства».

Интерес ученого к исполнительским проблемам естественно подготовил почву для исследовательской работы в области инструментоведения. Итогом работы явился фундаментальный труд «Процесс формирования виол и скрипок» (М., 1959), посвященный изучению и классификации смычковых инструментов западно-европейской музыкальной культуры. В этой работе Б. А. Струве особое значение придает изучению природы возникновения интервальных структур различных инструментальных строев, считая данную проблему одной из важнейших. Ждет своей публикации рукопись Б. А. Струве о русском народном смычковом инструментарии, находящаяся в архиве Российской института истории искусств.

В наши дни научные идеи ученого получили широкое развитие. Продолжателями его взглядов явились не только непосредственные ученики, среди которых такие известные имена, как Л. Н. Раабен, Л. С. Гинзбург, И. П. Благовещенский. Можно с уверенностью сказать, что ни один исполнитель, интересующийся историей смычкового инструментализма, не может пройти мимо научного наследия Б. А. Струве. Мне посчастливилось общаться с людьми, знавшими Бориса Александровича. Его внешний портрет я мог составить со слов пианистки Е. О. Мохнач — ученицы М. Н. Бариновой, с которой Б. А. Струве работал вместе в одном из музыкальных техникумов Ленинграда. Проф. А. П. Стогорский

тепло вспоминал свою встречу с Борисом Александровичем, состоявшуюся во время войны в Саратове, когда ученый с восторгом одобрил идеи, связанные с попыткой реконструкции авторского текста виолончельных сюит И. С. Баха.

В исполнительской среде Б. А. Струве всегда пользовался непрерываемым авторитетом. Корни любимого выражения А. П. Стогорского «Все должно быть научно» — в научных трудах Б. А. Струве. Его идеи плодотворно развиваются отечественной наукой, в частности, в творчестве сотрудников сектора инструментоведения Российского института истории искусств — сектора, где в свое время плодотворно трудился Борис Александрович.

Наталья Серегина

М. В. БРАЖНИКОВ — ИНСТРУМЕНТОВЕД

Известный исследователь древнерусского певческого искусства Максим Викторович Бражников (1.05.1903—24.10.1973)¹ в своих научных изысканиях касался и инструментальной проблематики. Закончив в 1925 г. Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано у Л. В. Николаева и в 1927 г. — по классу теории композиции у В. П. Калафати, М. В. Бражников прослушал курс лекций А. В. Преображенского по истории церковного пения и написал под его руководством первую свою научную работу «Опыт исследования древнерусского крюкового письма по рукописи XVII в.» (1928 г.), и в дальнейшем посвятил этим проблемам всю свою жизнь. Однако мало кто помнит, что научная деятельность Бражникова началась в Отделе музыкальных инструментов Эрмитажа, где он работал научным сотрудником с 1935 по 1940 г. В декабре 1940 г. был принят на работу в Ленинградский государственный НИИ Театра и Музыки в музыкальный отдел и в музей музыкальных инструментов. В эти годы им подготовлен к изданию Каталог экспозиций Музыкального отдела Государственного эрмитажа. Раздел клавишных и пневматических музыкальных инструментов (издание не состоялось в связи с началом войны). Продолжением этой темы стала работа «Музыкальные инструменты Ивана Кулибина» (75 с. + 3 л. таблиц (1952 г.) и 52 с. + 5 рис. (1954 г.) — хранится в ОР НБР, ф. 1147. Эти материалы частично опубликованы: Музыкальные инструменты.

(Тексты. Чертежи). Описание.//АН СССР. Труды Архива. Вып. II. Рукописные материалы И. П. Кулибина в архиве Академии Наук СССР. Научное описание с приложением текстов и чертежей. М.-Л., АН СССР, 1953. С. 128—130. Уникальное исследование о музыкальных инструментах, созданных инженерной фантазией русского изобретателя XVIII в. И. Кулибина, еще ждет своего издателя. В 1967 г. в серии «Музыкальные инструменты» была издана брошюра М. В. Бражникова «Фортепиано». М., «Музыка». К музыкальным инструментам М. В. Бражников обращался и как композитор; им созданы концерт для домро-балалаечного оркестра (1942 г.), концерт для фортепиано с оркестром на темы знаменного распева, (1947 г.), концерт для скрипки с оркестром (1948 г.), а также фортепианные пьесы, романсы и песни в сопр. ф-но. (архив его дочери, О. М. Бражниковой. Спб.)

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. См.: Серегина Н. С. О М. В. Бражникове//Музыка и жизнь, вып. 3. Л., 1975; Она же. 75 лет со дня рождения Максима Викторовича Бражникова//Ежегодник памятных музыкальных дат и событий. 1979. М., 1978; С. 45—47; Белоненко А. С. М. В. Бражников — исследователь древнерусской профессиональной музыки. Список научных работ Бражникова М. В.//Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 62—98.

Галина Копытова

Э. Э. ЯЗОВИЦКАЯ

Научная деятельность музыковеда Эльзы Эдуардовны Язовицкой (1907—1967) теснейшим образом связана с Научно-исследовательским институтом театра и музыки (НИИ ТИМ, ныне — Российский институт истории искусств). Язовицкая принадлежит к тому, самому первому поколению творческой интеллигенции, кто среднее и высшее образование получил уже в советские 1920—30-е годы, кто пришел на смену таким представителям академической науки, прошедшим дореволюционную школу, как Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, С. С. Мокульский, А. А. Гвоздев. Творческий потенциал ее личности, целеустремленность, требовательность, научная скрупулезность, способность к самообразованию и совершенствованию — все эти черты позволили

Язовицкой как ученому стать достойным продолжателем академических традиций старшего поколения.

Родилась Язовицкая в Петербурге 28 апреля 1907 года в семье латышей (девичья ее фамилия Винегер). Мать происходила из бедной семьи, работала горничной. Отец был мастером-электриком на заводе Сименса в Гальске (ныне — им. Козицкого). Семья Винегеров принадлежала к рабочей аристократии, жили они в прекрасной квартире на Васильевском острове. Учиться Эльза Винегер пошла в гимназию Песковской, расположенную недалеко от дома, и закончила ее уже как трудовую школу № 209 в 1924 году. После школы в течение трех лет изучала немецкий и французский языки на курсах при Педагогическом институте. Затем преподавала языки в средней школе в г. Боровичи, откуда была уволена — характерная черта времени — за то, что не утаила своей любви к колокольному звону, что считалось непозволительным грехом для советского учителя.

Вернувшись в Ленинград, Язовицкая работает делопроизводителем в Ветеринарном институте. Любовь к музыке, которой она занималась с детства, взяла верх и в 1933 году она поступает на теоретико-композиторское отделение Ленинградской консерватории, которое заканчивает в 1938 году. Годом раньше, в 1937-м отец ее был репрессирован и погиб, семья в 24 часа выслана на поселение в Оренбургскую область. Избежала этой участи только Эльза Эдуардовна, так как к тому времени носила другую фамилию: в 1932 году она вышла замуж за Ефрема Владимировича Язовицкого, преподавателя Педагогического института (впоследствии он стал профессором Института культуры).

После окончания консерватории Язовицкая поступает в аспирантуру и работает над диссертацией об А. С. Аренском, но защита не состоялась, так как Аренский в те годы был признан негодной фигурой. Проработав недолгое время в консерватории в качестве преподавателя истории музыки, Язовицкая в 1939 году поступает на работу в Институт театра и музыки, связав с ним свою судьбу до конца жизни. В годы войны Эльза Эдуардовна не покидала родного города, в трудные блокадные годы продолжая трудиться в институте. Дочь Язовицкой — Э. Е. Фоякова написала книгу по воспоминаниям о тех годах «Хлеб той зимы» (Новосибирск, 1971), посвятив ее памяти Эльзы Эдуардовны, в полной мере познавшей тяготы блокадной жизни. В экспози-

ции музея «А музы не молчали» представлены документы и фотографии, освещающие деятельность Язовицкой в годы войны.

В послевоенные годы Эльза Эдуардовна продолжает работу в институте, занимаясь в Историографическом кабинете вместе с Владимиром Николаевичем Римским-Корсаковым, сыном великого композитора, научной обработкой архива семьи Римских-Корсаковых, в состав которого входят материалы Николая Андреевича, его сына музыковеда Андрея Николаевича, матери композитора Софьи Васильевны, его жены Надежды Николаевны, а также зятя композитора М. О. Штейнберга. По сию пору функционируют описи фондов Римских-Корсаковых, составленные рукой Язовицкой, карточки и каталоги. Ее заботами несколько тысяч единиц хранения помещены в аккуратные обложки из желтоватого полукартона, надписи на обложках сделаны ее характерным почерком. Владимир Николаевич, руководивший описанием архива Римских-Корсаковых, отзывался об Эльзе Эдуардовне как о своем верном, незаменимом помощнике и друге. Благодарность к ее скрупулезной архивной деятельности испытывают и нынешние сотрудники кабинета и многочисленные исследователи, без труда находящие нужные материалы с помощью составленного ею справочного аппарата. Тесное включение в круг документов и материалов архива Римских-Корсаковых позволило Эльзе Эдуардовне подготовить к печати переписку Николая Андреевича с учениками, снабдив ее тщательными и тонкими комментариями.

С неменьшей активностью работала Язовицкая и над другой темой, входившей в круг ее интересов — «Русская оратория и кантата XVIII—XIX веков». Нарботки по характеристике творчества русских композиторов, сочинявших в жанре оратории и кантаты, сопрягались в ее работе с богатым фактологическим материалом по музыкально-концертной практике России того периода.

Совместно с А. С. Ляпуновой Эльза Эдуардовна была составителем летописи жизни и творчества М. А. Балакирева, вышедшей в свет в 1967 году уже после ее смерти.

Работа над «Атласом музыкальных инструментов народов СССР» стала важной вехой в творческой биографии Язовицкой. Издание это — плод многолетних научных изысканий К. А. Верткова, Г. И. Благодатова и Э. Э. Язовицкой — вышло в свет в 1963 году, но по сию пору в ряду мно-

гих серьезных, капитальных трудов института оно является уникальным по своей масштабности и по резонансу в научных кругах. «Атлас» — единственное издание института, удостоенное Государственной премии. К сожалению, высокого лауреатского звания Эльза Эдуардовна была удостоена посмертно (1967). Не увидела она и второго издания «Атласа», выпущенного в 1975 году. Умерла Эльза Эдуардовна 22 августа 1967 года, похоронена согласно ее завещанию в Зеленогорске.

Два года назад в Кабинет рукописей Российского института истории искусств поступили материалы личного архива Язовицкой. Материалы переданы безвозмездно М. П. Блиновой, коллегой Эльзы Эдуардовны. Архив получен 14 февраля 1990 года, принят на постоянное государственное хранение на основании протокола заседания закупочной комиссии от 15 июня 1992 года. Фонду присвоен номер 127. Научно-техническую обработку материалы фонда еще не прошли. Осуществлена черновая разборка, в результате которой установлено:

Фонд состоит из 8 архивных папок, включающих следующие группы материалов:

1. Разное.

а) 21 тетрадь материалов к диссертации об А. С. Аренском, 1938 г.

б) 8 тетрадей — конспекты книг по гармонии и музыкальной форме, переводы с немецкого языка, 1940 г.

в) материалы по теме «И. Брамс. Р. Шуман».

г) статья «Русские симфонические концерты» с пометой: «Сдано 30 апреля 1962 г. Г. Благодатов».

д) письмо Немецкой академии наук на имя Э. Э. Язовицкой с информацией о готовящемся «Справочнике по европейским народным инструментам», перевод письма на русский язык с пометой: «Сообщение для сотрудников о справочнике». 1962 г.

II. Материалы подготовки тома «Переписка Н. А. Римского-Корсакова» — тексты писем, комментарии, указатели, вспомогательные материалы по персоналиям переписки: И. Ф. Тюменев, Ф. С. Акименко, Б. Л. Левензон, М. О. Штейнберг, А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, К. Н. Чернов и т. д.; материалы к переписке Н. А. Римского-Корсакова с А. К. Глазуновым.

III. Материалы по теме «Русская оратория и кантата конца XVIII—XIX веков», материалы о музыкально-концертной жизни России XIX в.

IV. Материалы по теме «Репертуар музыкальных театров Ленинграда 1964/65 г.»: аналитическая статья, репертуарные сведения по театрам, сводки-таблицы.

V. Материалы по работе над «Атласом музыкальных инструментов народов СССР». Три группы тетрадей:

а) материалы поездки Язовицкой в 1953 году на Кавказ. Записи по республикам сгруппированы по отдельным тетрадям с пометами на обложках: «Азербайджанская ССР», «Армянская ССР», «Грузинская ССР». Записи о встречах с музыкантами-исполнителями и с народными инструментальными ансамблями. Зарисовки народных инструментов, заметки об их устройстве, отметки о диапазоне; в тетрадях множество фамилий, адресов и телефонов, записанных в ходе поездки.

б) выписки из архива Географического общества (в основном по Кавказу).

в) выписки и заметки по музыкальной культуре Прибалтики, имеются рисунки.

Память об Эльзе Эдуардовне Язовицкой хранят не только ее публикации и плоды многотрудной работы в Историко-графическом кабинете. Личностные качества — неизменная подтянутость, истинно прибалтийская сдержанность, не переходящая, однако, в сухость, страстность научного поиска, преданность любимому делу — по сей день хранятся в живой памяти ее коллег.

Нина Лисова

С. Я. ЛЕВИН

Левин Симон Янкелевич родился в Петрограде в 1920 г. в семье типографского служащего (ум. в 1990 г., США, Сан-Хосе). Учиться музыке начал в 16 лет в музыкальном училище при Ленинградской гос. консерватории им. Римского-Корсакова по классу фагота преп. Ф. И. Захарова. Окончил училище в 1938 г., а в 1939 был принят в коллектив оркестра прославленного театра оперы и балета им. С. М. Кирова, ведущим солистом которого С. Я. Левин проработал более 20 лет. В 1945 г. Левин окончил Оркестро-

вый ф-т Ленинградской консерватории по классу фагота А. Г. Васильева, а в 1950 г. аспирантуру, защитив диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения как исполнитель и исследователь по теме «Развитие выразительных средств фагота в русском музыкальном творчестве XVIII века» (1951 г.). Более 40 лет С. Я. Левин отдал педагогической работе (с 1945 г.) в музыкальном училище при Лен. консерватории, воспитав не один десяток замечательных музыкантов-фаготистов. Назову лишь некоторых: лауреат Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах К. Б. Соколов, солист оркестра Мариинского театра, Преподаватель муз. училища при консерватории Капустин В. В., А. Д. Вакульский (Голландия), Е. А. Зильпер (Израиль) и др.

С 1963 по 1984 гг. С. Я. Левин работал в Научно-исследовательском отделе Лен. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии (НИО ЛГИТМК) старшим научным сотрудником сектора музыки, а затем руководителем научной группы по музыкальному инструментоведению и научно-музейной работе на Постоянной выставке музыкальных инструментов (ПВМИ ЛГИТМК). В 1980 г. С. Я. Левин защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Тема диссертации «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры». На ПВМИ велась большая работа по подготовке научных инструментоведческих кадров в национальных республиках. С. Я. Левин курировал работу Т. Азизова (Душанбе) по изучению традиционного таджикского инструментария; под его руководством написана диссертация М. Ю. Балтрене «Литовские народные музыкальные инструменты»; диссертация Р. Б. Галайской. С. Я. Левин — научный руководитель диссертаций кандидатов искусствоведения И. М. Ветлициной (Москва), Н. В. Лысенко (г. Ровно УССР), Н. А. Кравцова (Ленинград). В 1988 г. С. Я. Левин переехал на постоянное жительство в США. По приглашению президента Американского общества музыкальных инструментов Сесиль Адкинса в Метрополитен-музее (Нью-Йорк, май 1989 г.) на заседании AMIS состоялось официальное представление доктора искусствоведения С. Я. Левина, был зачитан его доклад «О коллекционировании музыкальных инструментов в России — СССР и его научных основах» с демонстрацией слайдов. Читал доклад сам президент Сесиль Адкинс. Основная мысль доклада — «формирование

фондов ПВМИ в связи с рождением науки о музыкальных инструментах, теснейшая взаимообусловленность ее и музейного дела, подчеркнув, как эволюция последнего, определяется перспективой научно-инструментоведческих осмыслений».

Список научных работ С. Я. Левина:

О русских оркестрах нач. XVIII в., в сб. Ученые записки Гос. научно-исслед. ин-та театра, музыки и кинематографии, т. 2, Л., 1958; Произведения Глазунова для духовых инструментов, в кн.: Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма, т. I, Л., 1959; Фагот, М., 1963; Каменный цветок С. С. Прокофьева, Л., 1963; О музыкальных инструментах адыгейского народа, в сб.: Ученые записки Адыгейского научно-иссл. ин-та языка, литературы и истории, т. 7, Майкоп, 1968; Бетховен в советском музыкознании, в сб.: Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Сб. статей к 200-летию со дня рождения, Л., 1970; Институт и советское музыкознание, в сб.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1971; Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, ч. 1. Л., 1973; вступительная статья, общая редакция кн. К. А. Верткова Русские народные музыкальные инструменты, Л., 1975; Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, часть 2, Л., 1983.

II. ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)

ТРАДИЦИОННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА НАРОДОВ ЕВРОПЫ И АЗИИ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО СЕРИАЛА И КОНСОЛИДАЦИИ ИНСТРУМЕНТОВЕДОВ

В последние несколько десятилетий собирателями и исследователями традиционного инструментализма накоплен значительный по своей художественной и научной значимости материал. Создан ряд новых научных центров, занимающихся данной проблематикой. Сформировались новые исследовательские школы и направления, резко возросло число ученых-инструментоведов. Расширился круг профессиональных интересов этноинструментоведения: от самих инструментов и их истории — до жанров и форм традиционной инструмен-

тальной музыки, эстетики и социологии инструментального исполнительства, культуры изготовления музыкальных инструментов и музыкальной этнопедагогике. Иными словами, в поле зрения ученого все более явственно входит традиционная инструментальная музыкальная культура того или иного народа, группы народов, этно-исторического региона, эпохи. Увеличение информационного поля конкретных материалов и научных достижений на все более возрастающем географическом просторе вызывает необходимость интенсификации исследовательских контактов, масштабов и скорости обмена информацией. Экономические и производственные трудности настоящего периода, особенно, в странах Восточной Европы, Северной и Центральной Азии (на территории бывшего социалистического лагеря) не только не способствуют этому обмену, но тормозят развитие контактов и консолидации ученых двух континентов. Не только мощная «сырьевая база» — богатейшая и подчас еще активно здесь, на этих землях, функционирующая традиционная инструментальная музыка, — но уже «добытые», и притом весьма немалые ее ценности в виде фоно-, видео- и рукописных архивов, инструментальных коллекций, нотных транскрипций, каталогов, многочисленных, но весьма малотиражных и разрозненных публикаций — все это остается вне поля зрения мирового отряда ученых. Информационный голод при таком обилии залежей и такой потребности в них мыслителей всех континентов — один из многих парадоксов нашего времени. Отчасти заполнявшая лакуну при значительно меньшем чем сегодня, масштабе, объективных данных Европейская этномузыкологическая библиография (издававшаяся в Братиславе) вот уже несколько лет как прекратила свое существование. Прекратились издание (ранее достаточно регулярное и частое) Информационного фольклорного Бюллетеня Союза композиторов (Москва) и Семинары фольклористов со всегда значительным на них числом и представительностью этноинструментоведов стран бывшего СССР и т. д. и т. п.

Насущная необходимость контактов и консолидации инструменталоведов, обмена информацией, обсуждения идей и планов, с одной стороны, и объективная готовность исследователей многих стран и регионов, с другой — выдвигает к жизни идею подготовки и создания Международного Сериала

обобщающих научно-информационных трудов под общим заголовком «Традиционная инструментальная музыкальная культура народов Европы и Азии». Сектор инструментоведения Российского института истории искусств, выступающий с этой инициативой, в случае ее поддержки и готовности к участию, согласен взять на себя часть авторской и значительный объем организационной и научно-координационной работы над Сериалом. Многие производственные и творческие детали, методологические и терминологические принципы, масштабы возможной унификации и расхождения в алгоритме изложения и репрезентации материала, объемов и локализации отдельных томов и Сериала в целом, думается, мы сможем подробно обсуждать и приходить к приемлемым для всех решениям на регулярных конференциях и симпозиумах. К их проведению наряду с Институтом выразила готовность подключиться также Петрозаводская консерватория (Республика Карелия). О необходимости и реальности иных баз скажут свое слово нынешняя, первая, а также все последующие конференции. Сейчас же выскажем лишь исходные, предварительные соображения.

Начнем с заголовка. Думаю, что сочетание в каждом томе собственного заголовка — например, «Традиционная инструментальная музыкальная культура украинского (или марийского, русского, польского, казахского, болгарского и т. д.) народа» — с общим подзаголовком будет наилучшим знаком коллективных усилий самобытных творческих индивидуальностей и научных школ.

Само обращение к жанру Сериала или Хандбуха — цикла монументальных и всесторонних научно-информационных описаний той или иной области культуры определенной эпохи, страны, историко-культурного ареала — сегодня весьма характерна для науки, и особенно ее народоведческих отраслей. Встречным усилиям содружества ученых немало способствует активизация интегративных процессов. Инициаторами и основной движущей силой таких коллективных проектов, естественно, выступают те исследовательские центры, учреждения, общественные объединения и страны, где научный потенциал (включая наличие и охват материала, характер его фиксации, документации, анализа, производственная база, методологические достижения, кадры ученых и т. п.) до-

статочно велик и где соответствующая научная дисциплина достигла наибольшего развития.

Сказанное относится и к инструментоведению. Инициаторами Хандбуха народных музыкальных инструментов стран Европы выступили более четверти века тому назад Институт народоведения Академии наук ГДР (Берлин) и Стокгольмский музыкально-исторический музей (Швеция) при активном личном участии проф. Д-ра Эрнста Эмсгаймера и Д-ра Эриха Штокмана. Была создана специальная Рабочая группа (Study Group) по народным музыкальным инструментам при Международном Совете по традиционной музыке ЮНЕСКО. Стали проводиться регулярные инструментоведческие конференции и семинары, публиковались типовые алгоритмы статей, велась значительная консультативная работа. Все это немало способствовало и расширению творческих контактов ученых разных стран. Однако при отсутствии необходимого контингента квалифицированных научных кадров, исследовательских баз, слабых контактах между специалистами разного профиля (акустикими, материаловедцами, эргологами, музыковедами, этнографами) во многих странах с жесткой формой справочного издания, требовавшего раскрытия всех поставленных редакторами Хандбуха вопросов для каждого тома, каждой страны, с задачей обобщения материалов по народным инструментам определенной страны, республики (например, Чехия, Швейцария, Словения) сумели справиться лишь немногие европейские авторы из соответствующих научных центров. Остались незавершенными работы об инструментари Польши, Болгарии, многих других восточно- и большинства западноевропейских государств. Не был принят к изданию как не соответствующий требованиям и том по инструментарию народов СССР (он был подготовлен К. Вертковым на основе в свое время весьма успешного, но по жанру научно-популярного издания «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», М., 1963, 2-е изд. 1975)...

Однако Хандбух открыт несмотря на ряд новых объективных трудностей, возникших в связи с изменением статуса Восточной Германии и ее учреждений, кончиной идеолога Хандбуха крупнейшего органолога современности Э. Эмсгаймера, производственными и экономическими проблемами и т. д. Мало того. Ряд выдающихся трудов из серии

Хандбуха европейских народных музыкальных инструментов, посвященных инструментарию Словакии (О. Эльшека), Венгрии (Б. Шароши), Словении (З. Кумер) и др., уже внесли неоценимый вклад в культуру и существенно двинули исследовательскую мысль.

За последние два десятилетия в странах, составлявших ранее СССР, наряду с изучением инструментария особенно активно развернулась экспедиционная и исследовательская работа по фиксации и изучению традиционной инструментальной музыки, расширились исследовательские контакты, чему немало способствовала деятельность Фольклорных комиссий Союзов композиторов СССР и РСФСР. Выдвинулась группа талантливых специалистов. Сформировался ряд центров и научных школ в области традиционной инструментальной музыкальной культуры. Немаловажна здесь и роль инструментоведов Российского института истории искусств (в то время — Научно-исследовательского отдела Ленинградского института театра, музыки и кинематографии), явившихся инициаторами первых в истории международных конференций в области народной инструментальной музыки, первых ей посвященных международных научных сборников (Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, в двух томах, М., 1987—1988; Традиционная инструментальная музыка народов СССР. Л., 1986). Институт стал и главной кузницей кадров этноинструментоведов для стран Восточной Европы, Северной и Центральной Азии (Литва, Казахстан, Россия, Украина, Кыргызстан, Беларусь, Молдова, Тува, регионы Сибири и Дальнего Востока, Узбекистан, Азербайджан); здесь консультировались и стажировались также молодые ученые из Коми, Татарстана, Латвии, Карелии, Кубы, Болгарии, Великобритании, США, Финляндии, ряда других государств и республик. В Институте сформировалась и ныне широко применяемая системно-этнофоническая методология исследования традиционной инструментальной музыки. Инициатива Института по выдвижению идеи Сериала, посвященного традиционной инструментальной музыкальной культуре народов Европы и Азии, и открытия серии специальных международных конференций, поэтому именно сегодня, думается, правомерно.

Считаю, что наш сериал должен планироваться как открытый цикл, без априорно жестко ограниченного числа то-

мов. Это число как и объем каждого отдельного сюжета, посвященного конкретной национальной культуре (от 3 до 20 а. л.), сроки его создания и появления в печати, форма публикации (в виде отдельной книги или ее части) будут зависеть от специфики соответствующей инструментальной культуры и состояния ее научного изучения.

Принципиально новым — по сравнению Хандбухом Немецкой Академии наук — мы считаем перенос центра тяжести исследования, во-первых, с музыкального инструмента на инструментальную музыку, а через нее — на инструментальную музыкальную культуру, в целом, во-вторых, со страны на народ. Сферой исследования монографий Сериала будет тогда являться инструментальная культура этноса на всей территории его обитания, согласно этническим, а не исторически не раз менявшимся политико-административным границам. Здесь, разумеется, немало трудностей как собственно научного, так и производственного порядка. Различна в этом плане ситуация в метрополиях и в диаспоре, на землях, где изучаемый этнос составляет основу государства или национальное меньшинство. Немало сложностей как исследовательского, так и политического порядка предстоит преодолеть и при определении этнической принадлежности, особенно, в отношении этносов со стертым, нарушенным либо еще не сформировавшимся национальным самосознанием (например, в отношении этнических белорусов Смоленщины, Южной Псковщины, северных регионов Черниговщины и т. д., этнических украинцев Белгородчины, Кубани, южного региона Брестской области, юго-восточной Белосточчины — т. н. Подляшья — и т. п.). И все же такой, исторический взгляд на этническую культуру кажется нам плодотворным, а взаимные консультации и сотрудничество ученых разных стран помогут преодолеть все трудности.

В качестве новой предлагается также свободная, очерковая форма изложения, и, соответственно, пропорции имеющихся в монографиях разделов. Это позволит реализовать и представить широкой общественности материал, который пока еще трудно реализовать в жесткой схеме Хандбуха. При этом считаем необходимым осветить в каждом сюжете, либо указать на степень изученности нескольких основных вопросов. К ним я отношу следующее.

1. Инструментарий: название инструмента со всеми диалектными или историческими вариантами; морфология (строение) и эргология (способ изготовления)—с классификационными индексами по Систематике Хорнбостеля-Закса; технические и музыкально-исполнительские характеристики; функционирование; отражение в традиционном искусстве и словесности; происхождение (научные и народные версии); зонально-диалектные и социально-профессиональные разновидности традиционных, усовершенствованных и академических инструментов, бытующих в народной среде.

2. Производство музыкальных инструментов (в т. ч. центры и школы народных мастеров, их связь с другими сферами материального производства; воздействие на традиционную культуру массовых форм производства музыкальных инструментов, а также импорта).

3. Репертуар; жанры и формы традиционной инструментальной музыки.

4. Сольное и ансамблевое музицирование; специфика партитуры; особенности исполнительства.

5. Формы и системы обучения игре на музыкальном инструменте, его изготовлению, репертуару, импровизации, композиции и основам функционирования музыкантов в традиционной среде.

6. Связь инструментальной музыки с другими сферами традиционного искусства (песней, танцем, театром, прозой, обрядом, празднествами, с явлениями пространственного искусства и архитектуры); с письменной традицией и академическим искусством. Здесь важен как анализ функциональных и структурных контактов инструментализма с другими сферами культуры, в т. ч. в синкретических и синтетических актах, так и структурное и функциональное сопоставление их особенностей развития в условиях этноса.

7. Социологический и демографический аспекты быта и деятельности традиционных музыкантов и мастеров музыкальных инструментов.

8. Профессионализм и профессиональные сферы, жанры и формы традиционной инструментальной музыки. Существующие в традиции формы фиксации музыки и способов ис-

полнительства, партитуры, взаимодействия членов ансамбля— и т. д.— в жестах, словесных терминах, письменных знаках (народных или академических). Основы народной эстетики и теории музыки, терминологии.

9. Особенности традиционного восприятия инструментальной музыки, исполнительства, роли личности музыканта или мастера инструментов, их роли в традиционном обществе.

10. Локально-диалектная дифференциация инструментальной музыки с составлением соответствующих карт и указанием на дифференцирующие структурно-функциональные признаки, либо сложившиеся народные и научные представления.

Каждый этнический сюжет (том, часть коллективного тома и т. д.) целесообразно снабдить: А (нотным сборником-антологией основных типовых жанров и форм музицирования; Б) системой аналитических указателей: форм бытования, функционирования, терминологии и стилевых характеристик инструментальных наигрышей; В) фото- и другим иллюстративным материалом; Г) библиографией. Желательно также сопровождающая книгу кассета или диск звукозаписей.

Еще предстоит обсудить форму издания (международную и параллельно в соответствующей стране, язык или языки издания и резюме), перспективы межиздательских взаимодействий, производственные и финансовые вопросы, равно как и научно-методические, взвесить реальные возможности.

Однако, уже и сейчас понятно, что предлагаемый вниманию и дискуссии сюжет явится не альтернативой Хандбух'у, а, в случае его реального осуществления, мощным стимулом к взаимодополнению и сотрудничеству на пути изучения богатств народной музыкальной культуры. Достижения Хандбух'а уже сказались на выдвижении самой идеи Сериала и в дальнейшем скажутся на его обсуждении и работе. В свою очередь, и сам Сериал может оказать плодотворное воздействие на активизацию работ по Хандбух'у. Тем более, что наверняка и отдельные авторы, и научные коллективы могли бы сотрудничать в обоих коллективных проектах. В любом случае, такие усилия будут способствовать консолидации ученых разных исследовательских профилей и учреждений, городов, стран, обмену информацией и идеями, а значит, и прогрессу науки.

БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

(аспекты исследования)

Инструментальный фольклор занимает важное место в культуре башкир, ибо, с одной стороны, зеркально отражает историческую память народа (значительная часть наигрышей посвящена событиям, связанным с родоплеменными набегами, пугачевщиной, многократными замирениями башкир, со среднеазиатскими походами в середине прошлого века, с войнами 1812, 1905, 1914 и 1941 годов), а с другой стороны, является сердцевинной башкирской духовной жизни, так как выражает народные представления о красоте, добре и зле, о смысле существования человека и другие эстетические и философские мотивы.

О масштабах этого искусства можно судить по таким данным: в словарном запасе башкир имеется около 40 названий лошадей, и более половины из них служат в качестве названий наигрышей на курае. Птицы имеют 60 названий, и, соответственно, наигрышей — 18—20. Фамилии всех начальников — губернских (Перовский, Циалковский и др.), кантонных (Сибай, Буранбай, Габдрахман и др.), а по-сути все собственные имена, так сказать, озаглавили наигрыши. Это касается и топонимики. Нами зафиксировано более 300 названий, причем, варианты не учитывались.

В башкирской инструментальной музыке уникален процесс формобразования протяженных звуков. Речь идет об интонационной драматургии отдельно взятых звуков, искусно расцвечиваемых самыми различными исполнительскими приемами. Заметим, что в башкирских протяжных кюях соотношение между самым коротким и протяженным звуками выдерживается как 1 к 70 и более. Для сравнения: в метризованной музыке европейской традиции между морой и наиболее долгим звуком (возьмем лирические жанры, по характеру и темпу более близкие жанру башкирских протяжных) это соотношение на порядок выше, и за рамками этого соотношения оказываются фермантные звуки. Вот поэтому в нотациях башкирских протяжных кюев приходится избавляться от фермантного стереотипа, занесенного извне и искажающего интонационную картину — здесь мы невольно

коснулись проблемы нотации, требующей особого внимания.

Второе уникальное качество — это программность, прежде всего ее символическая разновидность. К уникальным следует отнести композиционные формы таких кюев, которые разворачиваются по логике чисто музыкальной, собственно инструментальной, в отличие от соответствующих форм других фольклорных традиций, согласно которым наигрыши дублируют песенные формы, хотя и таких кюев у башкир предостаточно. Уникальным является и ныне забываемое искусство горлового пения «узляу», которое, на наш взгляд, тяготеет скорее к творчеству инструментальному, нежели к вокальному.

Предполагаемое исследование монографического свойства, и в этом отношении у нас нет опыта предшественников. Конечно, мы будем опираться на замечательные работы С. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман» (СПб, 1897) и Л. Лебединского «Башкирские народные песни и наигрыши» (М., 1965), из которых первая интересна подробными этнографическими зарисовками музыкального быта, вторая — поучительна своим тонким аналитическим разбором некоторых крупных инструментальных форм. Базовый материал, разумеется, собственный, добытый в многочисленных экспедициях на территории практически всей Башкирии за исключением северо-западных русскоязычных районов, а также Курганской и Оренбургской областей. Очевидно, сейчас назрел новый этап изучения башкирской инструментальной культуры, этап ее целостного осмысления.

Основными компонентами башкирского инструментального искусства являются: жанровая система, образный мир, программность, музыкальный инструментарий и композиционные формы инструментальных кюев. В этой последовательности будут выставлены крупные разделы исследования, содержание которых будет детализировано с точки зрения формообразующих процессов на различных уровнях организации. На данный момент искомая работа может быть представлена в такой содержательной проекции:

ВВЕДЕНИЕ

1. Проблема собирания и изучения материала.
2. Обзор литературы, критика источников.
3. Проблема нотации. Аналитические транскрипции.

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ БАШКИРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА И ФОРМАХ МУЗИЦИРОВАНИЯ.

1. Проблема жанровой классификации. Жанровые системы С. Рыбакова, Л. Лебединского и др. исследователей.

2. Обзор музыкальных жанров (узун-кюй, кыска-кюй, халмак-кюй, кыланьп-кюй, такмаков, сенгляу и др.).

3. Соотношение вокальных и инструментальных жанров. Взаимовлияние вокального и инструментального исполнительства.

4. Жанры башкирской инструментальной музыки. Сугубо эстетические (музыка для слушания) и прикладные (плясовые жанры).

5. О горловом пении башкир — узляу.

6. Формы музицирования:

а) Общественные — на общенациональных собраниях (йыйынах, сабантуях и др.).

б) Синкретические — в заговорах, заклинаниях, в исполнении обрядов тотемного поклонения и др.

в) Сигнальная, сформировавшаяся в условиях пастушеского быта.

г) Эстетические формы для удовлетворения собственных потребностей.

ОБРАЗНЫЙ МИР БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ. ПРОГРАММНОСТЬ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ.

1. Образы Родины, национальных героев, кантонных начальников, ушедших из жизни, птиц и животных и др. Темы об армейской службе, философские раздумья о смысле жизни, богатстве, бедности и др.

2. Об исторических типах программности.

3. О преобладании принципа символического отражения действительности, о произведениях с так называемой символической программностью.

4. Об ассоциативной программности.

5. Целостный анализ инструментальных кюев «Звенящие журавли» — наиболее ярких примеров программности.

6. Программно-изобразительные пьесы и изобразительные танцы.

БАШКИРСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ.

1. Традиционные инструменты — курай и кубыз.

а) Технология изготовления, звукоряды, регистры.

б) Исполнительские приемы, принцип звукоизвлечения, особенности амбушюра, аппликатура.

в) О так называемых микроформах протяженных звуков.

г) О сложных приемах голосоведения — 2-х и 3-х голосное изложение музыкальной ткани.

д) Влияние музыкальных инструментов, принципов звукоизвлечения и исполнительских приемов на развитие музыкальных композиций.

е) Исполнительские школы и региональные традиции.

2. Заимствованные музыкальные инструменты — скрипка, гармонь, мандолина.

а) О репертуаре.

б) Об исполнительских приемах, способствующих «башкирскому» звучанию этих инструментов.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ БАШКИРСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КЮЕВ.

1. О монодическом принципе развития музыкального материала.

2. Об элементах музыкального языка

а) О ладообразовании,

б) О ритмических структурах,

в) О формообразующей роли кадансов и т. д.

3. Композиционные структуры протяжных и коротких кюев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.

В заключение важно сказать еще об одной стороне замысла. Исследование задумано как русская книга о башкирской народной музыке, то есть в ней должны быть отражены такие интимные моменты музыкального быта башкир, которые в их среде обыденны, само собой разумеющиеся и, как говорится, разъяснению не подлежат, но для читателя другой культурной ориентации могут оказаться малопонятными.

**И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА МАРИ
ТРАДИЦИОННЫЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ**
(К подготовке монографии)

В силу различных обстоятельств и причин (большей частью объективного характера) серьезному и систематическому изучению традиционного народного инструментария мари не было уделено достаточного внимания, хотя самая первая диссертация по мароведению была посвящена именно народным инструментам¹. Но в многоплановой музыкальной деятельности ее автора, композитора Якова Эшпая (1890—1963), народные инструменты дальнейшего освещения не получили.

Специальное исследование марийским народным музыкальным инструментам посвятил П. Н. Никофоров (1912—1987)². Основываясь большей частью на работе Я. Эшпая, он значительно расширил и дополнил описание каждого инструмента, дав в отдельной главе рекомендации по усовершенствованию некоторых из них.

В работах Я. Эшпая и П. Никифорова ценным является детальное описание конструкций инструментов, что несомненно облегчает процесс изготовления их многими любителями.

Также в помощь любителям адресована книга В. Газетова³. Автор, на практике изучивший технологию изготовления национальных инструментов, в специальном разделе дает достаточно аргументированные рекомендации по их улучшению, хотя его точка зрения в ряде случаев является, на наш взгляд, несколько спорной.

На строго традиционалистской позиции стоит другой автор, исследователь-«самоучка», прекрасный исполнитель на многих народных инструментах, мастер их изготовления,

¹ Эшпай Я. А. Национальные музыкальные инструменты марийцев. Впоследствии под таким же названием диссертация была издана отдельной книгой. Йошкар-Ола, 1940.

² Никифоров П. Н. Марийские народные музыкальные инструменты. Йошкар-Ола, 1959.

³ Газетов В. М. Марий калык музыкальный инструмент-влак-Марийские народные музыкальные инструменты, Йошкар-Ола, 1987.

большой знаток обрядов и песен, на редкость страстный пропагандист музыкального творчества, энтузиаст и убежденный в облагораживающей силе фольклора оптимист Шабердин (1933—1981). Его интереснейший трактат «Марий шувыр» («Марийская волынка») является ценным руководством по изготовлению одного из сложнейших народных инструментов мари-шувыра⁴. Интересная историографическая справка, скрупулезность в описаниях процесса изготовления инструмента, точные замеры и другие конструктивные подробности делают его книгу поистине уникальной из серии предполагаемых изданий по марийским народным инструментам. Трудно переоценить значение труда И. Шабердина, этой настольной книги по изготовлению волынки.

Этот небольшой перечень литературы по народным инструментам мари можно дополнить еще вступительными статьями, разделами инструментальной музыки некоторых стугубо песенных сборников⁵ и отдельными упоминаниями о народных инструментах в немногочисленной литературе XIX и начала XX веков.

Казалось бы, нельзя сетовать на отсутствие внимания со стороны исследователей к национальным музыкальным инструментам. Тем не менее предназначенность большинства указанных публикаций как пособий для учреждений культуры (и в силу этого их научно-популярный характер) не ориентировала авторов на особую глубину исследования, историко-этнографический анализ, хотя следует признать, что собственно органиологическая часть некоторых работ (в особенности Я. Эшпяя) заслуживает высокой оценки.

Достижения отечественной и зарубежной этноорганиологии последних лет, глубокие исследования учеными-инструментоведами культур родственных финно-угорских народов дали возможность глубже и в сравнительном плане изучить инструментальное наследие мари, дать более точную информацию о природе некоторых традиционных инструментов. В этой связи принципиально важным, на наш взгляд, является подход к звуковому составу и принципу его определения на примере шувыра, то есть точка зрения, не совпа-

⁴ Шабердин И. Г. Марий шувыр — Марийская волынка. Йошкар-Ола, 1989.

⁵ См.: Марий калык муро — Марийские народные песни. Сост. В. Коукаль. М.-Л., 1951; Олык марий калык муро — Народные песни луговых мари. Сост. К. Смирнов, Йошкар-Ола, 1957.

дающаяся до сих пор с существующей. Представляет также интерес предположение, высказанное на страницах данной монографии. В. Газетовым о технике звукообразования на ж, ня кобызе (марийской скрипке).

В целом подготавливаемая к изданию монография «Музыкальные инструменты народа мари», опирающаяся как на имеющиеся в финно-угорском и марийском инструментоведении издания, так и на новые положения, должна значительно пополнить марийское этномузыкальное знание.

Петр Даалиг (Варшава)

**СОСТОЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ НАРОДНЫХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПОЛЬШЕ**

Народные музыкальные инструменты являются той областью культуры, которая позже всего попала в сферы интересов фольклористов. Первые автономно задуманные описания народных инструментов в Польше были опубликованы в связи с первой выставкой музыкальных инструментов в Варшаве (Ян Карлович, «Wisła», 1988). Еще ранее, в 60- и 70-е гг. XIX в. статьи об инструментах для Энциклопедии С. Орельбранда подготовил Оскар Кольберг. 1330 заметок о народных инструментах в региональных монографиях Кольберга 2-й пол. XIX в. стали известны лишь недавно (Piotr Dahlig «Музыка», 1988). С конца XIX до 30-х гг. XX вв. народные музыкальные инструменты в северо-восточных регионах изучал Адам Хентник. Его монография «Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach» под редакцией С. Олендзкого появилась лишь в 1983 г. Первые региональные инструментоведческие монографии появились в межвоенное время. Образцовое исследование инструментария Подгалья, дополненное работой о пастушеских колоколах, было произведено Адольфом Хыбиньским (1924, 1925). А. Хыбиньски также впервые расшифровал инструментальную музыку (1920) с фонографических валиков, записанных на Подгалье Юлиушем Зборовским (1914). Дуды (волынка — прим. перев. В. М.) — сфера, заинтересовавшая Л. Каменьского из Познани (первые фонографические записи относятся к 1928 г.) и Ядвиги Петрушиньской-Собесской («Dudy wielkopolskie» 1936). Ареал распространения дуд в регионе Жывец исследовал Станислав М. Стоиньски (1938), волыночную

музыку рег. Жывец прокомментировал Михал Кондрачки (1933). Не дождалась публикации в предвоенное время материалы Яна Хоросиньского с земель вдоль среднего течения р. Вислы. Лишь в 1949 и 1953 гг. увидели свет часть коллекции предвоенных скрипичных нотаций и описания местного инструментария. Прочные позиции заняла «Музыка Подгалья» Станислава Мерчиньского (1930) с бессмертной игрой гуральских капелл. Этот же автор оставил заметки об инструментах Гуцульщины (1965). Перед войной несколько расшифровок игры польских капелл опубликовал также Ежы Ольшевски (1933). Важным подспорьем для поиска небольших работ и заметок о народных музыкальных инструментах является Музыкальная Библиография под редакцией Корнея Михаловского.

Первое десятилетие после 2-й мировой войны принесло богатый урожай полевых записей, в особенности, фонографических. В сфере исследования оказались и музыкальные инструменты. Существенным событием явилась также в 1966 г. Выставка музыкальных инструментов в Варшаве. Преждевременная смерть Марьяна Собесского (1967) помешала интеграции его полевых материалов, в особенности, притормозила работу над запланированным польским томом Хандбух'а европейских народных музыкальных инструментов. Сборник инструментоведческих статей и библиографию трудов Ядвиги и Марьяна Собесских подготовил к печати Людвиг Белявский (1973). Как отмечает Библиография польской музыковедческой литературы 1945—1970 гг. Адама и Эвы Мрыгоней количество статей, посвященных именно народным музыкальным инструментам, невелико. Об инструментах наряду с Я. и М. Собесскими писали в то время Я. П. Дековски (инструментарий центральной Польши), В. Котоньски (гуральские капеллы), Я. Лисаковски (басы и бубны региона Калиш), С. Войцеховски (дударь-волынщики В. М.—Люблинской земли), А. Янишевски (козёл любуски—букв, любушский козёл; волынка—В. М.; этот же автор создал школу игры на инструментах рода волынки), В. Каминьски (археологические инструменты). Важнейшими по иконографии музыкальных инструментов трудами являются «Tematy muzyczne w plastyce polskiej» Ежы Банаха (1956, 1962) и «Muzyka w miniaturze polskiej» Зофии Розанов (1965). 70-е годы принесли первые обобщающие труды о народных инструментах: В. Каминьского «Instrumenty mu-

zyczne na ziemiach polskich» (1971), охватывающий время от неолита по XIX в., альбом Станислава Олендзкого «Polskie instrumenty ludowe» (1978). Объединению сил польских инструментоведов способствовала VI конференция Рабочей группы по изучению музыкальных инструментов при Международном Совете по народной музыке (ныне Международный Совет по традиционной музыке) в Казимеже над Вислой в 1977 г. В томе «Studia instrumentorum musicae popularis» (Стокгольм, 1979) опубликовали свои инструментоведческие труды Б. Шыдловска-Цеглова (названия инструментов в старопольской литературе), А. Копэць-Беднарска (история лиры корбовэй — колесной лиры — В. М. — в Польше), А. Копочек (аэрофоны западных Карпат), Я. Лисаковски (инструменты Калишского региона), А. Троянович (техника игры на дудках), Б. Фогель (влияние профессионального производства инструментов на непрофессиональное). Эта международная конференция привела к встрече представителей варшавской, познанской и шлёнской научных школ. Только две национальные конференции в 1987 и 1988 гг. в Заборове повторили эти встречи. По первой был опубликован том рефератов под назв. «Музыкальные инструменты в польской народной культуре» (1990, названия даны в библиографии). Среди 15 текстов особого внимания заслуживает теоретический вклад Л. Белявского в вопросы описания и интерпретации специфики музыкального инструмента. Материалы 2-й конференции готовятся к печати. В 80-е годы заявила о себе более молодая группа исследователей народных музыкальных инструментов (Эва и Пётр Даалиги, Збигнев Пшерембски, Ольга Сейна, Мацей Рыхлы). В последние десятилетия наблюдается определенная специализация отдельных авторов по видам инструментов. Так, простые аэрофоны Карпат и керамические инструменты доминируют у А. Копочка, который опубликовал две книги на эти темы (1984, 1989), лира корбова — объект интересов Анны Бернарской и З. Пшерембского, идиофоны — Терезы Левиньской, дуды — Ханны Павляк, Божены Ешки-Блехерт, З. Пшерембского, скрипичные инструменты — Эвы Даалиг, цимбалы, бубны, деревянные рога — П. Даалига, гармоники и аккордеоны — Ольги Сейной, Т. Левиньской. Взаимодополняемость создает благоприятную почву для дальнейших обобщений или

подготовки учебников по теме «народные музыкальные инструменты в Польше». И все же актуальной остается необходимость монографического охвата всего инструментария равно как ввод дополнительных материалов, касающихся отдельных регионов и возникающих часто в штудиях о других сферах народной культуры, в частности, песни: Павла Шефки (Кашубы и Коцевье), Александра и Дануты Павляков (Великопольша), Ярослава Лисаковского (рег. Калиша), Юзефа Майхжака (Нижний Шлёнск). Особого внимания заслуживает направление работ Шлёнского научного центра, а именно инструментоведческая разыскания в литературных, иконографических источниках. Это направление иллюстрируют материалы Алины Копчек, Крыстыны Турек, Корнелии Дыгач-Наги, Юзефа Кубика, а особенно книга Ядвиги Бобровской «Ludowa kultura muzyczna XVII—Wiecznej Polski w swietle twórczosci Wacława Potockiego (1989).

Анкетирование, проведенное музеями в 1968 и 1984—86 гг., позволило предварительно установить число народных инструментов в коллекциях порядка 2.600 экземпляров. При этом расклад следующий: Музей народных музыкальных инструментов в Шидловце — 1000, Государственный этнографический музей в Варшаве — 330, Музей музыкальных инструментов в Познани — 1000 (правда, инструменты там, главным образом, внеевропейские или европейские профессиональные), Татранский Музей в Закопане — 120, Этнографический музей в Кракове — 100, Окружной музей в Жешуве — 90, Окружной музей в Жывце — 120, Этнографический музей в Торуне — 80. Остальные ок. 700 экз. разбросаны по нескольким десяткам музейных учреждений. Часть инструментов могла оказаться не зарегистрированной: не все музеи отвечали на анкету. Кроме того, народные инструменты находятся в различных заведениях типа региональных клубов или домов культуры, а также в частных коллекциях. Среди этих последних заслуживает внимания собрание Тадеуша Чвроданя из Великопольского Острова (140 экз.). Взяв во внимание традиционные народные музыкальные инструменты в руках народных музыкантов, приходим к заключению, что число объектов для инструментоведения не очень велико и наверняка не превышает 5.000. Степень изученности инструментов в музейных собраниях различна — от простейшего вписания в инвентарную книгу, до полной

фото-картотечной документации. Последняя появляется, пожалуй, только в профилированных музеях, там, где имеется специалист-этнограф.

Коллекции народных инструментов чаще всего основаны на послевоенных исследованиях. Ценные коллекции музеев Познани, Варшавы, Катовиц, Новогруда и иных городов были уничтожены. Феноменальной является сохранность собраний Татранского музея с инструментами (в их числе и злбцоками — древним гуральским прототипом скрипки — В. М.) со 2-й пол. XIX века, изучавшихся еще в 20-е гг. А. Хыбиньским. Инструменты приобретаются либо благодаря индивидуальным поискам в экспедициях, комиссионным закупкам, либо благодаря конкурсам по изготовлению инструментов, проводимых в 70-е — 80-е гг. Эти последние мероприятия музеев в Варшаве, Жывце и, особенно, Шыдловец весьма полезны не только из-за значительного возрастания коллекций, но и для поощрения индивидуальной деятельности мастеров, поддержки традиции передавать мастерство изготовления инструментов от отца к сыну и для общественного резонанса. Кроме того, музеи как правило издают каталоги таких конкурсов, благодаря чему остается более богатая документация, чем после обычных выставок. Таким путем фиксируются также индивидуальности мастеров-изготовителей. Значительно хуже обстоит дело с основными каталогами коллекций. Имеются, главным образом, частичные каталоги по случаю выставок, (напр., Познань, 1949, Закопане, 1977). Актуальными для исследования являются две формы каталогизации. Одна охватывает всю коллекцию, напр., Этнографического музея в Варшаве (его инструментария), другая — перекрестную документацию специально 32 экземпляров лиры корбовой в различных польских музеях (Ульрих Вагнер из Мангейма, Германия). В общем же, однако, главным способом начальной ориентировки в собраниях по-прежнему остается инвентарно-картотечный запрос.

Для исследования инструментария важна опора анализа не только на отдельные экземпляры, но и на сравнение ряда экземпляров. Чтобы получить сравнительные материалы необходима, однако, полная ориентация в музейных коллекциях Польши.

Вторым исследовательским стержнем является наблюдение над современной практикой. Кроме сотен функционирующих музыкантов располагаем списком в 200—250 мастеров

народных музыкальных инструментов. Документация их мастерских и регистрация изменчивости в строении инструментов либо сознательных инноваций явится ценным современным вкладом для будущих исследований в период, когда традиционные индивидуальные мастерские исчезнут. Знаком настоящего времени является сегодняшняя видеоаппаратура, дающая неповторимый шанс регистрации инструментальной игры и затем анализа движений, аспекта наиболее неподатливого для описания игры. Существующие средства звукозаписи от 1945 г. (35.000 инструментальных мелодий на 120.000 записей в Фонографическом архиве им. Марьяна Собеского в Институте искусства Польской Академии наук) делают возможными лишь музыкальный анализ.

Наконец, третий путь, который кажется необходимым и плодотворным, это проведение интегрирующего описания отдельных видов инструментов с использованием всей палитры источников — от археологических — если имеются — до рукописных, печатных, иконографических и т. д. вплоть до современной документации. Путеводителем здесь являются достижения в рамках серии Хандбух'а европейских музыкальных инструментов. Существенными начинаниями можно считать инструментоведческую часть Польского этнографического атласа, скоординированную Алоизом Копочекком, а также Энциклопедию музыкальную, отдел инструментов которой ведет Беньямин Фогель. Желательным является большее, чем до сих пор было, внимание к ансамблевой инструментальной практике, а не только к самим инструментам как объектам исследования. Первой монографией этого рода является «Peasant Music Ensembles in Poland» Уильяма Нолла («Крестьянские музыкальные ансамбли в Польше», Вашингтон, 1986). Значительный раздел, посвященный инструментальной практике, имеется в работе П. Даалига «Ludowa praktyka muzyczna» (1993).

Перевод с польского Виктории Мацевской.

Алла Аблова (Петрозаводск)

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ В ТРУДАХ МУЗЫКОВЕДОВ ФИНЛЯНДИИ

Инструментоведческая литература Финляндии обширна. В ней нашли отражение наиболее значительные научные достижения последних десятилетий. Изучение ее связано с ис-

следованием древнейшего музыкального комплекса в южной Карелии, которое предполагает рассмотрение музыкальных инструментов различного рода, в том числе объектов физической музыки — звучащих природных тел и предметов музыкального обихода. Литература, непосредственно касающаяся изучаемого комплекса, практически отсутствует (исключение составляет небольшая заметка И. Манинена «Kansanomaisista idiofoneista eli raikista ja lakuttimista» // Kalevalaseuran vuosikirja 9., 1929), но само обсуждение его в аспекте этномузыкологии требует опоры на разнообразные организологические исследования — энциклопедии, справочно-энциклопедические словари, серийные издания, монографии, исследовательские статьи, публикации в периодике и т. д.

Одним из основных источников информации о литературе являются двенадцатитомная финская музыкальная энциклопедия Musiikkitietosanakirja (Helsinki, 1975—1978. Далее — сокращенно: MTS) и двадцатитомная энциклопедия «Facta 2001» (Porvoo-Helsinki-Juva, 1981—1987), в которых представлен большой ряд статей о музыкальных инструментах и библиографии к ним. Известный финский ученый-инструментовед Тимо Лейсиё сравнительно недавно опубликовал книгу справочно-энциклопедического характера Kansanmusiikintutkijan perussanasto (1988), где наряду с работами, касающимися отдельных музыкальных культур, есть статьи по истории угро-финских языков, народной музыки и народному инструментарию. Из серийных изданий внимания заслуживают регулярные научные выписки Института народной музыки в Каустинене (Kansanmusiikki-instituutin julkaisu) печатаются с 1976 г.) и «Листки» («Arkki») факультета народных традиций университета в Тампере, в которых большое значение придается вопросам изготовления и распространения народных инструментов. Широкий круг проблем инструментоведения рассматривается в «Musiikkitiede» — печатном органе музыковедческого факультета Хельсинкского университета (издается с 1950 г., прежнее название «Musiikki»).

Исследованию отдельных инструментов и музыке для них посвящены развернутые монографии и статьи. Среди них: о финских и карельских торви и пилли — книга уже названного Т. Лейсиё «Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet» (1983.—620 с.); о пастушьих инструментах и

пастушьей музыке Ингерманландии — работа И. Колехмайнена «Karjasoitto» (1985.— 162 с.); о кантеле — Э. Туликари „Kanteleesti ja kanteleensoittajista“ (1976), Т. Лейсиё „Kantelen historia“ (1975); о шведских народных инструментах и исполнителях шведских районов Финляндии—А.-М. Хегман „Vuotsalaisentujen pelimannit...“ (1976); о древних финских аэрофонах Т. Лейсиё—«Vanhojen aerofoniemme kansanomaiainen taksonomia ja historiallinen tulkinta“ (1976); о волынке — Т. Лейсиё и Ю. Тайнио „Pistipillit sakkinsi“. Ajatuksia sakkipillista Suomenlahden rantamailla (1988); о йоухикко — И. Арьява и П. Ламберг „Suomen viimeinen aidosta kansanperinteesta lahtenyt jouhikkopelimanni“ (1981); о струнных инструментах Скандинавии — А. Мякеля „Skandinavian kansanomaiset jousisoittimet, Seitseman kansanomaisista kordofonia“ (1990); о ладовой основе инструментальных мелодий — М. Раутио „Pentatonisia pohdiskeluita“ и многие другие. Часто появляются материалы по инструментоведению и в периодике — журналах «Kansanmusiikki», „Kantele“, „Suomen musiikin kokokuva“, „Musiikin suunta“ и др., и в газетах. И все же нельзя не признать, что эта область музыкознания остается недостаточно изученной. Поэтому представляется полезным остановиться на двух из перечисленных изданий: на томе «Musiikki» (1974.—138 с.) и на сборнике «Karjasoitto». Первый привлекает внимание разносторонностью, второй — исторической ценностью собранных материалов.

«Musiikki»— ежеквартальный печатный орган Финского музыковедческого общества при музыковедческом факультете университета в Хельсинки. Иногда, если того требуют публикуемые материалы, все номера года выпускаются в одном томе. Примером подобного объединения служит изучаемый сборник (редактор И. Орамо). Автором его материалов является Т. Лейсиё. Выпуск включает «Систематику музыкальных инструментов» Э. М. фон Хорнбостеля и К. Закса, две развернутые исследовательские статьи (одна—представляет собой подробный комментарий к «Систематике...», в центре внимания другой — музыкальный народный инструмент, специфический «индикатор культуры», по Лейсиё), обзор литературы и дискографии, пятиязычный словарь инструментоведческих терминов (всего 166 наименований на финском, немецком, английском, шведском), рисованный каталог музыкальных инструментов, иллюстрирую-

щий «Систематику...». Научный авторитет представленных материалов необычайно высок: ссылки на том встречаются в статьях MTS.

Выпуская работу в 1914 г., Хорнбостель и Закс снабдили ее ремаркой «экспериментальная». Во всех последующих изданиях эта ремарка отсутствует. Своим определением они хотели подчеркнуть условный характер предлагаемой системы. Известность «Систематика...» завоевывала медленно — в 1935 г. появилось первое французское издание, в 1961 г. — английское, в 1974 г. — финское, в 1987 г. — русское. Перевод работы на финский, по словам Т. Лейсиё, был труден и не всегда точен. В тех случаях, когда исконным немецким терминам не удавалось найти финские соответствия, переводчик применял кальки. (С подобными трудностями Лейсиё столкнулся и при составлении словаря инструментоведческих терминов). Систематизированный обзор литературы охватывает большой по времени и разнообразный по жанрам круг органиологических работ. Он включает авторов от Агриколы (XV в.) до Э. Штокмана (XX в.). В нем указаны все известные инструментоведы (из современных финских А. О. Вайсянен, И. Колехмайнен, Х. Лайтинен). Подобными справочными отделами снабжены многие крупные работы Т. Лейсиё.

«Karjasoitto» («Пастушья музыка») написана по материалам ингерманландского архива Финского Литературного Общества (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, далее сокращенно: SKS) и посвящена фольклорной экспедиции в Ингерманландию летом 1914 г. видного финского ученого Армаса Отто Вайсянена (1890—1969). Он — один из первых крупных этнографов (органиологов) конца XIX—первой половины XX в. Совместно с И. Кроном, А. Ляхтенкорвой (Борениусом), А. Лаунисом, А. Вайсянен является основоположником финской школы музыкальной этнографии, считавшейся одно время ведущей в Европе. В своих путешествиях он объездил всю Финляндию, европейский Северо-Запад, Венгрию, некоторые районы Сибири. Результатом экспедиций стали многочисленные исследования по фольклору, в том числе инструментальному. В 1990 г. в Финляндии вышло первое собрание его трудов („Hiljanen haltioituminen“ А. О. Vaisanen. Tutkielmia kansanmusiikista, Helsinki редактор Э. Пеккиля). Кроме работ по песенному фольклору, в

него вошли статьи о кантеле, йоухикко, духовых инструментах („Kantele ja jouhikkosavelmia“, 1928; Vepsalainen kantele“, 1934; „Kantele ja huppiva puuhevonen“, 1934).

Труды А. О. Вяйсянена не переведены на русский язык. Существуют лишь их пересказы, цитирования, ссылки, которые только позволяют догадываться о масштабах его научной деятельности (см., например: Вийдалепп Р. Финский музыковед А. О. Вяйсянен — собиратель эстонских народных мелодий//Скандинавский сборник.— Таллин, 1972, с. 169—176). Предваряет «Karjasoitto» краткий очерк жизни Вяй-176). Предваряет «Karjasoitto» краткий очерк жизни А. О. Вяйсянена. (Заметим, что в шеститомной отечественной ствует). Два последующих раздела книги составляют обзор фольклорных поездок по Ингерманландии и описание увиденных пастушьих инструментов (pilli, torvi, sagvi, truba, ka-gjenpoukka). Последний раздел — иллюстрации (фотографии пастухов с инструментами, местных жителей в национальных одеждах, сказительниц, плакальщиц и т. д.). Завершает «Karjasoitto» факсимильное издание собранных в Ингерманландии мелодий.

Обзор охватывает небольшой круг инструментоведческой литературы, так как она остается все еще труднодоступной. Тем не менее рассмотренные работы дают отчетливое представление о нынешнем состоянии органологии в Финляндии и о характерных чертах финской музыковедческой традиции.

Алевтина Черепихина (Петрозаводск)

КАРЕЛЬСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

О собирательской работе последних лет

С начала века на территории нынешней Карелии как части России различаются несколько этапов собирательской работы по народным карельским инструментам: 1-й—1916—1919 г.—финского исследователя А. О. Вяйсянена; 2-й — 1933 г.—обследование двадцати деревень Пряжинского района карельскими фольклористами В. П. Гудковым и В. Я. Евсеевым; 3-й—с 1974 по 1979 г.—экспедиции автора настоящего сообщения в Калевальский район КАССР (северо-запад Карелии). В отличие от прошлых периодов, на данной территории не обнаружены старинные карельские хордофо-

ны, кантеле и йоухикко. В центре исследования на этот раз оказались пастушьи аэрофоны, карельская скрипка, гармоника, идиофоны. Хотя экспедиции проходили от Союза композиторов Карелии, но материальной поддержки эта организация не оказала.

Автор, имея при себе портативный магнитофон, скрипку и фотоаппарат регулярно выезжал в экспедиции, предварительно изучив историческую, этнографическую и фольклористическую литературу по обследуемому району. Большую помощь на месте оказывали преподаватели местной музыкальной школы пос. Калевала Е. А. Пospelова (Уварова) и Е. Э. Карьянахо (Буцыцина), ранее окончившие Петрозаводское музыкальное училище.

В 1974 г. было совершено три экспедиции: в п. Калевала (12.02—16.02), п. Калевала, д. Войница и Вокнаволок (27.04—5.05) и в п. Калевала, на мыс Ай-Губа, в д. Поньга-Губа и Вокнаволок (7.07—20.07) Главной целью был поиск информаторов и выявление национальных традиций исполнительства. Эта работа проводилась автором путем опроса старейших представителей поселковой интеллигенции, неоднократных бесед с учителями местных школ. В результате была выявлена традиция игры на скрипке (*vinlu*) в п. Калевала (П. Антипин, 1914 г. р., П. Яковлев, 1912 г. р.), д. Войница (С. Лехтинен, 1916 г. р.), Вокнаволок (Ф. Богданов, 1914 г. р., М. Ремшу, 1915 г. р.), на пастушьих аэрофонах *ligu, torvi* (П. Пекшуев, 1909 г. р., Э. Липпонен, 1929 г. р.)—в п. Калевала, на гармонике-хромке— в Войнице (А. Коссиев, 1953 г. р., А. Ламассари, 1928 г. р.), на идиофонах— в Калевале (И. Кондратьев, 1904 г. р.). Отметим также сообщения об обряде Юрвенпяйвя и местных пастушьих традициях рыбака М. Малыгина, 1903 г. р., русского по национальности, жившего в п. Калевале с 1932 г. и старейшего калевальского школьного учителя Матти Пирхонена. Интересные сведения о бытовании кантеле на территории средней Карелии в 1958 г. сообщил С. И. Кондратьев, работающий зам. директора по кадрам Ухтинского леспромхоза: в деревне Колвас-озеро (вблизи Ребол) работающий зав. магазином «старик» (фамилии не помнит С. И.—А. Ч.) мастерил кантеле и играл на нем, держа инструмент на столе.

В течение года нами записаны не только карельские и финские традиционные песни и наигрыши на скрипке и гармонике, но и русские, и песни советских композиторов. Своих инструментов не имели, играли на привезенной собирателем скрипке.

Следующая экспедиция проходила летом 1976 г. в Калевалу (7.07—26.07) с выездами в д. Юшкозеро, Вокнаволок. Те же, что и в прошлом году, информаторы играли теперь на своих отремонтированных и склеенных скрипках (но все же предпочитали лучшую по качеству скрипку, привезенную автором.) В перерыве между экспедициями 1974 и 1976 гг. они регулярно репетировали «для записи на магнитофон», в чем большую роль сыграла переписка собирателя с музыкантами, посылавшего им струны и детали скрипки, купленные в магазине. И. Мякушкин из д. Юшкозеро играл на *haitari* (гармоника-хромка), М. Лесонен 1919 г. р. — на *сапра* (гребень). Также более подробные факты по изготовлению инструментов, традициях игры на них были сообщены П. Пекшувым.

Летом 1977 г. автор находился в Калевале (14.07—26.07) с выездом в д. Вокнаволок. Продолжалась работа с Антипиным, Яковлевым, Богдановым. Широкая информация о традиционных названиях деталей виолу и смычка, настройке, ансамблевой игре была получена от П. Антипина. П. Пекшувым сообщаются дополнительные данные о сигнальных функциях, он изготавливает инструменты — торви, лиру, пилли и манки. Появляются новые исполнители, среди них — В. Попов, 1946 г. р., играющий на *лушикат* (ложки) и М. Хувинен 1909 г. р. — на *хайтари*. Оба они из Калевалы. Кроме того, в Вокнаволоке автор записал от П. Семенова наигрыши на мандолине. Основной задачей зимней поездки в п. Калевалу (2.02—4.02) в 1978 г. было собирание сведений по бытованию *kello* (колокола) в обрядовой и трудовой жизни северозападных карел (материалы получены от И. Кондратьева), изготовлении *viulu* (на основе информации калевальского скрипичного мастера Т. Леттиева 1914 г. р.) запись игры на *ligu* с 3-мя и 4-мя грифными отверстиями. Эта же работа была продолжена летом в Калевале и Вокнаволоке (10.07—19.07). Сообщено также о бытовании детской музыки на *pilli* и *viulu*.

Примечательной особенностью летней экспедиции 1979 г. в Калевалу и Вокнаволок (10.07—19.07) стал новый инстру-

мент mäntyliru (сосновый liru), который изготовил П. Пекшуев и играл на нем.

На материале, собранном в экспедициях, автор выступал с сообщениями в СК КАССР, перед студентами ПФ ЛОЛГК, периодически помещал статьи в газетах «Ленинская правда», «Nenivosto Karjala», журнале «Punalipru», научных сборниках «Музыкальное искусство Карелии» (Л., 1983), «Музыка в обряде и трудовой деятельности финно-угров» (Таллинн, 1986), участвовал с докладами в научных фольклорных конференциях в Петрозаводске, Таллинне, Ленинграде. Народные музыканты-инструменталисты за этот период принимали участие в фольклорных концертах Петрозаводска, Таллинна, Ленинграда, Каустинена (Финляндия).

Игорь Богданов (Москва)

ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СИСТЕМ ИНСТРУМЕНТАРИЯ И ПЕДАГОГИКИ МАЛОЧИСЛЕННЫХ УРАЛЬСКИХ НАРОДОВ¹

Настоящий реферат посвящен современному состоянию изучения традиционных систем музыкального инструментария и музыкальной педагогики малочисленных уральских, т. е. финноугро-самодийских, народов, подведению некоторых итогов и насущным проблемам этноаналогической и этномызыкальнопедагогической ураллистики. Речь идет о 10 малочисленных аборигенных народах уральской этнолингвистической семьи. Это — 4 народа самодийской группы (нганасаны, ненцы, селькупы и энцы), 2 народа угорской группы (обские угры — манси и ханты) и 4 народа финской группы (вепсы, вольжоры и саамы).

Созданная ма. уральцами богатая, самобытная и развитая музыкальная (в т. ч. инструментальная) культура имеет, как известно, высокую художественно-эстетическую, этико-социальную и научно-философскую ценность. У каждого из этих народов усилиями специалистов России и других стран выявлено определенное количество музыкальных инструментов,

¹ Сокращения: аэро/ф — аэрофоны, идио/ф — идиофоны, ма, уральцы — малочисленные аборигенные народы уральской семьи, ммбр/ф — мембранофоны, нскл/рзлив — несколько разновидностей, хдф/ф — хордофоны, (—) — название инструмента не выявлено.

которые мы кратко перечислим, не дублируя названия 17 инструментов, приведенные в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» (М., 1975, с. 191—193).

У нганасан — идио/ф: келло, кахя, хе (нскл/рзнов); ммбр/ф: хеньдир (ь), (нскл/рзнов); хрд/ф: койнгэтё динта, тан кирире, койнгэтё деньти; аэро/ф: херы, беа херы (нскл/рзнов), дямаку чюэдя оютяrsa, лянса сютяrsa, аника нёгта сютяrsa. У ненцев — идио/ф: вывко (2 вида); звенящие костюмы (нскл/рзнов: —); танё; тоба; лолко; сега, сенко, сенгакоча; «нгэ-вандар хадепава»; ммбр/ф: пеньдер (нскл/рзнов); хрд/ф: хынутана нгын (ын); аэро/ф: ябто нгавар мунта, пайдэй мунта; тэ хабтько мунта; неро мунта; ты нямд сянако; хути сянако; яптотар сянако; пэсько, мэртям пэртя. У селькупов — идио/ф: пынгыр деревянный, пегакюгымбэти; тильса-кызе; ммбр/ф: нунга (нскл/рзнов); хрд/ф: качи; 5-7-струнные гусли — «лодка» (—); 7-струнная угловая арфа — «лебедь» (—); аэро/ф: мэргэйкоя; сибэкюгымбэти; свистульки из перьев птиц (—); тытэнда; пузи; сетыля. У энцев — идио/ф: питтэун сэникуба, тэнат чигынь поньдэ сэнэку; сэга, тэсайга, таззбэ сэга; ммбр/ф: педи (нскл/рзнов); хрд/ф: тэтыгог сэнеку; аэро/ф: ныга сызыди; тынадхоз сызыди; хучи сызыди; самаку туа сызыди; кнука; выр-выр (вор-вор).

У манси — идио/ф: тарих-нёле, вот-вовнэ-тоул-парт; лонханся; ммбр/ф: коюп; хрд/ф: нэрнэ-йив; ёвт; аэро/ф: пыгалка; нскл/рзнов флейтовых свистков, дудок и кларнетных пищалок и т. п. из дерева, травы, пера, кости и т. п. (—). У ханты — идио/ф: тори-нёдэль; ммбр/ф: бубен (нскл/рзнов: —); аэро/ф: жужжалка (—); нскл/рзнов флейтовых свистков, дудок и кларнетных пищалок и т. п. из дерева, травы, пера, кости и т. п. (—).

У вепсов — идио/ф: барабан; лужик; чугун; нскл/видов: келлок, келлойд, тилуд, бурижэд; ммбр/ф: бубен; барабан; корзин; хрд/ф: кантел; гитара; мандолин; скрипк; балалайк; аэро/ф: сова; тохи (тохинэйнэ); «келель вандан»; вертушк (2 вида); лукинэйнэ; пищалка из стручка акации (—); манки из перьев птиц (—); соломокэйнэ, путк; тальянк (а), гармон, миллорканэ; сави-луту; письтьень (пистэн) путкэспэ; гонкэйнэ; манки из костей птиц (—); фистулк (фистюк: нскл/рзнов: куяватка, мэхэпутк, борщепутк, сорпутк, хелод-путк); пист, торд, труба (трубушка; сойт торвуд (торбутка); соломокэйнэ. У води и ижорцев — идио/ф: келло; хрд/ф: кан-

дле; палалайк; аэро/ф: кармон. У саами — идио/ф: нскл/рзвн: келло, колк; погременушки с копытцами оленят (—); погременушки с мелкими камешками (—); ммбр/ф: бубен с металлическими бубенцами и двурогой колотушкой (—); хрд/ф: музыкальный лук (—); палайкэ; мандолина; аэро/ф: нюрк, нюркамь: навит; хоув. И др. инструменты ма. уральцев.

Итого по 10 анализируемым музыкальным культурам выявлено более 147 видов инструментов. Из них в упомянутом Атласе представлено лишь 17: и только 4 народов из 10: манси, ненцев, селькупов и ханты. Остальные более 130 видов инструментов ма. уральцев выявлены за последние десятилетия И. Мацневским (инструменты вепсов: совместно с автором и др. участниками экспедиции 1978 г.), Я. Сарвом (инструменты саами: совместно с автором в экспедиции 1977 г.), И. Тынуристом (инструменты води, ижорцев), автором (инструменты всех 10 народов: в экспедициях 1972—1987 гг.) и др. исследователями.

Названные инструменты исследуются учеными, главным образом, России и соседних стран — Эстонии, Финляндии и Венгрии. Производятся их научные описания, обмеры и классификация, публикуются результаты исследований, а также изображения инструментов (фото, рисунки, схемы). Это работы Е. Алексеенко (манси, селькупы, ханты и др.), Н. Лукиной (ханты и др.), И. Мацневского (вепсы, ижорцы и др.), Р. Назаренко (манси, нганасаны, ненцы, ханты, энцы и др.), И. Рюйтел (водь, ижорцы и др.), З. Соколовой (манси, селькупы, ханты и др.), Х. Сильвета (манси и др.), И. Тынуриста (вепсы, водь, ижорцы и др.), автора (все 10 народов и др.) и др. ученых.

Осуществляются также научные наблюдения, описания, магнитофонная запись с нотной «расшифровкой», анализы и систематизация инструментальной музыки ма. уральцев, публикуются результаты, в т. ч. нотации и грамзаписи. Отмечу, что количество публикаций документальных материалов и научных исследований по этноорганологии ма. уральцев значительно (примерно на порядок) меньше, чем по их этноорганологии (подобно соотношению количества записей и публикаций по их инструментальному и песенному творчеству). Если общее количество фонозаписей песен ма. уральцев более 3000 единиц, то наигрышей лишь около 300. Наименьшее число записей и др. материалов, исследований и публикаций

по инструментальной музыке води, нганасан и энцев, поэтому прежде всего именно ему должно быть уделено наибольшее внимание, талант и энергичный труд ученых и деятелей музыкальной культуры ма. уральцев. (В этой связи отмечу первую публикацию инструментальной музыки нганасан, саами и еще 5 ма. уральцев на грамдискках фирмы «Мелодия»: «Нганасанская музыка» (альбом из 2 пл.: СЗО 17659, 1982), «Самодетельное искусство народностей Севера» (С90 19759, 1983), «Народная музыка саамов СССР» (С90 25923, 1987) и «Музыка Северного сиянья» (альбом из 2 пл.: С90 30129 001, 1990).

Назрела необходимость в издании «Атласа музыкальных инструментов малочисленных уральских народов»: со звуковым приложением, нотами и т. п. научным аппаратом. (Второе издание этого атласа целесообразно дополнить и расширить до аналогичного «Атласа музыкальных инструментов уральских народов»: не только малочисленных, но всех). Необходимо издание нотных сборников по инструментальному творчеству каждой из 3 групп ма. уральцев — с принципиально необходимыми аудио- и видеокomпонентами и т. п. научным аппаратом. Пора активизировать и улучшить выпуск грамдискков (и др. аудионосителей) по инструментальной музыке ма. уральцев (с учетом и архивных фонограмм), например, в рамках выпускаемой автором с 1973 г. на фирме «Мелодия» серии грамдискков «Музыка Полярного Сиянья» (музыкальное творчество малочисленных народов Севера: подготовлено более ста дисков, но выпущено лишь 12). Нужна, естественно, и оптимизация экспедиционной работы (вплоть до исчерпывающего охвата всех ма. уральцев) и стационарных научных исследований, гармонизация их взаимодействия (как и живой взаимосвязи мира народного творчества и традиционного мышления), требующая их технического, технологического и методического совершенствования, модернизации, компьютеризации.

Необходимо активизировать свою творческую работу в области музыки ма. уральцев композиторам и музыковедам. Назрела потребность в создании и деятельности их национальных инструментальных, вокально-инструментальных и др. ансамблей.

Итак, теоретическая и практическая этномызукоуралистика, в т. ч. этнооргануралистика, достигла заметного уровня

развития, и сегодня необходим ее подъем на новый, более высокий научно-философский уровень. Игнорирование необходимости активизации и расширения этих исследований тормозит не только нормальное развитие самих ма. уральцев, но и отечественной и мировой науки, культуры, искусства, цивилизации.

Для решения этих актуальных задач необходимы кадры высококвалифицированных специалистов, в т. ч. этномузыкологов, этноорганологов, музыковедов, композиторов, этномузыкальных педагогов, дирижеров и исполнителей на национальных инструментах ма. уральцев. Нужны специалисты разных национальностей, прежде всего — владеющие языками ма. уральцев и проникшие духом их культуры. (К сожалению, в условиях почти абсолютного отсутствия национальных систем образования, тоталитарной унитаризации советского общества — ни одного такого специалиста у нас подготовлено до сих пор не было). Назрела необходимость в издании учебных пособий, фонохрестоматий «Музыкальная культура уральских народов» и «Музыкальная культура ма. уральцев» для вузов, училищ, школ и детсадов и введение в них предмета «Музыка уральских народов». К его преподаванию целесообразно привлекать наряду с дипломированными специалистами также лучших аутентичных музыкантов, включая инструменталистов и имея в виду и их программно-плановую оплачиваемую работу в уголках-мастерских национальных музыкальных инструментов, классах-лабораториях народного творчества. Система народной музыкальной педагогики, где фигура Народного Музыканта является центральной, т. к. он не только хранитель-носитель этномузыкальной культуры и создатель-исполнитель-критик народной музыки, но и народный учитель музыки и изготовления музыкальных инструментов (да и сам традиционный музыкальный инструмент, вся система традиционного инструментария и музыкально-инструментального творчества в целом также являются великим народным хранителем-учителем этнокультуры!), — заслуживает специального внимания, осмысления и научного исследования. И необходимость в этномузыкально-педагогических, в т. ч. этноорганологических исследованиях по ма. уральцам заметно актуализируется.

С целью подготовки высококвалифицированных национальных кадров деятелей музыкальной культуры ма. уральцев целесообразно создание уже в 1993 г. — по идее И. Маци-

евского и В. Калаберды — специальной учебно-научной музыкальной структуры (института-академии) нового типа, которая бы органично совмещала-гармонизировала искусство-науку-религию-философию, исполнительство-композицию-музыкаведение-этномузыкологию, очную, заочную и очно-заочную (даже, б. м., кочевую!) формы деятельности, интегрируя и синтезируя все лучшие силы учеников и учителей (академических и народных!) Урала—Севера России и Зарубежья — под эгидой ЮНЕСКО (учитывая, что 1993 г. объявлен ООН годом малочисленных народов мира).

Ромуальдас Апанавичюс (Вильнюс)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДРЕВНИХ БАЛТОВ

На основании системных и сравнительных исследований можно предположить, что сходные древние музыкальные инструменты были распространены на огромных территориях, на которых обитают народы, принадлежащие к разным этническим группам. Подобные закономерности характерны и для других этнокультурных явлений. Самобытными этноинструментальными ареалами мы склонны считать следующие регионы: Средиземноморье — Балканы — Закавказье; Северную Европу; Среднюю Азию; Индокитай и др.

Территория распространения инструментария древних балтов является частью бывшего единого ареала, охватывавшего всю Северную Европу. Идентичные инструменты распространены, начиная от Скандинавии, Северной Голландии, северной Германии, Польши, Белоруссии, северной Украины до мариийских и мордовских земель, простирающихся на востоке от Волго-Окского междуречья. На юго-востоке к этому ареалу относятся Курская и Брянская области, а на севере — Финляндия, Карелия, Коми и Удмуртия. На большей части этого ареала распространение инструментов совпадает с распространением шнуровой керамики (III тысячелетие до н. э.) и с основными и периферийными территориями балтской гидронимии, а на севере — с ареалом гребенчато-ямочной керамики (IV—II тысячелетия до н. э.), связываемой с наследием финно-угров. Распространение отдельных видов инструментария совпадает и с более ранними археологическими культурами X—IV тысячелетий до н. э.

Весь северо-европейский этноинструментальный ареал делится на две основные части: на культуру аэрофонов и на культуру «канклес». Культура аэрофонов более связывается с обычаями древних охотников и скотоводов, а культура «канклес», наряду со скотоводством, отражает, в основном, традиции оседлых земледельцев. Обе культуры родственны, однако культура канклес выделяется тем, что наряду с духовыми инструментами именно здесь распространены многострунные балтские и балто-финские канклес. Их ареал приблизительно охватывает раннеэолитическую Нарвскую культуру (IV тысячелетие до н. э.), а названия инструментов — балтского происхождения. Балтскими именами называются и множество аэрофонов «канклистов», в частности, трубы. В основу их названий легло балтское *taugas*, тур, бык, зубр (лив. *to'ug*, лесной, охотничий рог, карел., фин. *togo*, вод. *turu*, эст. *tori*, вепс. *torv*, эст. *torv*, лив. *tori*, *to'r*, лат. *taure*, труба).

В западной части культуры аэрофонов название труб из рогов животных совпадает с герм. *horn*, *rog*, (др.-нем., фран., англ., сканд.), возводимым от индоевроп. *ker* олень, в то время как корьевые и деревянные трубы именуются *lug* (швед., норв.), *lud* (дат.). В восточной части этой культуры названия труб и жалеек связываются с балтским и славянским прасловом *ragas* (рог) польск. *rozek pasterski*, русск. рожок, пастуший рожок, лат. *ganu rags*, пастуший рог, белорусск. рожок, лит. *ragas*, *ragelis*, *rog*), сходным с древнепрусским *ragis*, *ragingis*, олень. Значениями «рог» именуется и подобные инструменты финских народов. Таким образом, названия труб и жалеек в культуре аэрофонов происходят от первоначального значения «олень», в то время как трубы культуры канклес — от «тур», «бык», «зубр».

Кроме названий инструментов, восточный регион аэрофонов от западного отделяет и балтская гидронимия. Поэтому восточный регион аэрофонов и всю культуру канклес мы связываем с ареалом древних прабалтов: восточные «духовики» рассматриваются как восточные, а «канклисты» — как западные прибалты. Северо-восточные поляки, белорусы, северные украинцы, северо-западные русские, марийцы, мордва, коми и удмурты являются потомками древних восточных, а эстонцы, ливы, ижорцы, воль, вепсы, карелы, финны — западных прабалтов. Восточными балтами сегодня считаются лишь «духовики» — южные и юго-восточные литовцы, а за-

падными — «канклисты»: латыши, западные и северные литовцы.

Исследования показывают, что ареал древних балтов был гораздо шире, чем предполагают археологи и лингвисты. Он охватывал огромные просторы Северо-восточной Европы, а прабалты, вероятнее всего, обитали здесь уже с послеледникового периода. Несмотря на миграции и этнические изменения, балтийский субстрат и сегодня ощущается в этнокультуре многих народов. Один из явных признаков этого — музыкальные инструменты балтского происхождения.

Юрий Бойко (Санкт-Петербург)

**ПО СЛЕДАМ «РУССКОЙ ГАРМОНИИ» Г. И. БЛАГОДАТОВА
СКОМОРОХИ: ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Среди немногочисленных работ, посвященных истории гармонно-баянной культуры в России, значительное место занимает монография Г. И. Благодатова «Русская гармоника». Ее отличает от других работ широкое привлечение музыкального материала, в том числе и полевого. По существу, автор был одним из тех, кто стоял у истоков системно-этнофонического метода в органиологии, окончательно сформулированного И. В. Мацневским и учитывающего взаимосвязь инструмента и музыки.

Оставив в стороне несколько спорных моментов, в частности, преувеличенное внимание автора к народной песне как фактору формирования строя и конструкции гармоник и их репертуара, выделим один из затронутых автором аспектов и проследим, как в современных полевых материалах отражается процесс становления традиционных конструкций гармоник. Естественно, ни Г. И. Благодатов, ни автор этих строк, ни какой другой отдельно взятый исследователь за все многочисленные локальные традиции поручиться не может, поэтому ограничимся имеющимися в нашем распоряжении материалами.

Все известные по книге Г. И. Благодатова и современным полевым материалам конструкции гармоник можно условно разделить на 5 групп: а) однорядные с разными звуками на разжим и сжим меха; б) однорядные с одинаковыми звуками на разжим и сжим в правой клавиатуре, но с разными в левой; в) однорядные с одинаковыми звуками на разжим и

сжим. Особую ветвь представляют собой экспериментальные конструкции с хроматическим звукорядом, цель которых — выход за пределы естественного традиционного репертуара гармоник, а после изобретения и распространения баяна — разного рода также экспериментальные компромиссные конструкции между традиционной гармоникой и баяном. В основе лежит какой-либо из названных принципов. Указанные группы различаются и по своему функциональному и музыкально-структурному наполнению.

Группа А. Исторически наиболее ранний конструктивный принцип первых тульских гармоник (и практически идентичных с ними череповецких) в настоящее время живет в достаточно распространенной (и одной из немногих, изготавливаемых фабрично) саратовской гармонике. Не привился упомянутый Г. И. Благодатовым дополнительный бас Am - Dm. Также осталась достоянием истории экспериментальная черепашка П. Е. Невского с дополнительными хроматизмами вместо басов.

Группа Б. Конструктивная идея единственной упомянутой Г. И. Благодатовым вятской тальянки в настоящее время нашла свое развитие в уральской минорке, по степени распространенности в своем ареале активно противостоящей хромке. Этот же конструктивный принцип закрепился на Кавказе в адыгском пщынэ, отличающемся настройкой басов в тональность, далекую от тональности «голосов». Аналогия имеется на уральской минорке — второй ряд басов в тональности, одноименной параллельной.

Группа В. Если в окрестностях г. Ливны еще можно встретить отдельные экземпляры ливенки, то построенная на этом конструктивном принципе гармоника Казанской фабрики хоть и имеет ограниченный ареал распространения (Волга, Урал; как у русских, так и у других народов), но бытует достаточно активно.

Аналогично двум последним конструктивным типам трактуется у адыгов аккордеон: белые клавиши его правой клавиатуры воспроизводят звукоряд и аппликатурно-двигательный стереотип пщынэ.

Прежде чем перейти к рассмотрению многорядных конструкций, заметим, что количество рядов клавиатуры — отнюдь не формальный признак. Наличие хотя бы второго ряда, как при одинаковых, так и при разных звуках на расжим и сжим, расширяет охват звуков в одной позиции руки и облегчает ее

смену, что позволяет исполнять мелодии более широкого амбитуса, и делает аппликатурно естественным столь характерные гармошечные переборы. Можно выделить 4 принципа соотношения рядов — принцип венки, хромки, баяна и аккордеона.

Группа Г. Принцип венки — кварто-квинтовое соотношение тональностей рядов — впервые был применен в двухрядной бологовке. Строй инструмента, приводимый Г. И. Благодатовым, если не считать оставшимися на уровне эксперимента гармонической субдоминанты в басах и VI ступени гармонического мажора в «голосах», полностью соответствует строю зафиксированной нами вологодской тальянки. В настоящее время в Новгородской области еще можно встретить отдельные экземпляры трехрядной бологовки, активно бытовавшей в ареале в прошлом. Несколько чаще можно зафиксировать на Северо-Западе петербургскую минорку, лишь вскользь упомянутую Г. И. Благодатовым. Стала достоянием истории повсеместная распространенность венки.

К этой же группе конструктивно примыкают некоторые экспериментальные модели: конструкции, в которых ряды дублировали друг друга с переменной направлением меха (касимовская поповка, экспериментальная венка); системы, где хроматический звукоряд получается за счет настройки голов второго ряда на полтона ниже первого (белобородовская, черепашка В. С. Варшавского).

Группа Д. В Елецком районе Липецкой области достаточно активно бытует елецкая рояльная гармоника, в которой впервые воплотился принцип аккордеона в правой клавиатуре. Однако по степени распространенности первое место по праву принадлежит хромке. Инструмент также не миновал экспериментальной стадии: Г. И. Благодатов указывает на компромиссную конструкцию между хромкой, венкой и баяном, в которой дополнительные хроматизмы по краям правой клавиатуры имеют разные звуки на разжим и сжим, а басы представляют собой упрощенные баянные. Упомянутая в «Справочнике по гармоникам» А. М. Мирека хромка Глаголева почти идентична упомянутому Г. И. Благодатовым полубаяну; в басах последнего даже на 2 ряда меньше, чем на хромке Глаголева.

Эксперименты в области конструкции гармоник продолжают и в наши дни. А. В. Ромодиным и У. Моргенштерном на Витебщине зафиксирована «гармонь баянного типа», пред-

ставляющая собой перестроенный баян: в трех рядах правой клавиатуры содержатся две тональности, построенные по принципу хромки; басы оставлены без изменения. Более радикальна конструкция зафиксированной нами «двойной хромки»: от баяна взята только правая клавиатура, голоса настроены, как на «гармони баянного типа»; басы представляют собой расширенную левую клавиатуру хромки при сохранении ее принципа.

Владимир Кошелев (Санкт-Петербург)

СКОМОРОХИ: ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Соотнося взаимосвязанные понятия «скоромошья культура» и «древнерусское инструментальное музицирование», отметим, что первое из них шире¹. Это положение имеет для нас важный методологический смысл: объяснение феномена инструментального музицирования будет тем надежней, чем глубже изученной окажется скоромошья культура².

Данная методика, однажды интуитивно использованная А. С. Фаминцыным в изучении инструментального музицирования, к сожалению, не получила развития у Н. И. Привалова, Н. Ф. Финдейзена, К. А. Верткова. Наоборот, упомянутые исследователи изучение музыкальных инструментов иллюстрировали сведениями о скоморохах. Позднее инструментоведы отказались и от экскурсов в историю скоморохов, что явствует из работ Р. Б. Галайской, В. М. Куликова, В. И. Поветкина и др. В течение последнего десятилетия значительно снизился даже самый интерес специалистов к проблеме инструментального музицирования в средневековой Руси.

Такая ситуация не могла не возникнуть, поскольку, оставив в стороне тему скоромошья культуры, инструментоведы перестали обращаться и к ее источниковой базе. Мы имеем в виду такие массовые документальные источники конца XV—

1. Предварительные характеристики понятий и их взаимосвязей даны нами в докладе: «Скомороховедение: историография, проблемы, источники, методология». Прочитан 12 февраля 1992 г. на Богатыревских чтениях в РИИИ (С.-Петербург).

2. Мы не отрицаем и других путей изучения, очевидных при такой постановке вопроса.

XVII вв. как писцовые, переписные, дозорные, приправочные, платежные, окладные, хозяйственные, расходные, веревные, ужинно-умолоточные, лавочные, кабальные, таможенные, межевые и т. п. книги, сотницы, описи, выписи, списки населения различных местностей, а также повременной актовый материал — судебники, данные сысков и расспросный речей, грамоты (купчие, меновные, данные, уставные, жалованные и др.), порядные, челобитные, указы, наказы, «памяти» и т. п. документы³.

В этих источниках, как показало обращение к ним, содержится уникальная инструментоведческая информация. В частности, фактами из жизни исторически существовавших скоморохов подтверждаются догадки исследователей о том, что родовая профессия «скоморох» была иерархичной. Она состояла из 23 известных нам специализаций, часть из которых, в свою очередь, дробилась на разновидности. Процитируем их названия: «скоморох», «скоморошиха», «скоморох-домрачей», «смыкарь-скоморох», «Гуселников скоморох»; «веселый», «нефирь веселый», «волыношник веселый», «гусельник веселый», «скрыпотчик веселый», «домрачей веселый»; «дудолод», «дудник», «дударь»; «свирельник»; «сапельник»; «сопец»; «сурначей», «сурнач», «сурначик», «суреншик», «суренщик»; «рожечник», «рожечница», «рожешница», «рожешник»; «домрачей», «домерница», «домершик», «домерщик», «домерник», «доморник», «даморник», «домрачей-бахарь», «домрачей-игрец-потешник-потешной», «домрачей-потешник»; «гусельник»; «балалаечник»; «гудочник», «гудошник»; «смычник», «смычк»; «скрыпошник», «скрипочник»; «бубенник», «бубенист»; «потешник», «потешник немчин»; «бахарь», «государев бахарь»; «медведчик», «медведник», «медведчик-медведник»; «шут», «шутиха»; «плясун».

Родовая профессия и ее специализация соотносились между собой как целое с частью. Аналогичной зависимостью были связаны специализации и ее разновидности. Правда, не исключено, что некоторые лексемы являлись диалектными формами названий разновидностей специализаций. Однако доказательств этому нет и, следовательно, на данном этапе изучения вопроса мы должны учесть все лексемы.

3. Специфика источников разъяснена в I главе монографии: Кошелев В. В. «Дудкино племя». В печати.

Нижеследующие специализации были порождены социально-прикладной музыкой (военной, посольской, сигнальной, охотничьей и т. п.) и составляли особую прослойку в скоморошьей культуре: «трубник», «трубник варган», «трубачей», «трубач мерин»; «сиповщик»; «цынбалник», «цынбалщик»; «струнник»; «накрачей»; «набатчик»; «барабанщик».

Все перечисленные термины связаны между собой двумя общими признаками: они являются либо деривативными формами от названий древнерусских музыкальных инструментов и обозначают музыкально-инструментальные специализации, либо специализации, имевшие опосредованное отношение к инструментам (сюда относим «медведчика», «медведника», «медведчика-медведника», «шута», «шутиху», «потешника», «плясуна»). Исключение пока составляют «струнник» и «нефирь» (последний мог вообще не означать профессии).

Руководствуясь имеющимися данными о специализациях, определим инструментарий, которым владели их носители. Он состоял из трех групп. Так, аэрофоны представлены свистковыми флейтами — дудкой, свирелью, сопелью, сиповкой; шалмеями — сурной, волынкой и трубами — трубой, рожком, нефирем. В группе хордофонов были гусли, домра, балалайка; гудок, смык, скрипка; цимбалы. Мембранофоны состояли из накр, набата, барабана и бубна. Согласно источникам, не связанным с антропонимикой, присовокупим к «оркестру» тулумбас, дудку глинянную, варган, било, клепало.

Классификации специализаций и инструментов не окончательны, поскольку они уточнятся с появлением новых фактов. Что касается приведенной инструментальной терминологии в целом, то, трактуя ее, необходимо помнить, что она переполнена семантическими нюансами, которые еще предстоит осмыслить.

В решении подобных проблем незаменимую помощь окажет выяснение социального статуса скоморохов. Ведь выявляя все многообразие их общественных деяний, мы наверняка встретимся с моносмысловыми определениями скоморошьих специализаций и инструментов.

Сказанного, думается, достаточно, чтобы обратить внимание специалистов на перспективность изучения инструментального музицирования в рамках скоморошьей культуры.

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО
НАРОДНЫХ БАЛАЛАЕЧНИКОВ ОРЛОВЩИНЫ

Орловская область богата песенными и инструментальными традициями. Но если песенный фольклор обследован достаточно широко, то инструментальная музыка, в особенности, балалаечная, — мало исследованная область музыкальной фольклористики.

Слабая изученность традиционного искусства народных балалаечников в Орловской области объясняется тем, что поиски любителей игры на балалайке и изучение их искусства проводятся отдельными фольклористами, а не организациями, призванными собирать и накапливать фактологический материал и сведения о народных музыкантах.

Отсюда в Доме народного творчества отсутствуют записи и нотации балалаечных наигрышей. Нет ясных представлений о балалаечной культуре устной традиции у тех людей, которые по долгу службы должны заниматься изучением народной инструментальной музыкой вообще. Не ведется собирательная деятельность, нет картотеки народных балалаечников и бытующих в практике музыкальных инструментов, а также музыки, исполняемой на этих инструментах. Нет сведений о жанрах и формах инструментальной музыки.

Кроме того, по-прежнему не изжито приниженное отношение к народным балалаечникам, что не скажешь о гармонистах, со стороны музыкантов письменной традиции и игнорирование с их стороны эстетических взглядов на музыку народных исполнителей на балалайке.

В настоящее время искусство народных балалаечников лежит на поверхности. Игру на балалайке можно, при заинтересованном взгляде, услышать во многих городах и деревнях области, особенно в тех деревнях, которые не исчезли за годы советской власти и устояли от укрупнения колхозов и совхозов.

В свое время на Орловщине сложились наиболее благоприятные условия для распространения балалайки в музыкальном быту. До Великой Отечественной войны балалаечников было много в каждой деревне. Каждый из деревенских парней считал для себя престижным делом уметь играть на

балалайке. Последняя играла важную роль в музыкальном быту. Она звучала на гуляньях, деревенских пятачках. Балалаечников за плату приглашали вместе с гармонистами озвучивать семейные торжества и свадьбы. В некоторых деревнях и поселках Орловщины эти обычаи сохранены до сих пор.

Балалайка сопровождала и продолжает сопровождать пение частушечников в быту и на сцене. «Без балалайки плохо, не то получается», — говорят певички, когда просишь их спеть частушки.

Популярность балалайки на Орловщине и трудности в приобретении ее в торговой сети заставили самих любителей изготавливать балалайки. Балалаечники старшего поколения почти все начинали учиться играть на самодельных инструментах, сделанных отцами, старшими братьями, дядьями или местными столярами.

Сейчас музыканты играют на балалайках фабричной работы. Самодельных балалаек в тех местах, где нам пришлось побывать, мы не зафиксировали, зато встречали мандолину, приспособленную под балалайку.

Играя на фабричных инструментах, народные музыканты приспособливают балалайку «под себя», ищут свое излюбленное звучание, для чего укорачивают гриф путем накладки деревянного порожка на втором, пятом и седьмом ладах.

Балалайки у орловских музыкантов имеют три и четыре струны. У четырехструнных балалаек удваивается одна из крайних струн. Чаще всего удваивается (спаривается) самая высокая по звучанию струна. При удвоении одной из струн строй четырехструнной балалайки остается такой же, как и у трехструнной.

Используются в музыкальной практике только металлические струны. Они приобретаются в магазинах, либо вытягиваются из обрывков телефонного кабеля. Из фабричных струн в ход идут только первые, самые тонкие; две другие — толстые, травмирующие пальцы, не используются.

Настраивается трехструнная и четырехструнная балалайки на терцовый мажорный строй, в унисон — кварту и терцовый минорный строй. Терцовый мажорный строй в народе зовется «гитарным», «русским», «народным», унисонно-квартовый строй известен как «балалаечный», «простой», а терцово-минорный народные балалаечники называют «минорный» или «минёрный».

Высота настройки открытых струн регулируется по своему голосу, она бывает различной, но все же для каждого балалаечника неизменной.

Из приемов игры в ходу удары по всем струнам указательным и большим пальцами, щипки по одной струне, малая и большая дробь. Редко используются тремоло и вибрация струн. Зато часто пускаются в ход спички, зубья от расчески, осколки лезвий, пластмассовые медиаторы. Те балалаечники, которые еще играют и на 7-струнной гитаре, в большинстве своем украшают свою игру сложными флажолетами, извлекаемыми на грифе пальцами левой руки.

Основу балалаечной музыки орловских музыкантов составляют частушечные и плясовые наигрыши «Страдания», «Матаня», «Русского», «Барыня». «Страдания» подразделяются на «мужские» и «женские», «короткие» и «длинные», «вростяжку», «страдания к ней» и «от ней», «страдания на 2, 5, 7 ладу». Звучат на балалайке польки, коропет, вальс, «Цыганочка», «Сербияночка», песни («Коробочка», «Светит месяц», «Сени», «Златые горы»). Редко звучат песни, услышанные по радио и телевидению и то, если попросишь сыграть.

Исполняются все эти наигрыши в традиционной манере, установившейся в каждой деревне, и потому каждый наигрыш звучит по-разному. Различаются наигрыши не только разных, но и от одной деревни. Индивидуальная манера проявляется в излюбленных приемах игры, силе звука, ритмике, гармоническом изложении и различных украшениях типа «срывов» струны, причудливой акцентуации.

В современном традиционном искусстве орловских балалаечников не просматривается влияние академической балалаечной культуры. Ни приемы игры, ни репертуар балалаечников письменной традиции народные музыканты не принимают и им не подражают. Все играют так, как когда-то их учили, сохраняя свою местную манеру подачи материала и иллюстрируя свой традиционный репертуар. В этом просматривается сохранность традиции игры на балалайке.

Фаик Челеби (Санкт-Петербург)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ МЕЛОДИИ «КЁРОГЛУ»

«Кёроглу» в традиционной азербайджанской культуре. В малых и крупных жанрах азербайджанского устного поэтического творчества — от поговорки до сказки — встречается

образ народного героя Кёроглу. Однако самыми значительными и крупными произведениями о Кёроглу являются героические дастаны — эпические сказания, которые создаются и исполняются ашыгами — профессиональными певцами-сказителями, сопровождающими свое пение игрой на сазе. В ашыгском искусстве имеется определенное количество напевов, связанных с именем Кёроглу. Они используются при исполнении дастанов о Кёроглу.

Помимо эпоса, образ Кёроглу находит свое воплощение в следующих сферах традиционной азербайджанской культуры: а) танцевальное искусство; б) зрелищно-игровые формы; в) свадебный обряд; г) инструментальная музыка.

Второй по масштабу после дастанного эпоса областью традиционной азербайджанской культуры, претворяющей образ Кёроглу, является инструментальная музыка, точнее, искусство зурначей. Ансамбль зурначей (зурначылар дестеси) состоит из двух зурн (мелодия и бурдон) и двух разных (в зависимости от локальной традиции) ударных инструментов. Лишь в некоторых регионах в ансамбль входит только один ударный инструмент. Эти ансамбли играют многочисленные танцевальные мелодии, мелодии народных песен, отрывки из мугамов и т. д. Но их «золотым фондом» являются *инструментальные мелодии Кёроглу* (ИМК), с одной стороны, бытующие самостоятельно, с другой — связанные с танцами и играми с тематикой «Кёроглу», а также с определенным этапом свадьбы.

Исполнители «Кёроглу». Вообще все зурначи имеют к ИМК особое, почтительное отношение. Однако в их среде всегда выделяются и высоко ценятся наилучшие знатоки и исполнители ИМК, которых называют кероглуханами (лучший мастер — исполнитель «Кёроглу»). Этот почетный титул идет от ашыгского искусства, в котором лучших исполнителей эпоса и напевов Кёроглу называют так же. Что касается лучших исполнителей танцев Кёроглу, то они в народе получают титул кёролгубаз (любитель «Кёроглу»).

Распространенность ИМК. По степени распространенности ИМК можно разделить на две группы: общеазербайджанские и локальные. Первые известны каждому музыканту и составляют основной корпус героической музыки (например, «Джанги Кёроглу» — букв. боевая мелодия Кёроглу). Вторые

также различаются степенью распространенности в своем ареале, что особенно видно там, где искусство зурначей достигло высшей степени совершенства.

Функции ИМК. Любая ИМК бифункциональна. Каждая из них исполняется и для слушания, и для сопровождения танца. Многие ИМК несут более двух функций, их полифункциональность обусловлена связью этих мелодий с играми и свадьбой. Третью (реже четвертую) функцию несут не все ИМК, а только определенные из них. Если первые две функции являются общими для всех ИМК, то третья уже индивидуальна для каждой мелодии: сопровождение скачек, борьбы, бега, открытие свадьбы (оповещение народа о ее начале), встреча почетных гостей во время свадьбы и ее закрытие.

ИМК для слушания. Инструментальный эпос. Многие ИМК имеют определенную, отражающую этические сюжеты программу. Каждая из них повествует об определенном действии Кёроглу, и содержание мелодии отражается в ее названии. Например, «Кёроглунун Шекие гелиши» (Поход Кёроглу в Шеки) и т. д. Какое-либо словесное пояснение при исполнении ИМК отсутствует. Здесь направляющую роль играет название. Инструментальное повествование рассчитано на «слушателя в традиции», который хорошо знаком с сюжетами эпоса «Кёроглу», и название каждой ИМК вызывает у такого слушателя соответствующие ассоциации.

Существует три способа исполнения ИМК для слушания.

1. Каждая мелодия исполняется отдельно.
2. Очень распространено исполнение двух мелодий последовательно, одна за другой. Первая из них двухдольная и торжественная — это борьба за свободу; вторая — восьмидольная танцевальная, в быстром темпе — праздник победы. Например, «Кёроглунун ериши» (шествие Кёроглу) и «Кёроглунун рэгси» (Танец Кёроглу).

3. Существует традиция объединения трех и более (до семи) ИМК в цикл инструментальных пьес о Кёроглу.

ИМК для слушания. Дастгях Кёроглу. Как известно, в традиционной азербайджанской музыке существуют мугамные дастгяхи — многочастные циклические композиции, составленные из мугамов. В данном случае дастгях понимается как комплекс, планомерное (!) сооружение. Полевые материалы показывают, что существуют и дастгяхи инструментальной танцевальной музыки — в Баку, начиная с 60-х годов, их

называют «комплектами». Одним из таких дастгяхов является «Кёроглу дастгяхы», в состав которого входят 5-7 ИМК. В отличие от циклического инструментального эпоса, в дастгяхе между ИМК играют определенные интерлюдии. «Кёроглу дастгяхы» начинается с мелодии торжественного характера, с появлением каждой новой мелодии темп и напряженность нарастают.

Можно предположить, что в формировании мугамных дастгяхов танцевальные дастгяхи сыграли определенную роль.

ИМК и танец. Как уже было отмечено, образ Кёроглу претворяется и в народном танцевальном искусстве. Бытуют высокоразвитые в техническом отношении танцы Кёроглу — в основном, сольные, в определенных случаях групповые. Эти танцы сопровождают именно ИМК. Каждый танец и сопровождающая его ИМК носят одно и то же название, воплощают один и тот же образ. Иными словами, за каждой отдельно взятой ИМК с определенным названием стоит определенный танец.

ИМК и зрелищно-игровые формы народной культуры. Тематика «Кёроглу» проникла также в зрелищно-игровую сферу. Театрализованные спортивно-игровые зрелища, связанные с именем Кёроглу, можно классифицировать следующим образом: игры, главным элементом которых являются конь (сюда входят и скачки), борьба и состязание молодых людей в беге. Этим играм чужда чистая спортивность. Они имеют устный сценарий, сюжет и несложную драматургию и изобилуют танцами и музыкой. Важным условием считается здесь артистизм участников, их умение наладить контакт со зрителем.

Эти игры проводятся, как правило, в сопровождении ИМК, специально для них предназначенных. Укажем несколько названий: «Кёроглу джыдыры» (скачки Кёроглу), «Кёроглу гулеши» (борьба Кёроглу), «Кёроглунун адам отюшан хавасы» (мелодия «Кёроглу» для состязания в беге) и т. д.

ИМК и свадьба. ИМК звучат и в важнейшие моменты свадьбы. О начале свадьбы оповещает определенная ИМК в двух- или четырехдольном размере, торжественного характера. Во время свадьбы в любую минуту могут приехать особо уважаемые люди — аксакалы и гости издалека. Распорядитель свадьбы (аягчи) тут же подает знак музыкантам, ко-

торые в честь уважаемого гостя играют соответствующую ИМК. Приветствуя гостя, музыканты играют стоя. Если при входе гостей на свадебную площадку (тойхана) кто-то танцует, то музыканты все равно останавливаются и приветствуют гостя. Танцующий не должен обижаться.

После того, как невесту привели в дом жениха, зурначи исполняют определенную ИМК. После этого никто не имеет права ни танцевать, ни петь. Звучание соответствующей ИМК означает закрытие свадьбы.

ИМК закреплены за этими важнейшими моментами свадьбы жестко и определенно. Сам факт исполнения ИМК для встречи гостей говорит: «Вы пришли к людям, мужественным, как Кёроглу. Двери нашего дома всегда открыты для друзей. Добро пожаловать!» Закрывая свадьбу ИМК звучит, как благословение и напутствие: «Живите, как Кёроглу!»

В изучении ИМК определяющей является их функция, иначе они становятся предметом чисто теоретического музыкознания (лад, ритмика, форма и т. д.), а не этномузыказнания.

Санъат Кибирова (Алма-Ата)

ЭВОЛЮЦИЯ ИНСТРУМЕНТАРИЯ УЙГУРОВ

(На примере лютневых инструментов)

Уйгуры с раннего средневековья и по настоящее время обитают на землях Восточного Туркестана (или Синьцзян-Уйгурский автономный район КНР). С конца V — нач. VI вв., успешно соперничая за власть над оазисами Таримского бассейна, они после 763 г. и почти до конца VIII в. являлись решающей политической силой в делах Центральной Азии. Между 802—821 гг.: «...в городах Таримского бассейна воцарились близкие родичи нового уйгурского кагана»¹, а в 840 г. было создано Уйгурско-Турфанское княжество, просуществовавшее более пяти веков. В настоящее время кроме Восточного Туркестана, где проживает основная масса уйгуров (более 6 миллионов), уйгурская диаспора распространена на территории Казахстана (наиболее компактно: более 1,5 мил-

¹ Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. М.: 1992, с. 143, 146, 152.

лионов), Киргизии, Узбекистана, Туркмении, Турции, Австралии и др.

Уникальность формирования и эволюции культуры Восточного Туркестана обусловлена геополитическим фактором: находясь в самом центре Азии на стыке крупнейших цивилизаций — индийской, китайской и среднеазиатской, — эта территория с древнейших времен была важным торгово-стратегическим звеном Шелкового пути, перекрестком этносов, религий и культур, местом синтеза Востока и Запада. Природно-географические условия способствовали образованию автаркических городов-оазисов, определив не только специфику традиционного быта и культуры Восточного Туркестана, но и их локализацию, проявляющуюся на всех уровнях исторического и социокультурного развития общества данного региона: в антропологии, этнографии, диалектах, живописи, музыкальной культуре, инструментарии и проч. Так, с архаических пластов выделяются оазисы Хотан, Цюцы, Сулэ и Гаочан.

Музыкальная эстетика каждой эпохи выводит на роль лидера определенный инструмент. Так, со II в до н. э. более десяти веков в инструментарии сначала Восточного Туркестана, а затем Китая, Кореи, Японии и других стран главные позиции занимает гобой **били**. Созданный в Цюцы (Куча), он совершает поистине триумфальное шествие по странам Востока, а позже — Запада. В Китае, получив большое распространение, он образует целое семейство из 21 вида; в Корее, где его стали изготавливать из персикового дерева, изменил эргологию; в Японии, получив имя **хитирики**, стал ведущим инструментом гагаку. По били настраивались средневековые оркестры от Восточного Туркестана до Японии, подобно тому, как в настоящее время настройка европейских оркестров производится по гобою — потому что древнейшего били. Сейчас инструмент функционирует у уйгуров под названием **болиман**.

В средневековье важно значение двустороннего песочно-часового барабана **цзе**. Попав в Китай из Кучи², он стал любимым инструментом многих китайских императоров и специально для него были созданы 92 пьесы. Регулируя степень натяжения кожи, цзе настраивали на чистую квинту. Обяза-

² Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М.: 1981, с. 385, прим. 104.

тельный участник всех музыкальных представлений, цзе обычно располагался в центре оркестра, часто в руках танцовщицы. В Японии вместе с популярностью он получил название **какко** и изменения в эргологии: корпус его мог быть керамическим.

С раннего средневековья в инструментарии Восточного Туркестана все увереннее лидирует грушевидная лютня **пипа**. К средневековью под названием **уд** она заняла центральное место в трактатах о музыке философов Востока и становится главным инструментом макамата. Существует мнение, что пипа с загнутой головкой и рассчитанная на нее музыкальная теория «5 дань 7 шэн» попали в Китай из Кучи вместе с кучинским лютнистом Суджипо, поэтому она еще называется шюцыская (кучинская пипа³. Уд — основной инструмент для составления математических таблиц звукорядов и ладов в средневековых трактатах Фараби, Урмави, Мараги, Дервиша Али и мн. др.

Под прессом религиозно-эстетических догм ислама интервально-аккордовое звучание инструментов ранне-средневекового Восточного Туркестана к позднему средневековью трансформируется в монодию. Новый исполнительский стереотип, направленный на раскрытие тембро-акустических возможностей инструментов, обусловил критическое осмысление и переукомплектовку всего инструментария: выход из употребления отдельных его видов и типов; активную апробацию новых из арсенала простонародья и введение их в практику профессионального музицирования; в рамках монодии — существенное изменение их морфологии и эргологии. Изысканное отношение к звуку как к интонации, имитирующей голос человека, выводит на роль лидера сначала поперечную флейту, а затем предпочтение отдается танбуровидным инструментам, на которых мелодия исполняется не на всех струнах, как это было на древне-раннесредневековых лютнях, а лишь на одной. Это обстоятельство приводит к дифференциации струн на мелодическую-игровую, бурдонизирующие и резонирующие и, как следствие, к максимальному увеличению грифа — до 1,5 метра. К позднему средневековью лютни дифференцируются по способу звукоизвлечения (на щипковые, плектронные

³ Хо Суйчу. Гуйцы юэу шихуа (К истории музыки и танцев Кучи). В кн.: Юэу ишу (Искусство музыки и танцев). Урумчи| 1985, с. 230; Вызг. Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.| 1980, с. 18.

и смычковые) и числу струн с закреплением названий: 2 струны — дутар; 3 — сатар; 4 — чартар; 5 — пянджтар; 6 — шаштар и т. д. При исполнении локальных циклов уйгурских мукамов по составу инструментов, их участию в разделах мукамов и выделению солирующего инструмента различается пять видов по следующим географическим зонам: Кашгарский цикл — сатар; Илийский — тамбир; Доланский — равап; Хотанский — калун; Кульмульский — геджак.

Процесс эволюции инструментария уйгуров активно продолжается и в наши дни. Наряду с реставрацией-возрождением и реконструкцией традиционных инструментов, мастерами и народно-профессиональными музыкантами создаются новые. Так, Х. Шамсутдинов по образцам традиционных инструментов изготовил 4-х струнную **биза**, 6-струнную **пипа**, 4-х струнный **ситя**, 7-струнный **чахартар**, **калун** с 59 струнами, **гунга** с 51 струной и **рухавза** с 11-струнами. По мнению Дервиша Али древний «Рухэвзэ — изобретен в Кашгаре»⁴. Т. Ахмиди создал целую серию новых инструментов, таких как **хуштар** («хуш» по-уйгурски «птица»), **пянджтар**, **долани** и др., а также **руд** с корпусом в форме неправильного шестиугольника, деревянной декой, коротким грифом и 30 струнами. Х. Уста — автор трех новых хордофонов: **вилтар**, **гунтар** и **дильтар**. Существенную реконструкцию тамбира произвел М. Рози; в частности, удвоив деку: под обычной деревянной он натянул кожаную. Двойная дека настолько улучшила акустические возможности инструмента, что такую же деку стали изготавливать на сатаре, геджаке и других. Н. Сетивалди сделал разборный дутар из 4-х частей: 1,5-метровый дутар в разобранном виде легко помещается в небольшой футляр. Появились разновидности хордофонов: бас-равап, бас-геджак и мн. др.

Композитор, виртуоз-исполнитель на всех уйгурских инструментах Низам Кибиров на базе тамбира и сатара создал новый хордофон сатамбир: с 13-ю струнами; радикально новой конструкцией подставки под струны, на которой струны натянуты в два яруса и дифференцируются на 6 игровых (на верхнем ярусе) и 7 резонирующих (на нижнем ярусе, не задеваемые при игре); а также бинарным способом зву-

⁴ Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Ташкент: 1946, с. 14.

коизвлечения: смычком — как на сатаре, и нахуном — специальным приспособлением из металлической проволоки, имитирующей форму ногтя, — как на тамбуре.

Михаил Хай (Киев)

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЛИРНИЦКОЙ ТРАДИЦИИ В УКРАИНЕ

(на материале исследований К. В. Квитки и Ф. М. Колессы)

Лирницкая традиция на Украине, претерпев, кроме естественно протекающих процессов угасания, еще и тяжелейшие репрессии со стороны официального этноцидного аппарата, стоит в наше время перед реальной угрозой полного исчезновения. Есть сведения о сожжении более 100 галицких лирников в гитлеровских газовых камерах, об уничтожении их НКВД, об использовании для их выявления фольклористов и учителей. Но особая моральность и религиозность, возвышенность лирницкого духа не позволили им опуститься до позорного положения служки большевистскому режиму, как это случилось с большей частью бандуристов. Некоторые лирники и по сей день прячут свою традицию и репертуар под видом гармонистов, многие вовсе перестали лирничать и бродяжничать, но на «сцену» изгаляться перед этноцидным режимом не пошли. Тенденциозные же и лживые утверждения о «несоответствии» этой «нищенской» традиции духу времени должны быть не только опровергнуты современной наукой, но и исправлены ею.

Анализ исследований К. В. Квитки быта лирников во время активного функционирования их традиции, в отличие от других советских кобзареведов, дает объективную картину быта этих музыкантов, показывает художественную и высокую морализаторскую ценность их искусства, пиетическое отношение к ним со стороны окружающих, органичность большой религиозности как для самих лирников, так и для их традиции в целом.

В современных условиях с особой важностью встает проблема научно-практической реставрации — а в большинстве случаев уже и реконструкции — аутентичной лирницкой традиции. Данные о последних лирниках, еще недавно странствующих по Волини, Полесью, Гуцульщине, относятся к 50—

60-м годам. Зато имеем несколько утешительных попыток реставрация и реконструкция традиции (Г. Гирчак, лирник Ярема, лирник Сашко Смык из Киева, Ю. Кондратенко из Львова и др.). Усилиями Киевского кобзарского цеха («панотець» М. Буднык) отысканы следы славного в прошлом Волынско-го цеха. Есть твердое намерение реставрировать его работу в полном объеме.

Схема реконструкторской работы сводится в следующем позициям: 1. выбор и разведка традиций; 2. запись и научная обработка материала; 3. изучение характерных особенностей традиции, нотирование; 4. вторичное воспроизведение аутентичной манеры исполнения; 5. функционирование на вторичном уровне.

Реконструируя традицию по нотациям Ф. Колессы, две первые фазы мы получаем «автоматически». Мы также имеем возможность обратиться к хронологически наидревнейшим пластам традиции. Кроме достоверного прочтения нотации, важным компонентом процесса реконструкции является импровизационность и индивидуальность интерпретации, без чего даже гениальное прочтение получится мертвым.

Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)

ПРОСТРАНСТВЕННО-АУДИАЛЬНЫЙ ОБЛИК ПЕТЕРБУРГА XVIII ВЕКА

1. Напряженный дуализм сакрального и профанного элементов пронизывал петербургскую культуру на протяжении всего восемнадцатого века и определял ее своеобразие. Военское, имперское начало совмещалось здесь с традиционно-религиозным и образовывало сложное, внутренне-конфликтное целое.

Специфика российского опыта государственной секуляризации была обусловлена двумя взаимосвязанными моментами: включением церкви в систему государственной регламентации и усилением тенденции сакрализации монарха и государственности.

2. На протяжении восемнадцатого века в Петербурге структурировалось такое жизненное пространство, которое способствовало ломке традиционных стереотипов жизни и

культуры. Интенсивно аккумулировался опыт европейской светской культуры и вытеснялся традиционный опыт, связанный со средневеково-сакральными ценностями православной культуры. Однако, многие элементы традиционной культуры по-прежнему сохраняли свою жизненность, адаптируясь в новых условиях. Напротив, заимствованные элементы культуры европейской нередко переосмысливались и приобретали двойственную функциональность в новом культурном контексте.

3. Совмещение в пределах петербургского социума двух различных временных моделей обусловило его неоднородность и внутреннюю конфликтность. Мирское, «потешное» время европейских колокольных часов и клошпилей совмещалось с литургическим временем традиционных православных колокольных звонов. Пушечные выстрелы объединялись с церковными звонами в едином государственно-церковном ритуале, втягивая церковное время в орбиту государственной регламентации. Воинственные звучания труб и барабанного боя на петербургских улицах становились инструментом унификации городской жизни, подчиняя ее воинскому порядку и регулярности.

4. Новый принцип городского планирования определил своеобразие облика новой столицы.

Важнейшее открытие европейского барокко — новая концепция пространства, соединяющая идею его бесконечности с мерностью и порядком. Ассоциация пространства с движением и временем, расширение масштаба восприятия стало существенной чертой мышления этой эпохи. Одно из проявлений этой особенности — пространственность слухового восприятия.

Ощущение динамичного аудиального пространства в многообразии свойств — массивности, глубины, тяжести актуализируется в европейском искусстве в инструментальном и хоровом концертном стиле. Барочный концертный стиль связан с восприятием объемности и «весомости» звуковых масс, ка-

¹ Проблему новой концепции пространства барокко в связи с формированием городской среды рассматривает Л. Мамфорд. Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. New York, 1938. P. 364.

чественно дифференцирующих акустическое пространство. В русской церковно-певческой культуре в период строительства Петербурга окончательно утверждается аналогичный, партесный стиль пения. Именно пространственные категории «плотности» и «глубины» определяют способ формирования звучания в партесном концертировании.²

4.1. Формирование городской среды Петербурга также было связано с этой особенностью барочного стиля мышления. Качественная дифференцированность элементов городской композиции, возникающая из многообразия взаимодействий звуковых масс и пространственных объемов определяет специфику структурирования городской среды новой столицы. Городское пространство Петербурга формируется как пространство звучащее, как целостный пространственно-акустический феномен.

В связи с особой восприимчивостью человека барочной культуры к экспрессии пространственного взаимодействия звуковых масс, аудиальный образ Петербурга восемнадцатого века обладал для современника особой значимостью. Попытка реконструкции этого образа — интересная и важная задача. Она может быть решена благодаря обращению к разнообразным письменным источникам — текстам восемнадцатого века, содержащим высказывания, касающиеся функций инструментального интонирования в городской культуре, способов размещения звуковых масс в городском пространстве и качественных характеристик звучания.

5. Структурирование целого — выявление каркаса и основных элементов городской среды при условии их рационального соподчинения — такой способ конструирования определял специфику пространственно-акустического единства Петербурга восемнадцатого века.

Благодаря системе ключевых точек, архитектурных и звуковых доминант, фокусирующих восприятие городской среды

² О категориях звуковой плотности (массы) и пространственной расчлененности в многохорном вокально-инструментальном письме композиторов венецианской школы — как важнейшей черте музыкального мышления западноевропейского барокко пишет: Барсова И. Из истории партитурной нотации. Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVII века. — В сб.: История и современность. Л., 1981. О специфике партесного концертирующего стиля: Герасимова-Перельдская Н. А. Партесное многоголосие, формирование стилевых направлений в музыке XVIII века. Т. 32. Л., 1973.

на определенных «сюжетах», пространственно-акустическая композиция города формировалась как целостная динамичная структура³.

Смысл этих «сюжетов» раскрывался благодаря системе путей, связывающих ключевые точки и устанавливающих их зависимость. Движение городских церемониалов и шествий, устанавливавших связь порядка празднований городских церковных и государственных событий с определенными точками и путями городского пространства выявляло семантику городской конструкции.

Городские ритуалы: военные и церковные шествия, придворные церемонии были связаны как с характерными звучаниями, так и с определенными путями, соединяющими ключевые точки городского пространства. Динамичные звуковые массы наполняли городские улицы и образовывали в рамках городского целого своеобразные пространственно-акустические композиции. Статичные звуковые источники: колокольные звоны, а также пушки были размещены в городском пространстве в соответствии с замыслом его планировки. Взаимодействие этих звуковых масс имело большое значение для ориентации горожан в городской среде.

6. Новый фактор социальной жизни имперской столицы, армия, определил специфику ее ауднального облика. Армейские казармы заняли в новой столице место монастырей. Военный инструментарий: пушки, ружейная пальба, барабанный бой, гобой и трубы стали преобладать в уличных звучаниях. Он использовался не только во время воинских шествий и церемоний, но и в качестве инструментария унификации городской жизни.

6.1. Стремление разобщить звуковые массы в пространстве — характерная особенность нового творческого стиля. Концертирующие музыканты, играющие на гобоях, трубах и литаврах, размещались во время городских процессий на специальных возвышениях, на триумфальных арках. На колокольне Петропавловского собора, самой высокой в городе, в начале века ежедневно играли полковые музыканты. «В крепости ежедневно, в полдень, играют гобоисты, а на башне Адмиралтейства, в то же время, особые трубачи.»⁴

³ Вопрос восприятия конструкции городского целого ставится в работе К. Линча. Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, 1960.

⁴ Берхгольц, Н. В. *Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721-го по 1725 год*. Пер. с нем. И. А. Аммон. Изд. 2.— М., 1858. С. 143.

6.2. Атмосфера пространственной широты и бесконечности была связана с важнейшим городским путем Петербурга первой половины века — Невой. Река выступает естественным резонатором специально организуемых звуковых композиций, являющихся частью городского ритуала. Например, при спуске корабля «Когда он пошел по воде, с него раздались звуки литавр и труб, смешавшиеся с шумными восклицаниями народа, стоявшего на старом корабле и на берегу. В то же время началась пушечная пальба в крепости и в Адмиралтействе.»⁵

Особо культивируется эффект «эхо», возникающий при игре на духовых инструментах на барках, плывущих по Неве во время придводных ассамблей. Современник описывает одно из таких катаний, во время которого «у большей части вельмож были с собою трубы и валторны, звуки которых, против крепости, чудно раздавались и производили эхо».⁶

7. Другой уровень аудиального пространства Петербурга был связан со статичными звуковыми источниками: колокольными звонами. Семиотика городского планирования определяла особенности функционирования церковных колокольных звонов Петербурга. Появление множества новых городских государственно-церковных праздников, совмещавших черты ритуала церковного и воинского обусловило двойственную функциональность церковных колокольных звонов в петербургской культуре: колокола становились атрибутом имперского культа.

Соединение пушечной и ружейной пальбы, колокольного музицирования в единый ритуальный порядок — новая традиция, появившаяся в Петербурге в начале восемнадцатого века. Для пушечной пальбы разрабатывается своеобразный «устав», аналогичный уставному порядку церковных колокольных звонов. Пушечные выстрелы включаются не только в ритуал новых государственно-церковных празднований, но и в ритуал праздников традиционного церковного круга.

Церковные колокола начинают, в свою очередь, звучать во время городских «потех» — фейерверков и гуляний.

⁵ Берхгольц. С. 121.

⁶ Берхгольц. С. 129.

7.1. Размещение на колокольнях и башнях Петербурга множества «колокольных часов» было связано с ростом значения в петербургской культуре нового «мирского» времени. Тяга к инструментализму, концертности проявлялась в устройстве «колокольной игральной музыки». Клокшпили размещались на колокольнях соборов, связанных с культом императорского имени. Инструменты, заимствованные из европейской светской культурной традиции, становились в контексте петербургской культуры сакральным символом государственной власти.

Александр Никаноров (Санкт-Петербург)

Нил Сараджаев (Москва)

**СПИСКИ «ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ» РУССКИХ КОЛОКОЛОВ
КОНСТАНТИНА САРАДЖЕВА**

Имя московского звонаря Константина Константиновича Сараджева (1900—1942) достаточно хорошо известно в настоящее время как специалистам, занимающимся колокольными звонами, так и всем интересующимся историей русской музыкальной культуры. Ему посвящена книга А. И. Цветаевой и Н. К. Сараджаева «Мастер волшебного звона»¹, а также работа Л. Д. Благовещенской².

Обладая феноменальным слухом, К. К. Сараджев, как рассказывали его современники, мог с легкостью определить высоту любого звука и свободно различал тоны, составляющие сложные созвучия³. Последнее особенно ярко проявлялось у него по отношению к колоколам. В 20-е годы по просьбе Е. Н. Лебедевой⁴, занимавшейся фольклором и работав-

¹ Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. — М.: Музыка, 1986.—159 с.; М., 1988.—109 с.

² Благовещенская Л. Д. Проект светской концертной звонницы К. К. Сараджева // Колокола. История и современность.—М.: Наука, 1985.—С. 286—293.

³ Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Указ. соч. — С. 17, 23—24 и др.; Рибникяр Яра. Ян Непомуцкий.—М.: Художественная литература, 1980.—С. 100.

⁴ Лебедева Екатерина Николаевна (1864—1955) в 20-х годах изучала русский колокольный звон и была близко знакома с К. К. Сараджеевым. Ею написаны работы «История колоколов», «Музыка колоколов», «Схема обследования колоколов», «Обследование колоколов Сретенского монастыря» (рукописи).

шей в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН), К. К. Сараджевым были протитированы многие московские колокола. Эти записи систематизированы по названиям церквей, соборов и монастырей в алфавитном порядке. В настоящее время известно два таких законченных списка: один хранится в семейном архиве у брата звонаря Нила Константиновича Сараджева, другой — в фонограммархиве Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом). Последний, судя по дарственной надписи на нем, был подарен автором Е. Н. Лебедевой, а затем передан ею на хранение в Пушкинский дом. В 1974 году он полностью опубликован Л. Д. Благовещенской⁵. Первый список подобен ему, но является более полным, так как в нем учтены не только колокола, находившиеся в самой Москве, но и в ее окрестностях⁶.

Кроме чистовых экземпляров, в отделе рукописей Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки сохранились черновые наброски колокольных спектров, частично вошедшие в указанные выше списки. Помимо московских колоколов, в них имеются 32 записи колоколов Саратова, Ростова-на-Дону, Мариуполя, Одессы и Севастополя. По-видимому, их звучание К. К. Сараджев слышал, когда семья до начала 20-х годов жила в этих городах. Сейчас трудно сказать, были ли записи колоколов сделаны в то время или же они воспроизведены по памяти позднее, когда составлялись списки.

В ходе сопоставления рукописей выявлено 106 новых записей, не вошедших в список, опубликованный Л. Д. Благовещенской. Из них 24 — спектры колоколов Москвы, 50 — окрестностей Москвы и 32 — колокола Саратова и южных городов. Для поиска новых спектров был использован табличный метод, предложенный Н. К. Сараджевым, благодаря которому удалось легко обнаружить не только неизвестные ранее записи, но и разночтения в сходных случаях. На основе

⁵ Благовещенская Л. Д. Звуковые спектры Московских колоколов. Сараджев К. К. Список индивидуальностей Больших колоколов всех колоколен г. Москвы//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1977.—М., 1977.—С. 35—52.

⁶ Е. В. Назайкинский сообщает еще об одном списке подаренном К. К. Сараджевым А. Н. Гарбузову (Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки.—М.: Музыка, 1988.—С. 107). К сожалению, его местонахождение пока не известно.

проведенного анализа имеющихся трех списков авторами данного исследования установлено:

1. Среди московских колоколов в списке из семейного архива нет спектров церквей Екатерины Мученицы в Донском монастыре и Екатерины Мученицы при Екатерининской больнице, которые есть во втором списке (№ 112, № 113).

2. Имеют место существенные отличия в записях 10 спектров в черновике и чистовых списках. Среди них можно выделить две группы: первая — спектры отличаются количеством звуков, причем близкие звуки с разницей в тон или пол тона, выше или ниже друг друга без определенной системы; вторая — все звуки сдвинуты в одном направлении на определенный интервал. Наличие таких разночтений не может быть объяснено ошибками при переписке и говорит о том, что звук колокола не был для К. К. Сараджева неизменной суммой навсегда заданных простых тонов.

Алла Аблова (Петрозаводск)

ЗВОНКОВЫЙ КАМЕНЬ: НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Изучение музыкальных орудий европейского Северо-Запада все больше привлекает внимание ученых в последнее время. Об этом свидетельствует внушительный список публикаций. Но, вместе с тем, нельзя не признать, что эта область музыковедения остается все же недостаточно разработанной. К числу малоизученных относятся древнейшие музыкальные орудия. Один из таких памятников — звонковый камень — обнаружен сравнительно недавно в южной Карелии на острове Колгостров. По данным археологии (образцам асбестовой керамики) появление звонкового камня относится к первому тысячелетию до н. э. Внешне он представляет собой большой, пропорционального вида гранитный валун. Чашеобразная выбоина на горизонтальной поверхности камня, появившаяся от ударов, и разбросанные вокруг мелкие камни со следами сбитости, говорят о некогда активном функционировании орудия. Музыкальная природа его проявляется в издаваемых звуках: они довольно громкие, чистые, продолжительные, звонкого металлического тембра. Высота и длительность их зависят от места и силы удара. Избирательно сделанная спектрограмма указывает на ми², ре диз³, ля³, си бемоль³,

соль⁴, соль дизел⁴. По классификации Хорнбостеля-Закса это каменный ударяемый идиофон (индекс 111.223).

Изучать подобные музыкальные орудия необычайно сложно как из-за отсутствия отлаженной методики их органо-логического исследования, так и из-за недостатка специальной научной литературы. Но и одно лишь морфологическое исследование недостаточно для изучения такого необычного природного феномена, каким является звонковый камень. Ведь речь идет о явлении, следы «творческой жизни» которого сохранились разве что в языке. Поэтому необходим широкий многосторонний анализ, затрагивающий различные смежные с органологией области — археологию, этнографию, лингвистику, этимологию, топонимику и т. д. Аналогом такого рода семантического исследования является работа финского ученого Т. Лейсие, посвященная древним финским аэрофонам (*Vanhojen aerofonien ja kansanomaisen taksonomia ja historiallinen tulkinta // Tutkielmia kansanmusiikista. Kaus-tinen, 1976*). Возраст некоторых духовых из его коллекции составляют два и даже три тысячелетия (например, берестяной трубы, камышовой флейты, кярвенноукка). В своем труде автор рассматривает народные (не заимствованные) названия и описания некоторых финских аэрофонов, кроме того он анализирует принципы, лежащие в основе инструментального (духового) словообразования и словоупотребления. Материалом для работы ученому послужили опросы респондентов, собранные в каталогах Финского Словарного Фонда.

Метод, позволивший Т. Лейсие совместить результаты столь разных научных сфер, заимствован в работах американских этнографов. Он основан на перенесении приемов и принципов лингвистического анализа в область этнографии (и, добавим, связанной с ней органологии). Такое перенесение значительно расширяет горизонты традиционного исследования. Новое направление названо в трудах американских авторов этнографической семантикой (а также иногда культурной антропологией или когнитивной антропологией; когнитивный от лат. *cognitio* — знание, познание). Понятие «антропология» рассматривается ими как в широком, так и в узком смысле. Например, термин «культурная антропология» приблизительно соответствует русскому «этнография», тогда как русскому термину «антропология» соответствует термин «физическая антропология». (Хэмп Э.)

В основу изучения когнитивных аспектов этнографии (органологии) через язык положен ряд теоретических принципов, действие которых наиболее отчетливо прослеживается в анализе народных таксономий — систем классификаций (в работе Т. Лейсие систем народных классификаций аэрофонов). Первый теоретический постулат когнитивного метода состоит в отрицании единства культурного явления и в признании параллельности существования всех его вариантов. Второй — в правильности (безошибочности) их. В связи с этим отпадает вопрос о доверии или недоверии к ним, так как все они ценны в когнитивном отношении, поскольку разъясняют представления данного индивида (респондента) о связях между инструментами и их названиями. Третий методологический принцип — в отказе от статистической обработки материала, так как в когнитивной системе не важно количество вариантов-ответов. Имеет лишь смысл то, каким образом, зачем и почему все они соотносятся друг с другом.

Если применить когнитивный метод к нашему исследованию, то опираясь на приемы лингвистического анализа, можно выяснить принципы, лежащие в основе словообразования и словоупотребления, связанного со звонковым камнем. В первую очередь представляется важным рассмотрение самого названия инструмента «звонковый камень» (tiukukivi»). Кроме того, необходимо исследование топонимов (финских, карельских), окружающих звонковый камень на острове, так как именно они могли сохранить следы того далекого по времени музыкального явления, о котором идет речь. Учитывая то, что звонковый камень является по Хорнбостелю-Заксу ударяемым идиофоном, представляется полезным изучение названий родственных ударяемых инструментов из разряда идиофонов. И, наконец, небезыntenесен анализ группы глаголов финского (карельского) языка, копирующих своей фонетической формой извлечение ударного звука. Это тем более важно, так как звукоописательность является характерным свойством финского языка, относящегося, как известно, к группе дескриптивных (описательных) языков и сохранившего до сегодняшнего дня в своем составе большое число таких дескриптивных слов.

ФОЛЬКЛОРИЗМ В АДЫГЕЙСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Инструментальное исполнительство в настоящее время является доминирующей частью духовной культуры адыгов. Оно проявляет себя, как минимум, в двух сферах: аутентичной и самодеятельно-сценической. Последняя фактически является воспроизведением аутентичного музицирования в новых исполнительских условиях, которые, в свою очередь, значительно влияют на многие компоненты инструментального музицирования: его жанры, виды инструментария, поведение народных музыкантов, характер ансамблевого звучания и проч. Аутентичное и самодеятельно-сценическое музицирование сосуществуют в адыгской инструментальной исполнительской среде и дают примеры различных типов взаимоотношений между ними: от неприятия системой самодеятельности отдельных компонентов традиционной инструментальной культуры до полного их копирования или перетекания одного вида музицирования в другой.

Тенденции фольклоризма отчетливо проявляют себя через нетрадиционный **инструментарий**, закрепившийся в адыгской среде, **репертуар и форму**.

В сегодняшнем музыкальном быту адыгов встречаются различные музыкальные инструменты (МИ). Среди них есть исконные — пхачич (тип трещетки), шычепщын (смычковый хордофон) — и много лет назад заимствованный, адаптированный в адыгской среде, ставший общеупотребительным народным МИ — пщынэ (гармоника). В этом же ряду находятся и европейские инструменты, заимствованные, видимо, прежде всего, от русских и потому считающиеся у адыгов русскими народными инструментами (мандолина, балалайка, баян, аккордеон). Распределение МИ на территории, где проживают адыги, внешне носит случайный неорганизованный характер. Тем не менее, закономерность состоит в том, что интонационные МИ внедрялись прежде всего в тех аулах, где в 20—30 годы XX века работали так называемые «двадцатипятидесятники» и куда в 40-е годы вернулись с фронта солдаты-адыги.

Известно, что в большие аулы, имевшие свои школы в 30-е годы, целенаправленно завозили инструменты духового и русского оркестров с перспективой организации соответствующих коллективов. Существование таких оркестров, вычленение из них определенных МИ, вхождение в быт и сохранение их до наших дней во многом есть показатель натуральной, «генной» предрасположенности «общественного уха» (Асафьев) и отдельных представителей народа к музицированию на такого рода МИ. Распространенность в современной адыгской среде конкретных инонациональных МИ до некоторой степени определяет наличие подобных типов МИ у протоадыгов в прошлом. Вероятно, сочетание нового и традиционного в наигрышах на балалайке и мандолине находилось в пропорциях, удовлетворяющих народных музыкантов. Новое определялось динамикой эстетических представлений, обусловленной всем контекстом социально-культурной жизни адыгов. Традиционное было связано с устойчивым комплексом жанростилевых характеристик, включающих стабильность метроритма, устойчивость интонационного поля и жанровой системы.

История возникновения, существования и исчезновения оркестра адыгских инструментов также лежит в русле тенденций фольклоризма. Существование оркестра выполнило объективную миссию возрождения внимания широкой общественности к проблемам народного инструментального музицирования. Прекращение существования оркестра обозначило перспективу существования в будущем только традиционных ансамблевых инструментальных групп.

III. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЭССЕ ПО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЮ

Михаил Лобанов (Санкт-Петербург)

КОЛЕСНАЯ ЛИРА У Ф. ШУБЕРТА

«Украинская лирная музыка — писал К. Квитка — несомненно одна из последних и доступных живому наблюдению волн широкораспространенной некогда в Западной Европе лирной ... музыки. Мелодии народных западноевропейских лирников, насколько известно, не были записаны, хотя эти артисты перевелись только в конце XIX столетия. Следовательно, тщательное изучение игры украинских лирников мо-

жет дать материал по крайней мере для приблизительного представления о давней игре западных мастеров»¹. То же можно отнести и к лирной музыке, бытовавшей на Дону и на юго-западных окраинах России, где проходила восточная граница европейского ареала народной колесной лиры. (В XVII—XVIII в. на недолгое время колесная лира была занесена и в русские столицы² — возможно, какой-то другой волной распространения, не связанной с той, что двигалась с Украины на сопредельные российские земли).

Однако вопреки предположениям К. Квитки, проясняющий ответ на традицию лирной музыки может быть отброшен не только с востока на запад, но и с запада на восток. Уникальное по художественной силе и в то же время по этнографической точности музыкальное изображение лирной игры дал Шуберт на закате своей короткой жизни. Для этноинструментоведения это изображение имеет особую ценность, поскольку относится к первой трети (!) XIX в. Для самого же великого австрийца изображение музыкального инструмента не было чем-то исключительным.

Говоря о фортепианном аккомпанементе шубертовских песен, М. Бауэр отмечал, что композитор «заставляет звучать все инструменты — каждый в полной и законченной характеристике: люгня...фидель...арфа...лира (здесь: античный щипковый хордофон — М. Л.)»³. Исследователь называет в качестве примеров множество песен Шуберта, добавляя: «Не нужно говорить, что эти примеры легко удесятерить»⁴. Тем не менее в списке М. Бауэра колесная лира отсутствует. И совершенно ускользают ее следы от отечественных исследователей благодаря казуальному обстоятельству, связанному с переводом текстов шубертовских песен на русский язык.

Не углубляясь в мало выясненную, далекую от темы настоящей конференции историю перевода песен Шуберта, можно сказать, что хотя первые опыты этого рода в России относятся еще к 1840-м годам (Н. П. Огарев, Е. П. Растопчина), но широкое распространение песен композитора в русском переводе началось, по-видимому, в первые десятилетия нашего века. Определенную роль сыграл здесь Дом песни

¹ Квитка К. Избранные труды. — М., 1973, т. 2, с. 287.

² Привалов Н. Лира (лира, рыле и реля) — русский народный музыкальный инструмент. — СПб., 1905.

³ Bauer M. Die Lieder von Franz Schubert. — Lpz, 1915, Bd. I, S. 79.

⁴ Там же.

М. Олениной — д'Ольгейм, проводивший конкурс на лучший русский текст к песням Шуберта⁵. Вскоре появился перевод «Зимнего пути», ставший каноническим для последующих изданий цикла и для его исполнения. Автор перевода — С. Заяицкий. Благодаря его работе в сознании каждого, кто посещал концерты, покупал ноты и грампластинки, кто проходил курс истории музыки, накрепко осаждалась мысль, что последняя песня «Зимнего пути» называется «Шарманщик». Учителя, лекторы, учебники — все рассказывали, какими средствами композитор изобразил в музыке шарманку.

Переводом С. Заяицкого был загипнотизирован и крупнейший наш специалист по Шуберту Ю. Н. Хохлов, автор капитальной монографии о «Зимнем пути». «Использование квинты в басах связано здесь с изобразительным заданием — писал он о заключительной части цикла. Оно составляет элемент «игры шарманки», согласно тексту песни, не прекращающейся ни на мгновение»⁶. А ниже, касаясь «наигрышей» в верхнем голосе фортепианной партии (в прелюдии и интерлюдиях)», он полагал, что они «несомненно составляют художественно-обобщенное воспроизведение игры шарманки»⁷. Тут же автор монографии приводит строку подлинника Вильгельма Мюллера: *Dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still*. И даже здесь у него не возникло предположения; что в немецком тексте речь идет о другом музыкальном инструменте, нежели шарманка — а именно о колесной лире

Конечно, переводчик мог опереться на следующие обстоятельства: европейская практика знает случаи, когда названия обоих инструментов менялись и в силу исторических причин, и в зависимости от национальных традиций. Известны и случаи их обозначения одним и тем же названием, тем более, что было нечто сходное в том, как извлекался на них звук: и на лире, и на шарманке играли, вращая ручку. Так, в Дании шарманка называлась «Liracasse», а колесная лира — „Bondelire“, в Швеции, соответственно, — «лира» и „Bondelira“. В Германии оба эти инструмента имели общим в своих названиях лишь то, что связано с извлечением звука с помощью вращения ручки: „Drehorgel“ — шарманка и „Drehleier“ — колесная лира. Таким образом, если у пере-

⁵ Бюллетень Дома песни № 3.—М., 1912, с. 4—29.

⁶ Хохлов Ю. «Зимний путь Франца Шуберта».—М., 1967. С. 121.

⁷ Там же, с. 122.

водчика и были некоторые основания отождествить Leier с шарманкой, то, во всяком случае, на австро-немецком материале это было никак невозможно.

Но лучше всего о характере изображенного в «Зимнем пути» музыкального инструмента свидетельствует сама музыка.

Шарманка могла давать мелодию песни вместе с гармоническим сопровождением. Колесная лира, как можно судить по украинским записям, в народно-бытовой традиции сопровождала пение певца бурдоном — чаще квинтовым. В интерлюдиях же исполнялся наигрыш, относительно которого мнения расходились: П. Демущкий полагал, что между строками песни лирник играл вариацию ее напева⁸; Н. Привалов ничего не сообщил о связи этой инструментальной мелодии с певшейся песней⁹. Проблематичным представлялся К. Квитке и лирный аккомпанемент во время пения¹⁰.

Чередование напева и тематически независимого от него интерлюдийного наигрыша могло идти от стариной средневековой традиции вставок на вьеле (как называлась во Франции колесная лира) между частями кондукта¹¹. Но дело здесь не в конкретном музыкальном инструменте, а в самом принципе подобного сопровождения пения — принципе, по-видимому, весьма древнем, известном в живой европейской практике по исполнению украинских дум кобзарями и сербо-хорватских эпических песен, не говоря уже о ближневосточных параллелях. Музыкальные инструменты при этом используются иные, нежели колесная лира. По бартоковским нотациям сербо-хорватских эпических песен видно, что тамбурица легко дублировала прихотливую мелодию певца, и, следовательно, не составляло трудности провести ту же мелодию и в интерлюдии. Но музыкальный материал интерлюдий стабильно был другим, нежели песенный напев¹². То же демонстрируют и записи дум Остапа Вересая, сделанные Н. Лысенко¹³. Между вокальной и инструментальной частями мог-

⁸ Демущкий П. Ліра і її мотиви.— Київ, 1903.

⁹ Привалов Н. Ук. соч., с. 22.

¹⁰ Квитка К. Ук. соч., с. 299.

¹¹ Сведения о таких вставках и указания на источники см.: Карповник В. Жанр эстампы в истории средневекового инструментализма// Из истории инструментальной музыкальной культуры/Отв. ред. Ю. Кудряшов.—Л., 1988, с. 69—70.

¹² Bartok B. Serlo-croatian folksongs.—N-Y., 1951.

¹³ Лавров Ф. И. Кобзар Остап Вересай.— Київ, 1955.

ли быть интонационные переключки, объясняющиеся общностью ладовой основы, но то не есть тематическое подобие. Это говорит не о недостатке умения или несовершенстве музыкального инструмента для передачи вокальной мелодии, а об определенной традиции.

Что же касается лирницкой культуры Украины, то данную традицию она демонстрирует отнюдь не в лучшем виде. Во-первых, лирная клавиатура, видимо, не была так подвижна в следовании за голосом, как у инструментов с касанием струн непосредственно пальцами. Во-вторых, сама клавишная техника игры предполагала игру позиционную, когда соседние пальцы ложились на соседние клавиши, и от этого приема исполнения складывались и закреплялись мелодические формулы чисто инструментального характера. Вокальный напев мог и не зависеть от подобных мелодических формул. В-третьих, мелодии тонико-доминантового склада, пришедшие в лирную музыку, не могли быть адекватно отражены в лирном аккомпанементе, состоявшем лишь из бурдона на тонической квинте, не могли быть обеспечены требуемой гармонической поддержкой. Прелестные наложения звуков доминантовой функции на тонический бас, — этот характерный образ колесной лиры в художественной музыке, — возникли, полагаю, не как преднамеренная гармоническая краска, а как результат того, что колесная лира оказалась неспособной угнаться за развитием музыкального языка, архаизировалась. Древний принцип вокально-инструментального музирования на этапе встречи колесной лиры с мелодикой нового склада подвергся профанации. Но это — если смотреть исторически. Что же касается непосредственного впечатления от лирной музыки и песен, то оно могло быть и очень сильным, ибо в «звнящем жужжании» колесной лиры слышалось нечто древнее (И. Бунин: «Лирник Родион»).

Было бы, однако, неверным считать, будто этап неладов мелодии и аккомпанеента характеризует лишь украинскую лирную музыку. Заключительная песня «Зимнего пути» Шуберта как раз и дает понять, что аналогичный период жизни переживала эта музыка и в Австрии. Все приметы, установленные выше на фольклорном материале, явственно проступают в изображении колесной лиры у Шуберта: бурдон тонической квинты во время звучания вокальной партии, варьируемый наигрыш, составляющий интерлюдии и обрамляющий

песню, укладывается в пятипальцевую клавишную позицию там, где композитор экспонирует «образ инструмента». И, разумеется, наложение доминантовых мелодических оборотов на тоническую квинту.

По сохранившимся скудным данным о лирной музыке, в круг которых следует включить и шубертовский «Leiermann» («Лирник», а не «Шарманщик» называется в подлиннике последняя песня «Зимнего пути»), можно придти к предположению, что с запада на Украину и Россию двигалась не только колесная лира как музыкальный инструмент, но и поздний стиль исполняемой на ней музыки — вплоть до почти буквального заимствования интерлюдийных оборотов «шубертовского» типа в «перегру» украинских лирников.

Александр Никаноров (Санкт-Петербург)
ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ КАМПАНОЛОГИИ

Колокол в русской культуре — один из наименее изученных и загадочных музыкальных инструментов. Он тесно связан с религиозным обрядом и единственный инструмент, используемый православной церковью. Обычно колокола сравнивают с органом, однако их функции различны. Это проявляется хотя бы в том, что орган непосредственно участвует в самом богослужении, а колокола призваны лишь отмечать его важнейшие моменты. Они извещают о начале и окончании службы, о совершении особых действий и обрядов не только для молящихся, но и для всех, кто не присутствует в храме. Колокольные звоны соответственно специальным руководствам (уставам, чиновникам) строго регламентированы по месту в обряде, по продолжительности, а также в них мог указываться необходимый набор колоколов. Что же касается конкретных музыкальных композиций, то они целиком определялись исполнительской традицией как общерусской, так и местной. Фиксировать колокольные звоны в записи не было принято. Приемы и техника игры передавались лишь на практике, от звонаря к звонарю. При этом на Руси сложился особый тип ритмической игры. Ведущая роль в ней принадлежит не мелодической линии в ее традиционном понимании, а темброво-гармоническому началу. Это — важнейшая особенность русского колокольного звона, которая не характерна

для европейского музыкального искусства. По-видимому, она явилась одной из причин слишком позднего обращения к колоколам музыкантов-исследователей, долгое время воспринимавших звоны не более чем как бытовой фон. Лишь в конце XIX—начале XX века были предприняты попытки описать русские колокольные звоны как особое народное музыкальное творчество (С. В. Смоленский), собрать исторические данные о колоколах, звонах и рассказать об одном из выдающихся русских звонарей (С. Г. Рыбаков). Тогда же зафиксированы в нотной записи и некоторые колокольные композиции (А. А. Израилев, С. Г. Рыбаков). Несколько позже пронотированы звуковые спектры нескольких сотен колоколов, в основном Москвы и Подмосковья (К. К. Сараджев, А. Д. Ка-стальский, П. Ф. Гедике, Е. Н. Лебедева, А. В. Кусакин, В. Л. Кубацкий). К этому времени сложилось уже твердое представление о колоколе как о специфическом ударном музыкальном инструменте.

К несчастью, только лишь начавшееся изучение русского звона прервалось из-за резко изменившейся политической обстановки в России. Колоколам, как и всему, что имело отношение к церкви, в начале 20-х годов была объявлена непримиримая война. Она закончилась примерно через полтора десятилетия почти полным уничтожением этих музыкальных инструментов и запрещением звона.

В наше время наблюдается значительный интерес к русскому колокольному искусству и в России, и за рубежом. Однако, если на западе наука о колоколах, так называемая кампанология, насчитывает по крайней мере двести лет, у нас она начинает складываться только сейчас. В силу национальных и исторических особенностей перед русской кампанологией встает множество проблем. Отдельные из них уже затрагивались современными исследователями, другие (а их большинство) — ждут своего разрешения. Наметим важнейшие из них.

1. Источники о русских колоколах и звонах. Без выявления их невозможно серьезно говорить ни об исторических, ни о практических исследованиях. Их можно разделить на три основные группы: *письменные, иконографические* и *полевой материал*. Последний особенно важен, так как те осколки живой традиции, которые чудом сохранились, могут послужить образцом для реконструкции русского звона и многое прояснить и уточнить в информации, полученной из письмен-

ных и иконографических источников. Впервые записи от аутентичных исполнителей, их опросы и наблюдение за их игрой были произведены при помощи звукозаписывающей и фотоаппаратуры А. С. Ярешко. Это же активно используется в своей работе и автором доклада. Письменные источники и иконография не менее важны. Работа по их выявлению связана с определенными трудностями и полна неожиданностей, она нередко требует специальных знаний в таких областях, как историография, палеография, архивоведение.

2. Методика описания колоколов. В настоящее время нет ни полноценных руководств, ни сложившихся систем для характеристики русских колоколов. Известно, что они обладают очень сложной формой, имеют целый ряд украшений, надписи, по-разному размещаются на колокольнях и звонницах, имеют специальные приспособления для игры. К сожалению, значительный опыт описания накопленный в европейской campanологии может быть применен лишь частично.

3. Записи звучания отдельных колоколов и звона. Нотирование их традиционным способом малопригодно, так как не отражает всего многообразия тонов, присущих колоколам. Последнее для русских колоколов, обладающих ярко выраженным негармоническим звуковым спектром, особенно важно. Для них наиболее целесообразна расшифровка на акустической аппаратуре с учетом временных изменений. Звон же лучше записывать в виде ритмической партитуры.

4. Акустика. Это область требует специальной подготовки и оборудования. Колокол как акустический феномен в западной campanологии до сих пор остается предметом дискуссий. На русском материале фундаментальных исследований пока не проводилось, хотя по предварительным данным, полученным автором доклада совместно с В. И. Зинченко и А. Ю. Антошкиным, требуют серьезного пересмотра звуковысотная оценка ростовских колоколов, сделанная более ста лет назад А. А. Израилевым, и могут быть намечены некоторые темповые особенности колоколов псковской традиции.

5. Эргология: история и практика производства русских колоколов, особенность формы, материал, влияние их на звучание. Приоритет в этой области принадлежит Т. Б. Шашкиной, установившей целый ряд важных закономерностей.

6. Регионально-стилевые особенности русских звонов. Они включают местные исполнительские традиции, терминологию, технику игры, музыкальные композиции, характерные созвучия, типы фактуры, ритмические формулы и пр. В настоящее время целый ряд таких особенностей выявлен автором на материале псковской традиции колокольных звонов, для которой важное значение имел так называемый «очепный» звон.

7. Место русских колокольных звонов в духовной культуре, их эстетическая оценка. Для решения этой проблемы необходимо максимально полно учитывать данные об их специфике и функционировании в различных ситуациях как в прошлом, так и в настоящем.

Энн Гаттинг (Блумингтон, США)

ТРАДИЦИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СТРУННЫХ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕТЕРБУРГЕ

(1730 — 1913 гг.)

Задуманная нами работа имеет целью ознакомление с русской школой изготовления струнных смычковых инструментов и представляет собой попытку определить ее основные черты и особенности.

Инструменты русской, в частности, петербургской школы представляют несомненный интерес, так как в Америке и, насколько мы знаем, вообще в мире почти ничего неизвестно ни о методах работы русских мастеров, ни об основных принципах этой традиции инструментостроения. Петербургская школа заслуживает внимания еще и в связи с особенностями культурно-исторического контекста, в которых формировались ее традиции.

Известно, что с упадком кремонской гегемонии в скрипкостроении (конец XVIII в.) связано возникновение многочисленных национальных школ, рождавшихся из попыток воспроизведения наиболее удачных моделей Кремоны. В инструментах, создававшихся в различных странах по кремонским образцам, итальянский опыт в иной культурной среде трансформировался в новое качество: происходило видоизменение традиции. В настоящее время эти национальные школы пред-

ставляют интерес не столько как различные варианты кремонских методов, сколько как специфически-национальные вклады в мировое скрипкостроение.

С этой точки зрения русская школа имеет особое значение. В Петербурге, признанном центре музыкальной культуры, работали мастера из Италии, Франции, Германии, Англии. Здесь могло происходить — и, несомненно, происходило — взаимодействие и взаимовлияние европейских традиций. Кроме того, у России был собственный долгий опыт изготовления струнных инструментов. Можно предположить, что результатом этих сложных взаимосвязей и явилось то, что принято теперь называть петербургской школой.

Работ, посвященных исследуемой проблеме, опубликовано крайне мало. Как правило, мастера чрезвычайно редко обобщают свой опыт в печатных изданиях. В этом отношении не составляют исключения и русские мастера. Есть, правда, не лишние ценности и во многом полезные книги А. Лемана и Е. Витачека. Однако они посвящены в основном характеристике не русской, а кремонской школы. Эти авторы пытались разработать отечественный подход к историческому анализу акустической системы итальянской школы.

Весьма полезными в изучении вопроса могут оказаться архивные источники. Нами найдены неизвестные материалы, связанные с биографией И. А. Батова, взаимоотношениями мастера Н. Киттеля с Дирекцией СПб. императорских театров и некоторые другие. Не удалось пока обнаружить, к сожалению, документальных свидетельств, отражающих историю создания отдельных инструментов, процесс их изготовления, методы работы петербургских мастеров и т. п.

Вследствие этого в нашей работе основополагающее значение будет иметь изучение сохранившихся инструментов, изготовленных петербургскими мастерами. Только тщательное исследование многих десятков скрипок, альтов, виолончелей, их сопоставление с образцами, изготовленными в иных традициях, позволят определить характерные черты и особенности петербургской школы, а также разработать методику ее атрибуции.

ПРОБЛЕМА СТРОЯ В СОВРЕМЕННОМ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИИ

Соотношение интервальной структуры кварто-квинтового строя средневекового фиделя обнаруживает полное аппликатурное соответствие фактурным особенностям средневековой ладовой системы. Из всех средневековых ладов ионийский оказался наиболее удобным для исполнения в квинтовом строе. Это явилось одной из причин закрепления в западно-европейском академическом исполнительстве XVIII века инструментов скрипичного семейства.

Взаимосвязь интервальной структуры строя, музыкальной фактуры и аппликатуры иллюстрируют примеры композиторского творчества.

Первые три виолончельные сюиты И. С. Баха написаны с учетом максимального использования звучания открытых струн квинтового строя инструмента. В Сюите № 4 Ми-бемоль-мажор ключевые знаки отрицают возможность использования при игре открытой струны ЛЯ. «Конфликт» между текстом и интервальной структурой строя разрешается в Пятой сюите применением приема скордатуры, а в Шестой — введением дополнительной надгрифной струны МИ.

Прием скордатуры применен З. Кодаи в его виолончельной сонате. Сведенные в одну октаву звуки квинто-секстового строя, предложенного композитором, образуют минорную пентатонику с пропуском третьей ступени. Соната написана на материале минорной пентатоники венгерского фольклора.

Установленная взаимосвязь между фактурой текста, структурой строя и аппликатурой позволяет: 1) — реконструкцию стилевых аппликатурных стереотипов, отражающих особенности движения мелодической линии в рамках неизменной интервалики строя и 2) — реконструкцию интервальной структуры инструментального строя по фактурно-аппликатурным данным.

К планируемому сериалу монографий, посвященных изучению музыкальных инструментов народов мира, непосредственное отношение имеет идея реконструкции строя. Подобный опыт был осуществлен на секторе инструментоведения Рос-

сийского института истории искусств, когда по пятитактовому фрагменту рукописи оперы Фомина «Ямщики на подставе» удалось восстановить интервальную структуру архаической трехструнной балалайки XVIII века.

Владимир Клонов (Алма-Ата)

К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ ТЕМБРА В ОРКЕСТРОВКЕ

1. Практически в любой музыкальной культуре чисто одноголосная музыка (без каких-либо дублировок, даже унисонных) является скорее исключением, чем правилом. Таким образом, обозримые пласты музыкального наследия почти всех народов Земли в своей абсолютно большей части многоголосны — даже в условиях монодических культур линия реализуется, как правило, в унисоне нескольких голосов.

2. В своих высших формах многоголосная музыка не отказывается от унисонных дублировок мелодических линий: отдельные партии хора, партии струнных в оркестре используются как многоголосно-унисонный «голос». Мало того, авторы партитур, как правило, соединяют в унисонных и ряде других акустически близких унисону сочетаниях доступные им в данном ансамбле голоса, лишая их мелодической самостоятельности и «привязывая» их друг к другу строго параллельным движением. Не обедняются ли при этом возможности ансамбля (хора, оркестра)? Очевидно, нет. «Проигрывая» в степени полифоничности целого, создатели партитуры выигрывают здесь в чем-то ином.

3. Внимание к тембру звука как одной из важных основ музыкальной выразительности в европейской музыкальной культуре последних двух-трех столетий последовательно нарастало. Между тем, в составе симфонического оркестра наряду с тенденцией к росту числа участников обнаруживается и в определенном смысле противоположная тенденция: к стабилизации состава, к «естественному отбору» инструментов, к отторжению ряда инструментов (как традиционных, так и новоизобретенных), оказавшихся по той или иной причине «не ко двору». Тембровые возможности оркестра связаны не только (и может быть даже не столько) с разнообразием сольных тембров его участников, но и с практически безграничными возможностями синтеза тембра путем многообраз-

ного комбинирования инструментов друг с другом в различных дублировках.

4. Эффект синтеза тембра, то есть получения нового тембра из двух или более исходных, возникает только при дублировках в интервалы, в совокупности образующие структуру, близкую к нижней зоне натурального звукоряда. Вторым условием получения тембрового эффекта является сохранение этой структуры на протяжении более или менее длительного мелодического построения. При одновременном звучании инструментов в такой «связке» на слушателя воздействует суммарный спектр, свойства которого определяются как формой собственных спектров соединяемых инструментов, так и интервалами дублировки и динамическим соотношением звуков.

4-а. Заметим в скобках, что метод гармонического синтеза тембра издревле был освоен и широко развит в практике строительства классических органов и некоторых других многоголосных клавишных инструментов (фисгармоний, клавесинов, аккордеонов и т. п.).

5. Унисонные удвоения. Здесь обнаруживается ряд спектральных явлений, отсутствующих в сольном звуке: биения в унисонах двух-трех инструментов, придающие тембру признаки, характерные для сольного звука с вибрато; шумовое утолщение спектральных компонентов в групповых многоголосных унисонах; нивелировка индивидуальных тембровых свойств участников унисона в (особенности, в разнотембровых унисонах).

6. Октавные удвоения. Здесь спектр верхнего звука своими гармониками усиливает только четные гармоники спектра нижнего звука. Суммарный спектр приобретает характерную «четную» структуру, что маскирует форманты исходных спектров и придает синтезируемому тембру оттенок «органичности», семантически связанный с образной сферой внеличного, объективного.

7. Басовые октавы (Vc—Cb, Fag—C-fag, Cl—Cl-b и т. д.). Усиление четных гармоник как бы «прореживает» излишне плотный спектр нижнего звука, способствуя интонационной ясности целого; удвоенная частота колебаний верхнего звука гарантирует от нежелательного ритмического восприятия сравнительно редких импульсов колебания нижнего.

8. Черезоктавные удвоения (дублировки на расстоянии двух, трех, четырех и т. д. октав) ведут к синтезу весьма характерных тембров, еще менее зависимых от свойств исход-

ных тембров дублировки и определяемых в первую очередь структурой суммарного спектра, в который усилены гармоники с номерами, кратными 4, 8, 16 для дву-трех- и четырех-октавного удвоения соответственно.

9. Неоктавные удвоения (микстуры). Использование иных (кроме унисона и октавы) интервалов для дублировок осложняется несовпадением ладогармонических функций соединяемых звуков. В условиях классической гармонии это может послужить препятствием к тембровому единству суммарного спектра в восприятии и требует от оркестратора тщательного отбора исходных тембров. Яркий пример микстурной дублировки с хорошим, именно тембровым результатом — пятое проведение первой темы в «Болеро» М. Равеля.

10. Разностные комбинационные тоны. Слух человека обладает нелинейной зависимостью величины реакции от величины раздражающего воздействия. Сложение нескольких (двух и более) колебаний в нелинейной системе приводит к возникновению в ней дополнительных колебаний с частотами, отличными от частот исходных колебаний. В рамках звуковых процессов из всех разновидностей комбинационных частот значение имеют для нас только разностные тоны — призвуки с частотой, равной разности частот одновременно воздействующих на слух звуков. В общем случае эти призвуки нежелательны, так как «загрязняют» гармонию. Однако выбрав определенное соотношение частот комбинируемых звуков, можно добиться того, чтобы разностный тон вместе с суммарным спектром комбинации образовал натурально-звукорядную структуру. Из всех возможных комбинаций такого рода практическое распространение в оркестровке получила квинтовая: в суммарном спектре квинты разностный тон выступает в роли основного, а основные тона спектров комбинируемых звуков — в роли 2-й и 3-й гармоник; верхние же гармоники (4-я и выше) синтезированного спектра образуются из верхних составляющих реальных спектров. По ряду причин, синтез спектра с помощью разностного комбинационного тона квинты практически употребим только в басовом регистре примерно от Ля субконтроктавы до Фа контроктавы (по высоте разностного тона).

11. Возможности спектрального синтеза средствами оркестровки перечисленным не исчерпываются, однако оговоренный объем доклада не позволяет рассмотреть их более подробно.

SUMMARY

The introduction and memorial portion of the collection reveals the activities and scholarly contributions by past organologists of the Russian Art History Institute. These papers: Vladimir Koshelev «The Creative Path of G. Blagodatov»; Ihor Macijewski „Georgii Blagodatov — Ethnoorganologist“; Irina Chudinova „G. Blagodatov — Historian of the European Orchestra“; Roman Zelinski „Konstantin Vertkov“; Valerii Svobodov „Boris Struve“; Natalia Seregina „Maksim Brazhnikov as an organologist“; Galina Kopytova „Elsa yazovitskaja“; Nina Liova „Simon Levin“.

The main portion of the text consists of papers concerning the questions of traditional instrumental musical cultures, as well as historical and theoretical essays on instrument studies.

Ihor Macijewski (St.-Petersburg)

Traditional Instrumental music of the Peoples of Europe and Asia: Perspectives of a Research Serial and the Consolidation of Instrument Researchers.

The paper proposes a ground work for the new series of volumes realizable by the Institute, in which is offered an integral description of instrumental musical culture indigenous to either peoples. The planned volume of each ethnic topic — from 70 to 500 pages; from of submission — free style, essay; deadline — when ready. The basic aspects of research:

- 1) The morphology and ergology instruments;
- 2) Masters and the traditions of their work;
- 3) Repertoire, genre and forms of instrumental music;
- 4) Solo and ensemble performance;
- 5) Interpretation; training to play an instrument, in the repertoire, improvisation in tradition.
- 6) The tie between instrumental culture and other aspects of traditional art (song, dance, theatre, prose, ritual, the figurative arts and architecture);
- 7) The sociology and demography of traditional musicians and instrument makers.

8) Professionalism and professional affairs, genres, forms of traditional music; traditional aesthetics, theory and musical terminology;

9) Features of the traditional perception of instrumental music;

10) The differentiation between instrumental cultures in various ethnographic areas and social-professional groups.

The series also should promote the consolidation of researchers studying instrumental music.

Roman Zelinski (St.-Petersburg)

The Bashkir Folk Instrumental Music (Research Aspects)

Bashkir instrumental folk music reflects the historical memory of the people and is the heart and soul of their spiritual life. The unique phenomenon of this music is the process of formatting of the elongating sounds. In addition those musical compositions which do not duplicate song forms are developed in purely musical and especially instrumental forms. The voiced „uzliau“ songs are also unique. The basic components of the art of Bashkir instrumental music are: a genre system, a world of imagery, program music, musical instrumentation and compositional forms for instrumental «kiuev“. It will be in this sequence that the major discussions of research will be presented the contents of which will be detailed from a point of view which will formulate these processes on divers levels of organization.

Oleg Gerasimov (Yoshkar-Ola)

Traditional Folk Instrument and Instrumental music of Mari

In this paper are discussed the preparations for a monograph about the instrumental folk culture of Mari. Author talks about the manuscripts and published works of Eshpaia, P. Nikiforova, V. Gazetova and I. Shabergina, appraises their works and extracts material which will prove helpful for future research.

The state of research on folk musical instruments in Poland

The history of instrumentological research in Poland begins in the second half of the 19th century. Notes on bogpipes, flutes, horns, oldchordophones and idiophones are to be found in the works of Oskar Kolberg, Zygmunt Gloger, Jan Karłowicz. An impulse for instrumentological descriptions became the exhibitions of musical instruments, the first of which was taken place in Warsaw in 1888.

The first specialized articles and monographs on folk musical instrument refer to the particular regions: Podhale (A. Chybiński, 1924, 1925), Wielkopolska (J. Pietruszynska-Sobieska), Żywieckie (S. Stoński, 1938), Kurpie (A. Chetnik, 1946, 1983). The attention in these works is focused especially on the bagpipe and traditional chordophones.

The extensive field-investigations after the WW II have brought many new data on instruments and important articles of Jadwiga and Marian Sobieski which have been prepared to re-edition by Ludwik Bielawski (1973). The foundation of museums for musical instrument in Poznań (1949) and Szydowiec (1975) is a promoting fact for synthetical monographs (W. Kamiński, 1971) or reviews (S. Oledzki, 1978). Also ethnographical museums in Warszawa, Kraków, Pieszów, Żywiec, Toruń, Lublin and others contain the collections of folk instruments. The total number of specimens does not exceed 3.000.

The integration of instrumentology in Poland is one of the results of the Study Group's conference on Folk Musical Instruments of the International Folk Music Council in Kazimierz Dolny (1977). In the 1980 s are published monographs on aerophones in the West Carpathian Mountains and on ceramic musical tools in Poland (A. Kopoczek, 1984, 1989) and collective works on different folk instruments (1981, 1990). There are also continued the Polish contributions to VII—X volumes of „*Studia instrumentorum musicae populagis*“ (L. Bielawski, E. P. Dahlig, Z. Przerębki).

The coexistence of the still living folk traditions, of the stable collections of instruments in museums and of distribution of subjects among the instrumentologists creates advantageous prerequisites for a future synthesis.

Alevtina Cherepakhina (Petrozavodsk)

**The Folk Instrumental Music of Karelija:
about Recent Collective Work.**

The paper covers the stages of collected work devoted Karelian instruments, based on particular documentation in Northern Karelia. The author takes into account an existent violin, a Kantele concertina, torvi, lyre and other instruments; and discusses instrument makers.

Romualdes Apanavicius (Vilnius)

Musical Instruments of the Ancient Balts.

The Geography of the instruments of the ancient Balts is the part of a formerly unified region enveloping the whole of Northern Europe. The specified borders of this area, which is divided into parts, represent the culture of the Aerofons and Kankles. In this paper are listed instruments, their regional names, emphasizing the Baltic substrata in the ethnoculture of many peoples.

Juri Boiko (St.-Petersburg)

In the Footsteps of a „Russian Concertina“ Blagodatov.

In the presentation the author compares the given monographs of G. I. Blagodatov with contemporary materials in the field, traces the fate of the basic types of harmonic structures and proposes to attempt their classification.

Vladimir Koshelev (St.-Petersburg)

The Skomorokhes: Organological Aspect.

This paper deals with the perspective method of studying the old Russian instrumental music through the skomorokh's culture. Author calls attention to the historiography, the sources and brings to notice a special experience of his investigation. He made his proposal that profession of „Skomorokh“ included many musical specializations. 23 of these specializations are pointed out in this report as an example.

Victor Galakhov (Orel)

The Traditional Art of Folk Balalaikists in the Orel region.

The paper concerns traditional balalaika performers in the Orel region. The author discusses the function of the instrument in daily life, the unusual popularity of the balalaika, the ergology of the instrument, as well as methods of tuning and issues repertoire.

Sanat Kibirova (Alma-Ata)

**The Evolution of the Instruments of the Ujgur
(on the example of the Lute).**

The ujugurs, from early medieval times, have lived in Easter Turkestan (formerly Tsintsian-China). The reasons for the evolution of their instruments: 1. geopolitical factors of people located on the borders of the civilizations of India, China and Central Asia;

2. Natural-geographic conditions, depictions of Avtav cities and states in the form of oases;

3. The peculiarities of the historical social-cultural development, anthropology, ethnography, dialects, all forms of art, of religious-aesthetic dogmas. In the paper is shown evolution of instruments of the lute type among the Ujgur and aspects of its appearance and its disappearance.

Mikhail Khai (Kiev)

Reconstruction of the Hurdy-Gurdy Tradition in Ukraine.

The paper offers a tragic picture of the Ukrainian lyre tradition, involving led jeering and genocide. The author calls for the scholaréy gevival of ties art and offers the methodology for this work.

Irina Chudinova (St.-Petersburg)

The Image of St.-Petersburg's Auditory Space in 18th century.

The research topic is the interaction of cultural traditions between old and modern Russia. The State-adopted rituals, absorbed the functionalities of the religion rites in the cultural framework of St.-Petersburg in the 18th century.

Sacral elements of the auditory space of this city, like the Church bells, are used in consideration with several profane elements such as the sounds of military drums, pipes and cannon shots. The westernization of Russian culture manifests itself in the placing a great number of Dutch Carillons on the Russian Orthodox Churches of Petersburg.

Aleksander Nikanorov (St.-Petersburg),

Nil Saradzev (Moscow)

**Lists of «Individual Traits» of the Russian Bells
of Konstantin Saradzev.**

The paper concerns the leading Moscow bell-ringer K. Saradzev (1900—1942), who had a phenomenal musical ear, having determined the sound spectrum of the bells of Moscow, Saratov, Rostov-on-Don, Odessa and other cities. Given are commentaries, musical notations for playing bells, archival information and a bibliography.

Alla Ablova (Petrozavodsk)

The ringing stone: the new aspects of organology.

In this article is discussed the study of musical implements of the European Northwest. One of these—the „ringing stone“—came to light recently in Karelia. (The ringing stone is an ancient natural musical instrument. Employed in this work is the cognitive method, based on the transference of the modes of linguistic analysis in the field of ethnography (organology).

Alla Sokolova (Maykop)

Folklorism in Instrumental Music Culture of Alygs.

The paper presents the folklorism in Adyg instrumental music, which is shown in two spheres: authentic and amateur-theatrical. Folklore tendencies are manifesting themselves through nontraditional instrumentation were adopted by Russian. Further is a discussion of orchestras (brass-bands, Russian and Adyg), which have found a place in folk tradition.

Mikhail Lobanov (St.-Petersburg)

Schubert's Hurdy-Gurdy.

Due to incorrect translation („organ-grinder“ instead of „Leiermann“) the final song of Schubert's «Winterreise» is remembered in connection with a different musical instrument, hardly that which the composer had in mind for his music. „Leiermann“ contains rich ethnographic material for the study of tradition of lyre music in Ukraine and Russia. This author proposes that the hurdy-gurdy arrived in Ukraine and Russia from the West not only as a musical instrument, but also the late style of music performed on it.

Aleksander Nikanorov (St.-Petersburg)

Russian Bells and the Problems of Instrumental Studies.

The paper reveals significance of the art of bell-ringing in Russian Society and in the Orthodox Church. The author develops national specifics of this art and acquaints us with Russian scholars and musicians who have affixed notes to bell-ringing. Enumerated issues concerning bells include: historians on bells and their ringing; methods of description, sound recording, acoustics, ergology, peculiarities of regional style and the place of bell-ringing in Russian spiritual culture.

Ann Guing (Bloomington)

St.-Petersburg Violinmaking Traditions (1730—1913).

Given the international atmosphere of St.-Petersburg's historical and cultural development, the question of the rise of a Petersburg school of violinmaking concerns the study of a convergence of diverse 18th and 19th century to European tradition relating to the Cremonese school. The goal of this project is to attempt to determine its principal characteristics.

Valerii Svobodov (St.-Petersburg)

On the Pitch Problem in Modern Instrumental Science.

The relation between the interval pitch structure, musical texture and fingering is established. The relation permits to

restore the style fingering stereotypes and the interval structure of the instrument pitch.

Vladimir Klopov (Alma-Ata)

Toward the Question of the Synthesis of Orchestra Timbre.

The author examines timbre possible in an orchestra as based on an analytical journey of musical scores. The effect of the synthesis of timbre is discussed unison doubling; octave doubling; bass octaves; cross octaves doubling; two-three-and four octave doubling; and resonant, combined tones.

Faik Chelebi (St.-Petersburg)

The Instrumental Tunes of „Keroglu“

Given are the problems of instrumental music forms connected with name of azerbaijani epos hero Keroglu. We can find the name of this hero in the folk poetical forms as well as in the folk theatrical performances. This theme also was used as the basis for the several azerbaijani instrumental music forms. Of special note is the polyfunctionality of the tunes of „Keroglu“, played by the „zurnatch“ ensembles (included wind and drum instruments). On the one hand, these tunes are played for listening, on the other — as the accompaniment of dance, races and games.

Alla Ablova (Petrozavodsk)

The Ethnoorganology in Finland

The article of A. Ablova reviews Finnish musical literature of the 1970—1990s on instrumentation, including various kinds—from informative articles to thorough research works. The article shows the state of modern research and characteristic features of Finnish musicological tradition.

Igor Bogdanov (Moscow)

**Investigation of Traditional Musical Systems of
Instrumentation and Pedagogics of the small numbered
Ural people**

It is characterized in short the modern state in studying the traditional systems of musical instrumentation and pedagogics of the smallnumbered people of Ural: Samodiyscs (Nganasany, Nenetz, Sel'cupy, Antz), Ugorsk ,Mansy, Khanty) and Finnish (Vepsey, Saamy) groups; the enumeration is presented of musical instruments of these people leaving out of account in the Atlas of musical instruments of the people of USSR; the next tasks are proposed for solving the problems of ethnoorganosophy and ethnomusic pedagogics of these peoples.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- АБЛОВА Алла** — музыковед; преподаватель Консерватории и Музыкального училища; г. Петрозаводск, Республика Карелия.
- АПАНАВИЧЮС Ромуальдас** — инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; доцент кафедры музыкальной этнологии Литовской консерватории; г. Вильнюс.
- БОГДАНОВ Игорь** — композитор, инструментовед; кандидат педагогических наук; с. н. с. Института национальных проблем образования, г. Москва.
- БОЙКО Юрий** — композитор, инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник (с. н. с.) сектора инструментоведения Российского института истории искусств (РИИИ) г. Санкт-Петербург.
- ГАЛАХОВ Виктор** — инструментовед, музыкант-исполнитель; преподаватель Музыкального училища; г. Орел, Россия.
- ГАТТИНГ Энн** — магистр истории, инструментовед, мастер смычковых инструментов; докторант Консерватории Индианского университета; г. Блумингтон, Соединенные Штаты Америки.
- ГЕРАСИМОВ Олег** — музыковед; ответственный секретарь Союза композиторов Республики Марий Эл; г. Йошкар-Ола.
- ДААЛИГ Петр** — этномузыколог, инструментовед; Доктор; заведующий Лабораторией музыкальной документации Института искусств Польской Академии наук; г. Варшава.
- ЗЕЛИНСКИЙ Роман** — музыковед, композитор; кандидат искусствоведения; с. н. с. сектора инструментоведения РИИИ, доцент Петрозаводской консерватории.
- КИБИРОВА Саньит** — композитор, инструментовед; кандидат искусствоведения; доцент Алма-Атинской консерватории; Республика Казахстан.
- КЛОПОВ Владимир** — музыковед; кандидат искусствоведения, доцент Консерватории; г. Алма-Ата.
- КОПЫТОВА Галина** — театровед; заведующая Кабинетом рукописей РИИИ; г. С.-Петербург.
- КОШЕЛЕВ Владимир** — инструментовед, мастер музыкальных инструментов; младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; хранитель, с. н. с. Коллекции музыкальных инструментов Музея театрального и музыкального искусства; г. С.-Петербург.

- ПИСОВА Нина — инструментовед, музыкант-исполнитель; сотрудник Музея театрального и музыкального искусства; г. С.-Петербург.
- ЛОБАНОВ Михаил — музыковед; кандидат искусствоведения; с. н. с. сектора фольклора РИИИ, доцент Факультета музыки Российского педагогического университета им. А. И. Герцена (РГПУ); г. С.-Петербург.
- МАЦИЕВСКИЙ Игорь — композитор, инструментовед; доктор искусствоведения; ведущий научный сотрудник, заведующий сектором инструментоведения РИИИ; г. С.-Петербург.
- НИКАНОРОВ Александр — музыковед; лаборант-исследователь сектора инструментоведения РИИИ; г. С.-Петербург.
- САРАДЖЕВ Нил — физиолог; кандидат биологических наук; действительный член Ассоциации колокольного искусства Российского фонда культуры г. Москва.
- СВОБОДОВ Валерий — инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; с. н. с., ученый секретарь сектора инструментоведения РИИИ; г. С.-Петербург.
- СЕРЕГИНА Наталья — музыковед; кандидат искусствоведения; с. н. с. сектора музыки РИИИ.
- СОКОЛОВА Алла — музыковед; научный сотрудник Республиканского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики; г. Майкоп, Адыгея.
- ХАИ Михаил — этномузыковед, музыкант-исполнитель; с. н. с. Украинско-Канадской фирмы «Кобза»; г. Киев, Украина.
- ЧЕРЕПАХИНА
Алевтина — музыковед; преподаватель Музыкального училища; г. Петрозаводск.
- ЧЕЛЕБИ Фаик — инструментовед, музыкант-исполнитель; преподаватель кафедры традиционной культуры РГПУ.
- ЧУДИНОВА Ирина — композитор, инструментовед; научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; преподаватель Хорового училища им. М. Глинки при Академической капелле; г. С.-Петербург.

- искусства; г. С.-Петербург.
- Музиковед; кандидат искусствоведения; с. н. с. сектора фольклора РНН; доцент Факультета та мистецтва Російського педагогічного університету ім. А. Н. Герцена (РГПУ) г. С.-Петербург.
- МАШЕВСКАЯ Нора — композитор, інструменталіст; доктор наук, доцент; ведучий науковий співробітник, заступник керівника сектора інструменталістики г. С.-Петербург.
- МАКАНОВ А. І. — музиковед; лаборант-исследователь сектора інструменталістики РНН; г. С.-Петербург.
- САРАДЖЕВ Нина — филолог; кандидат філологічних наук; доцент старшого викладача Асоціації композиторів мистецтва Російського фонду культури г. Москва.
- СВОБODOB Вадим — інструменталіст, музикант-исполнитель; кандидат искусствоведения; с. н. с., учений секретарь сектора інструменталістики РНН г. С.-Петербург.
- СЕРГІЙНА Наталя — музиковед; кандидат мистецтвознавства; с. н. с. сектора музики РНН.
- СОКОЛОВА Алла — музиковед; науковий співробітник Республіканського науково-дослідницького інституту з питань інструменталістики, історії та економіки г. Мінськ.
- ХАН Микхал — этномузиковед, музикант-исполнитель; с. н. с. Українсько-Канадської фірми «Кодз»; г. Київ.
- ШЕПЕЛОВА Алевтина — музиковед; преподаватель Музыкального училища; г. Петрозаводск.
- ШЕПЕЛОВА Фая — інструменталіст, музикант-исполнитель; преподаватель кафедры традиційної культури РГПУ.
- ШЕПЕЛОВА Пріяна — композитор, інструменталіст; науковий співробітник сектора інструменталістики РНН; преподаватель Хорового училища ім. М. Глінки при Академічній капелі г. С.-Петербург.

Сдано в набор 23.02.93.

Подписано в печать 5.04.93.

Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская. Гарнитура литературная.
Печать высокая. Печ. л. 7,0. Зақ. 58. Тираж 400 экз.

op

M VI
B-748