

Вопросы инструментоведения

Выпуск 5

Часть вторая



Санкт-Петербург
2004

02062

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
Российский институт истории искусств

вопросы инструментоведения

Выпуск 5

Часть вторая



Санкт-Петербург
2004

МВ

В-748

Вопросы инструментovedения: Статьи и материалы.

Санкт-Петербург, 2004. Вып. 5, ч. 2. 272 с.

В сборник, подготовленный Сектором инструментovedения Российского института истории искусств, вошли статьи и материалы Пятой Международной инструментovedческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 6–10 декабря 2004 г.).

Ответственный редактор – И.В. МАЦИЕВСКИЙ

Редакционная коллегия:

В.А. СВОБОДОВ (редактор-составитель)

Д.А. АБДУЛНАСЫРОВА

Ю.Е. БОЙКО

А.Б. НИКАНОРОВ

О.В. ПАХОМОВА (отв. секретарь)

В.Ф. ПЛАТОНОВ

А.А. ТИМОШЕНКО

И.А. ЧУДИНОВА

ISBN 5-86845-110-4

© Коллектив авторов, 2004

© РИИИ, 2004

Евгения Рун
(Мехико, Мексика)

Утверждено к печати Ученым советом РИИИ

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *Е. В. Герцман*
научный сотрудник *А. В. Ромодин*

Евгения Рубина
(Мехико, Мексика)

МЕКСИКАНСКИЕ РЕГИОНАЛЬНЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ХОРДОФОНЫ КАК ОСНОВА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Этнические группы, обитавшие на территории, занимаемой современной Мексикой, в доколумбову эпоху не были знакомы со смычковыми хордофонами. История этих инструментов в Мексике ведет начало от событий так называемой духовной конкисты, т.е. периода, последовавшего за военной конкистой и присоединением страны, получившей название Новой Испании, к владениям испанской короны.

Смычковые хордофоны были ввезены в страну представителями различных монашеских орденов и использованы в процессе обращения в христианство ее коренного населения. Исторические документы и хроники духовной конкисты отмечают присутствие струнно-смычковых инструментов в различных сферах религиозной и гуманитарной деятельности первых проповедников евангелия в Новой Испании, начиная с первой трети XVI века. И если производство смычковых вигуэл (*vihuelas de arco*) и ребеков (*rabeles*) составляло часть «всех видов ремесел и занятий», преподаваемых в школе, основанной в 1524 г. монахом-францисканцем Педро де Ганте¹, точно так же, более ста лет спустя, обучение игре на смычковых хордофонах и их изготовление практиковалось в учебно-религиозных заведениях, действовавших в различных регионах страны под началом августинцев и иезуитов².

О повсеместном распространении европейских смычковых хордофонов и их ассимиляции коренным населением Новой Испании свидетельствуют не только и не столько разрозненные сообщения об их присутствии в школах, монастырях и храмах, сколько относящиеся ко второй половине XVI века указы об огра-

ничении их использования в литургической музыке³, а также распоряжения о нормализации их производства⁴.

Неизменный лаконизм исторических документов, не позволяющий с точностью определить разнообразие смычковых хордофонов, распространенных в Новой Испании в XVI и XVII веках, заставил обратиться к свидетельству иконографического материала, который подтвердил принадлежность к новоиспанскому музыкальному инструментарию шести видов смычковых вигуэл —испанский эквивалент термина виола да гамба, — но, против всех ожиданий, не позволил обнаружить даже следов присутствия ребека, этого средневекового хордофона, для которого характерны «грушевидный корпус с шейкой, являющейся непосредственным продолжением корпуса [...], отсутствие отдельного грифа, колковая коробка с поперечными колками»⁵.

Сравнительный анализ новоиспанских и европейских документальных, музыкальных и иконографических источников предоставил доказательства того, что музыкальная номенклатура Испании и ее заокеанских владений адаптировала термин *ребек* для обозначения инструментов, принадлежащих к семейству трехструнных скрипок,⁶ представители которого были описаны в XVII веке как «вигуэла де брасо, обычно именуемая виолетой, каковая не имеет ладов [... и] состоит только из трех струн, за исключением баса, который имеет четыре»⁷. Религиозная живопись Новой Испании сохранила образ всех четырех членов этого семейства, которых музыкальная теория того времени определяла как малые (сопрано), средние (контральто и тенор) и большие (бас) вигуэлы де брасо. Такова работа неизвестного автора «Бог Отец и Святой Дух» (XVIII век), а также картина Луиса Хуареса «Вознесение Христа» (XVII век) и стенная роспись Мигеля Покасангре под условным названием «Концерт ангелов» (XVII век).

К сожалению, трехструнные скрипки, представленные на полотнах религиозного содержания, на сегодняшний день являются единственным историческим свидетельством присутствия

этих хордофонов в музыкальной жизни страны в XVI–XVIII веках. По крайней мере, до настоящего времени не был обнаружен ни один экземпляр, ввезенный в Новую Испанию или изготовленный на ее территории в упомянутый период. Как нетрудно понять, невозможность реконструкции ребек, или новоиспанских трехструнных скрипок на основе изучения исторических смычковых хордофонов, равно как и отсутствие документов, регламентирующих их изготовление, находятся в явном антагонизме с той небывалой активностью, которая в последние годы проявляется в исследовании культурного прошлого Мексики, и с тем возросшим интересом, который обнаруживают мексиканские и зарубежные исполнители к созданию исторически обоснованных версий произведений новоиспанских композиторов.

Изучение иконографического и документального материала и сопоставление предоставленной информации с характеристиками мексиканских региональных струнно-смычковых инструментов позволило обнаружить целый ряд совпадений между ними и европейскими трехструнными скрипками XVI и XVII веков. Особый интерес в этом отношении представляют ребекы (*rabeles*) и малые ребекы (*rabelitos*) группы *нава* (*nahua*), обитателей Уастека Потосина (*Huasteca Potosina*), гористого региона в северной части страны, и скрипки *чамула* (*chamula*), группы, населяющей Альтос де Чиapas (*Altos de Chiapas*), труднодоступную область на границе Мексики с Гватемалой, так как у этих смычковых хордофонов упомянутое совпадение с их европейскими прототипами не ограничивается только внешним сходством, но обнаруживается также в материале, используемом для их изготовления, и в некоторых особенностях их конструкции.

Причины этого подобия нетрудно объяснить. Обращение в христианство *нава* и *чамула* и замена традиционного ритуального действия этих этнических групп литургической церемонией, сопровождалось, как и на всей территории Новой Испании, вытеснением аутентичного музыкального инструментария европей-

скими аерофонами и хордофонами. Присутствие же в современном музыкальном быту упомянутых групп смычковых хордофонов, соответствующих образцам XVI и XVII веков, связано с различными факторами, среди которых следует отметить географическую обособленность регионов их обитания, замкнутость их общественно-социального уклада, и, не в последнюю очередь, принадлежность трехструнных скрипок к ритуальному комплексу данных этнических групп, в котором христианская литургия находится в органичной связи с традиционной обрядностью науа и чамула.

Преимущество традиций обнаруживают науа и чамула, например, в выборе материала для изготовления трехструнных скрипок. Документы, посвященные деятельности европейских религиозных орденов в Северной и Южной Америке, показывают, что, обучая новообращенных производству музыкальных инструментов, миссионеры использовали для их изготовления древесину местной разновидности кедра (*cedro blanco*). Этим же материалом пользовались в XVIII веке боливийские и аргентинские выученики иезуитских миссий⁸. В настоящее время мастера науа также предпочитают кедр, мотивируя это тем, что эта древесина «выдерживает больше и звук у нее хороший и чистый, слышный издали», в отличие от сосны, которая «не звучит хорошо»⁹.

Связь мексиканских региональных смычковых хордофонов с традиционным укладом жизни отдельных этнических групп, представляя некоторые преимущества для реконструкции исторических музыкальных инструментов, создает и дополнительные трудности для исследователя. Заключаются они прежде всего в том, что, как у науа, так и у чамула не существует обычая передачи смычковых хордофонов из поколения в поколение. После смерти музыканта ребенок, который ему принадлежал, помещается в особую пещеру (*to'om*), местонахождение которой известно только посвященным¹⁰. С большой неохотой позволяют музыканты

науа и чамула изучение принадлежащих им ребеков. Продаются же только те экземпляры, на которых еще никто не играл.

Сравнительный анализ мексиканских ребеков, принадлежащих к собраниям некоторых музеев и изготовленных несколько десятилетий назад, и инструментов производства последних лет позволяет выявить признаки упадка в искусстве изготовления этих инструментов, выражающегося в асимметричности корпуса, непропорциональности некоторых деталей (слишком вытянутая или, напротив, укороченная шейка), а также в снижении качества отделки и замене некоторых материалов на более дешевые и менее трудоемкие, как, например, использование дерева вместо коровьего рога, из которого раньше делался струнодержатель, или нейлоновой лески вместо кишок барсука, енота и скунса, которые шли на изготовление струн.

К другим тревожным симптомам относится снижение требовательности к выбору материала, идущего на изготовление смычковых хордофонов, который отбирается среди старых и сухих досок с потемневшей, по выражению информатора, цветной (*colorada*) древесиной, употребляемых в общинах науа для строительных нужд, причем зачастую на долю ребеков достаются остатки материала, непригодные по своим размерам или толщине для изготовления других музыкальных инструментов¹¹.

Опасность частичной или полной утраты искусства изготовления ребеков связана с медленным, но уже ощутимым процессом разрушения традиционных социальных иерархий, в которых еще совсем недавно музыкант и музыкальный мастер занимали исключительное положение. И сегодня некоторые умельцы убеждены, что не каждому доступно производство музыкальных инструментов, и находят подтверждение своей правоты в том, что «некоторые пытались» делать ребекы, «но не у всех получилось»¹². Сила этого убеждения такова, что мастера позволяют снимать копии с принадлежащих им «таблас»¹³, т.е. примитивных чертежей инструмента, практически любому, желающему заняться изготов-

лением ребеков (приводится со слов Бонифасио Сатьяго, муниципий Сан Антонио, Сан Луис Потоси).

Описанные явления, в совокупности с отдельными изменениями морфологии мексиканских ребеков, в которой начинают обнаруживаться черты, свойственные скрипке, наглядно свидетельствуют о том, что изучение этих смычковых хордофонов и фиксирование процесса их изготовления и исполнительской практики может принести двоякую пользу, способствуя, с одной стороны, сохранению ценного элемента традиционной музыки, находящегося сегодня на грани исчезновения, и, с другой, создавая базу для реконструкции исторических смычковых хордофонов.

1 *Jerónimo de Mendieta*. Historia eclesiástica indiana. Madrid, 1973. Lib.4. P. 37.

2 *Diego Basalencque*, Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán, México, 1886. P. 124–125; *Francisco J. Clavijero*. Historia de la antigua Baja California. México, 1852. Lib.4. P. 231.

3 *Francisco A. Lorenzana*, Concilios provinciales primero y segundo. México: A. de Hoyal, 1769. P. 140–141.

4 *Francisco del Barrio Lorenzot*. Colección de ordenanzas, ff. 191v, 197r.

5 *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959. С. 116.

6 *Evguenia Roubina*, Los instrumentos de arco en la Nueva España. México, 1999. P. 69–78.

7 *Domenico P. Cerone*, El melopeo y maestro. Nápoles, 1613. P. 1057.

8 Цит. по: *Piotr Nawrot*, Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas, Guaraníes, Chiquitos, Moxos / Ed. Verbo Divino. Cochabamba, 2000. Vol. 1. P. 43.

9 Приводится со слов Бонифасио Сатьяго, муниципий Сан Антонио, Сан Луис Потоси.

10 *Idem*.

11 Приводится со слов Фруменсио М. Эрнандеса, муниципий Матлапа, Сан Луис Потоси.

12 Приводится со слов Рикардо Э. Эрнандеса, муниципий Матлапа, Сан Луис Потоси.

¹³ *Tablas* (исп.) — доски.

Валерий Платонов

(Санкт-Петербург)

Музыкальные инструменты в зеркале русских былин:

Терминологические метаморфозы

Всякое познание вытекает уже из названия

Андрей Белый

Если обратиться не к словесной, а к звуковой ткани русских былин, то она предстанет перед нами довольно насыщенной, и насыщенной, прежде всего, гусельным звоном и гудением гудков. На первый взгляд, партитура русской былины – это партитура двух музыкальных инструментов: щипковых гуслей и смычковых гудков, в которой тема гуслей и гусельной игры является, к тому же, доминирующей. Но это только на первый взгляд. Правда, нельзя сказать, что словесная ткань русской былины изобилует инструментальной терминологией, но и сводить ее только к двуединству «гусли-гудок» было бы ошибочно, ибо при внимательном чтении былин перед нами неожиданно возникает целый клубок инструментальных образов, многие из которых наделены известной мерой таинственности. Мы не будем пытаться распутать все его нити (в рамках одной статьи это просто невозможно), но попытаемся расплести хотя бы верхние его слои.

«Гусли, гусли-самозвоны,

Вся забавушка моя...»

«Ты бренчи, гусяр, задай нам пиру-звону...»

М.Цветаева «Царь-девица»

Начинаются многие былины, как правило, с традиционного описания «пированья-столованья» у князя Владимира:

«В том-то во городе во Киеви,

У ласкова князя Владимира,

Завелсо, завелсо почестен пир...»¹,

и мы сразу же погружаемся в мир былины, тонущей в музыке. В нашем воображении возникает картина княжеского пира, на котором мы видим «...многоя играюща...: овы гусельные гласы испущающа, другия же оръганныя гласы поющемъ, и инемъ замарныя писки гласящем...»².

«...Овы гусельные гласы испущающа...». Действительно, из всех музыкальных инструментов, которые знает былина, первое место, несомненно, принадлежит гуслиам. И здесь мы вправе поставить вопрос – каким?

У восточных славян под термином «гусли» всегда понимали многострунный щипковый музыкальный инструмент – «род лежачей арфы»³. Но всегда ли русские гусли были многострунными? Однозначно ответить на этот вопрос невозможно. И вот почему. «Вопрос о действительном количестве струн на...гуслях, – писал А.С. Фаминцын, – не разъясняется в точности ни былинами, ни народными песнями»⁴. Тем не менее, если мы обратимся к текстам некоторых былин о Добрыне, то увидим, что речь в них идет только о трех- и даже двухгусельных струнах:

«Ен начал гуселка налаживать
Ен начал струночки натягивать
Ен перву наладил с Киева
Ен другую наладил с Чернигова
Ен ведь третью из каменной Москвы...»⁵.

«Судить, – продолжает А.С. Фаминцын, – по таким образным выражениям о действительном количестве струн гуслей невозможно. Можно лишь вывести заключение, что струн было не менее трех»⁶. Мы возьмем на себя смелость, опираясь на былинные тексты, продолжить мысль ученого: «и не менее двух».

«Онъ первую завел отъ Киева до Еросолима,
А другую отъ Еросолима да до Царьграда...»⁷.

Что же могли представлять собой двух-, трехструнные былинные гусли? Если это были инструменты псалтыревидные, то инструменты с очень ограниченными возможностями. Например, на двухструнных гусях можно было исполнять только попевки в диапазоне либо дихорда (с – d), либо терцовой (с – е(es) или квартовой (с – f) «секунды». На трехструнных инструментах – в диапазоне большесекундового трихорда (с – d – е), а также ангеми-тонные попевки, основанные на трихордах в кварте (с – es – f) и квинте (с – f – g). Следовательно, былинные гусли должны были по конструкции отличаться от традиционных гуслей псалтыре-видного типа. Можно предположить, признавая всю условность былинной терминологии, что это были двух-, трехструнные тан-буровидные инструменты, для которых одним из основных ха-рактерных признаков являлось наличие шейки и ограниченного количества струн.

«А въ третьемъ терему-то гудки гудут...»

«Там вси скачут, пляшут оны, песенки поют,

Во музыки да во скрипочки наигрывают...»

А. Гильфердинг. «Онежские былины»

Другим музыкальным инструментом, который знала рус-ская былина, был гудок – самобытный русский смычковый ин-струмент – «род трехструнной скрипки»⁸, но «без выемок по бокам с плоским дном и крышкой»⁹. Помимо этого, в рус-ской инструментальной культуре существовал еще один не ме-нее самобытный смычковый инструмент, но с «выемками» (т.е. с «талией») по бокам. Объединяет эти два типа русских смыч-ковых музыкальных инструментов способ держания – верти-кальный («а gambа»). По сути дела это был один и тот же музы-кальный инструмент. Однако разная форма резонаторного корпуса не позволяет ставить между ними знака равенства. Речь, в данном случае, идет о самобытном русском гудке и самобыт-ной русской скрипке.

Скрипку в Западной Европе, со времени ее появления, всегда держали горизонтально («a bracciu»), а в России, например, в Псковской губернии крестьяне играли «на скрипке как на виолончели (читай «как на гудке». – В.П.), т.е. держа ее вертикально»¹⁰, писал Н.И. Привалов. Сами же русские кустарные скрипки, например в Полтавской губернии, делали «с овальным кузовом, без выемок по бокам»¹¹.

Русский гудок, несмотря на форму резонаторного корпуса, всегда держали вертикально («a gamba») и никогда горизонтально («a bracciu»). Но называть могли и скрипкой. Это традиция сохранялась до второй половины XX столетия. Одна из таких «скрипок», а, соответственно, и «скрипач» были обнаружены фольклорной экспедицией кафедры литературы Пермского университета в 1973 г. «Скрипач» из села Сива Пермской области И.М. Устинов, по сообщению В. Альбинского, свой инструмент упорно называет «скрипкой»¹², несмотря на то, что играл «на “скрипке” Устинов только сидя, опирая ее нижнюю часть о внутреннюю часть бедер у колен и наклонив ее к себе»¹³. Следовательно, когда мы в былине встречаем слово «скрипка»:

«Там вси скачут, пляшут оны, песенки поют,
Во музыки да во скрыпочки наигрывают...»¹⁴.

Под «скрыпочкой», в нашем случае, крестьянин Никифор Прохоров (деревня Буракова Купецкой волости) мог подразумевать как собственно скрипку либо с горизонтальным, либо с вертикальным способом держания, так и русский гудок.

В новгородской былине XVI века «Вавило и скоморохи», сюжет которой своими корнями уходит в XI столетие, скоморохи в образах Козьмы и Демьяна, обращаясь к Вавиле, говорят следующее:

«Ты пойдем, Вавило, с нами скоморошить...»¹⁵).

На что Вавило отвечает:

«Я ведь песен петь да не умею,
Я в гудок играть да не горазен...»^{1 6}.

Тогда «Козьма да с Демьяном» предлагают ему следующее: «Заиграй, Вавило, во гудочек...»^{1 7}, т.е. предлагают ему поиграть на гудке – струнном смычковом музыкальном инструменте. Такое прочтение инструментального термина традиционно и вполне оправдано. Иное значение он приобретает в следующем контексте:

«Заиграй, Вавило, во гудочек,
А во звончатый во переладец...»^{1 8}.

Здесь мы сталкиваемся с одной из особенностей русской инструментальной терминологии – двойным аспектом восприятия термина. Употребление в произведениях духовной и светской литературы таких слов, как «орган», «сосуд», указывает на то, что древнерусская инструментальная терминология имеет свою специфику. Любой музыкальный инструмент на Руси мог быть назван «сосудом», но только в том случае, если он сопровождался прилагательным, которое являлось своеобразным ключом, расшифровывающим термин. Например, «сосуды гудебные» – это просто музыкальные инструменты, но «бесовские гудебные сосуды» – это уже музыкальные инструменты скоморохов. В случае с Вавилой к слову «гудочек», обозначающему в XVI веке определенное понятие – струнный смычковый музыкальный инструмент, – добавляется прилагательное «звончатый», которое и меняет его смысл, так как определение «звончатый» в русской литературе дается только гуслиям. Следовательно, когда Вавило говорит, что он «в гудок играть да не горазен», Козьма с Демьяном предлагают ему заиграть «во гудочек, а во звончатый», т.е. в гусли.

Что касается собственно гудка, то, помимо резонаторного корпуса грушевидной формы с талией и без талии, этот русский смычковый музыкальный инструмент до конца XVIII века представлял собой простой трехструнный (реже четырехструнный)

хордофон с плоскими деками. На верхней деке располагалась плоская или почти плоская подставка. В головку инструмента с двух сторон вставлялись поперечные колки, с помощью которых производилась настройка струн – мелодической и двух бурдонных.

Если говорить о приемах игры, то практически все, кто описывал русский гудок, сходятся на том, что мелодию (наигрыш) гудочник обычно исполнял на мелодической (верхней) струне, сопровождая ее звучанием нижних открытых струн. В отношении строя трехструнного гудка существует мнение, согласно которому он был квинтовым с удвоенными в унисон ($A - A - e^1$) или в октаву ($A - a^1 - e^2$) бурдонными струнами, либо кварто-квинтовым ($A - e^1 - a^1$). Какому соотношению струн следует отдать предпочтение? Выведенные гипотетическим путем инструментальные строи гудка требуют научного обоснования. Традиционным материалом научной реконструкции строя гудка XVIII века нам послужит замечательный исторический памятник русского народного творчества, носящий название «Сборник Кириши Данилова».

Рукописный вариант сборника, по мнению специалистов, относится к 80-м гг. XVIII столетия. Музыкальный материал памятника имеет две особенности. Во-первых, необычный способ записи мелодий – «отдельно от текста без подтекстовки последнего под мелодией»^{1 9}. Во-вторых, «это не столько записи мелодий целиком..., сколько запись попевок и их мелодических вариантов, употребляемых исполнителями по выбору в зависимости от желания, а также других условий»^{2 0}. Под другими условиями следует, по-видимому, подразумевать традицию исполнения былин с инструментальным сопровождением. Попевки и их мелодические варианты в сборнике Кириши Данилова изложены одногласно, в скрипичной традиции, в высоком регистре, что «дает основание предполагать здесь скрытую традицию пения с сопровождением гудка»^{2 1}. «В основе большинства из них лежит характерная для русской скорой песни последовательность, складыва-

ющаяся из двух ходов: постепенного нисхождения от верхней D к T ($a^2 - g^2 - f(fis)^2 - e^2 - d^2$) и следующего за ним поступенного же восхождения от нижней D к той же T ($a^1 - h^1 - c(cis)^2 - d^2$)»²². Для исполнения данной последовательности достаточно двухструнного смычкового инструмента квартового строя, позволяющего народному музыканту максимально использовать открытые струны – a^1 и d^2 . Если действительно изложение мелодий сборника Кирши Данилова предназначалось для гудка или скрипки, то и гудок, и народная скрипка должны были иметь не квинтовый, а квартоквинтовый строй – $d^1 - a^1 - d^2$.

«Ножки, что дудки; брюшко, что волыночка»

Строй трехструнного гудка, а также приемы игры находят- ся в прямом родстве с еще одним музыкальным инструментом, который входил в партитуру русской былины:

«Да к тому ли к большому быку
Да к быку Рободановскому
Да был никак воынщикек...
Да он другом пузырь допустил
Да как сделал волыночку...
Да как стал он по рынку гулять
Да как стал в волыночку играть...»²³.

История волынки – одного из древнейших аэрофонов, снабженных воздушным резервуаром и распространенных под разными названиями у многих народов мира, – парадоксальна. С одной стороны, это «безыскусственнейший в мире Dudelsack»²⁴, «самый примитивный музыкальный инструмент»²⁵, «греховный... вульгарный деревенский инструмент»²⁶, «богомерзкая дуда»²⁷. С другой – волынки (musettes) в конце XVII века появляются в партитурах оперных оркестров. В марш из «Изиды» (1677) Ж.Б. Люли вводит «musettes», которые «играют в унисон с гобоями и скрипками»²⁸. В некоторых партитурах Ж.Ф. Рамо также «встречается

несколько партий... волынок»²⁹. Волынка становится модным музыкальным инструментом и в придворном быту. Появляются даже виртуозы-волыночники, «среди которых имелись выдающиеся музыканты вроде Готтетера, Филидора и Детуша»³⁰. К числу волыночников можно отнести еще одного исполнителя: «по средневековым поверьям, дьявол охотно пользовался волынкой, которую сам же и изобрел»³¹. Создавая волынку, он взял за основу уже существовавшие в природе инструменты кларнетового или гобойного типов. Но пошел он не по линии их усовершенствования или реконструкции, а по пути создания новой конструкции уже существовавших инструментов, добавив к ним воздушный резервуар. В результате получился новый лингвальный аэрофон с нетрадиционным способом звукоизвлечения. В его основу был положен принцип непрерывности воздушного потока. Такой способ звукоизвлечения «во многом сходен с исполнительской манерой древнегреческих авлетов, применявших при игре на авлосе нетрадиционную технику дыхания – перманентный выдох»³². Эта техника позволяла музыканту «дышать носом и возобновлять воздушный запас без перерывов в игре»³³. В конструкции волынки естественный резервуар, т.е. «ротовая полость и раздутые щеки исполнителя»³⁴, были заменены искусственным – мехом (пузырем).

Поскольку русская волынка уже вышла из употребления, а лингвальные дудки остались, то она в свое время являлась, по-видимому, не чем иным как «сложной и получившей дальнейшее развитие деревянной дудкой»³⁵. Другими словами, появление волынки, возможно, есть не что иное, как зигзаг в эволюции лингвальных аэрофонов.

Русская волынка в различные эпохи своего существования меняла как свое название, так и конструкцию, и бытовала, вероятно, в трех основных вариантах:

1. Волынка простейшей конструкции «с одним отверстием в мехе»³⁶, т.е. без бурдонной трубки. Такой инструмент только с мелодической трубкой и «снабженной 3–4 грифными отверсти-

ями, писал Д.К. Зеленин, можно было встретить еще в XIX веке в Ржевском уезде Тверской губернии»³⁷.

2. Волынка с двумя отверстиями в мехе. В одно вставлялась тростниковая (деревянная) трубка с запирающимся клапаном, через которую мех наполнялся воздухом. В другое – мелодическая трубка с грифными отверстиями, которых было, предположительно, 3–4. В верхний конец мелодической трубки, закрепленной в мехе, вставлялся пищик (бытовое название трости) – тонкая камышовая трубка с одинарным бьющим язычком.

3. Волынка обычная с тремя отверстиями в мехе, т.е. с одной мелодической и двумя бурдонными трубками. В начале XIX века этот тип русской волынки постепенно приобретает тот вид, который имели украинские и белорусские инструменты. Свиной или бычий пузырь заменяет кожаный мех, в который вставляли три трубки – для нагнетания воздуха, мелодическую с 5–6 грифными отверстиями и бурдонную. Тем не менее, русская волынка сохранила одну свою характерную черту. Ее мелодическая и бурдонная трубки не заканчивались раструбом из коровьего рога, а обычно имели «на свободном изогнутом конце широкое отверстие»³⁸.

Проведенный анализ инструментальной терминологии некоторых русских былин показал, что даже знакомые широкому кругу читателей и как бы лишённые таинственности инструментальные термины – гусли, гудок и волынка – готовы рассыпаться перед нами фейерверком самых различных ассоциаций. Любой из этих терминов может быть прочитан по-разному. Число их можно было бы умножить, но этого не позволяют рамки статьи. Опубликование всего корпуса инструментальной терминологии, содержащегося в текстах русских былин, позволит еще глубже понять суть этого практически исчезнувшего жанра устного народного творчества.

1 Былины / Сост. В.И. Калутин. М., 1991. С. 449.

2 Житие Феодосия Печерского // Повести Древней Руси XI–XII века. Л., 1983. С. 272.

3 Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т.I. С. 409.

- 4 Фаминцын А.С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент // А.С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. СПб., 1995. С. 199.
- 5 Цит по: Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 114–115.
- 6 Фаминцын А.С. Указ. соч. С. 201. 7 Там же. С. 200.
- 8 Словарь русского языка XVIII века. Л., 1991. Вып. 6. С. 9.
- 9 Даль В.И. Указ. соч. С. 405.
- 10 Привалов Н.И. Гудок. Древнерусский музыкальный инструмент, в связи со смычковыми инструментами других стран: Историко-этнографическое исследование. СПб., 1904. С. 29. 11 Там же. С. 29.
- 12 Альбинский В. Пермская русская «скрипка» // Проблемы традиционной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 73. 13 Там же. С. 76.
- 14 Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. 4-е изд. М.; Л, 1949. Т. 1. С.499.
- 15 Былины. Указ. соч. С. 734. 16 Там же. С. 739. 17 Там же. С. 739. 18 Там же. С. 739.
- 19 Беляев В.М. Сборник Кириши Данилова. Опыт реставрации песен. М., 1969. С. 10. 20 Там же. С. 10.
- 21 Коргузалов В.В. Напевы былин новгородского цикла // Новгородские былины. М., 1978. С. 339.
- 22 Беляев В.М. Указ. соч. С. 22.
- 23 Былины. Исторические песни. М., 1919. С. 308
- 24 Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыкальное наследство: Сборник материалов по истории музыкальной культуры России. М., 1935. Вып. 1. С. 115.
- 25 Вертков К.А. Указ. соч. С. 275.
- 26 Даркевич В.П. Народная культура средневековья. М., 1988. С. 26.
- 27 Вертков К.А. Указ. соч. С. 138.
- 28 Карс А. История оркестровки. М., 1989. С. 71. 29 Там же. С. 125.
- 30 Браудо Е.М. Основы материальной культуры в музыке. М., 1924. С. 40.
- 31 Даркевич В.П. Указ. соч. С. 221.
- 32 Качмарчик В.П. Нетрадиционная техника дыхания в европейском исполнительстве на духовых инструментах // Вопросы инструментоведения. СПб., 2000. Вып. 4. С. 66.
- 33 Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973. С. 37.
- 34 Качмарчик В.П. Указ. соч. С. 66.
- 35 Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 372.
- 36 Там же. С. 372. 37 Там же. С. 372. 38 Там же. С. 372.

БЫЛА ЛИ ИЗВЕСТНА ЛЮТНЯ В РОССИИ?

Лютня – плекторный инструмент с большим грушевидным корпусом, фронтальным струнодержателем, короткой широкой шейкой и отогнутой назад головкой. Войдя в историю под названиями *барбат*, *ал уд*, *короткая лютня*, этот инструмент сыграл большую роль во взаимосвязях музыки Азии и Европы.

Древнейшие образцы – терракота из раскопок Афрасиаба (Согд) I века до н.э. – начала н.э.¹. Иранское название *барбат* связано с народной этимологией («бар-и-бат» – грудь утки) и с древними словообразованиями в индоевропейских языках². В эпоху арабского Халифата возник термин *ал уд* (дерево), вероятно, из-за наличия деревянной верхней деки. Археологические находки (изображения в пластике и росписях) и книжная миниатюра свидетельствуют о многовековой популярности инструмента на Среднем и Ближнем Востоке. В трактатах о музыке (X–XVII века) отражено его значение для акустических опытов и вычислений интервалов. Фараби пользовался арабским термином, Ибн Сина (Авиценна) возродил в науке иранское название *барбат*. У Фирдоуси в «Шахнаме» – барбат, или руд. Характерна сохранность основного типа *короткой лютни* в ряде стран от древности до современности.

Привнесенный арабами в Испанию, *al Ud* стал популярным во многих странах Европы под транскрибированными названиями: «Laud» (испанск.), «L'uth» (франц.), «Laute» (немецк.). Инструмент широко звучал в светском быту, изображался в руках святых на барельефах соборов и в католической иконописи раннего средневековья. Кроме западноевропейских стран, был принят в Польше, отчасти на Украине, в Молдавии (здесь является доньяне народным инструментом). В широкую практику в России лютня не вошла. В инструментоведении неясность при определении допр

и лютен восходит к давней традиции. Паллас (XVIII век), описывая калмыцкий «домр», назвал его *Laute*. Похожий на «короткую лютню» инструмент держит в руках скоморох на зарисовке в книге А.Олеария (шейка и головка его не видны), но, несмотря на надпись «*Laute*», принято считать его домрой, а не лютней, — на том основании, что лютни в России не было.

В контексте современных тенденций изучения иконографии актуально выяснение вопроса о том, действительно ли лютня ли запечатлена на страницах русских Псалтирей и Евангелий в руках музыкантов царя Давида. Подтверждением предположения служит конструкция изображенного инструмента. Однако на одной из иллюстраций группа музыкантов с такими инструментами обозначена «лик домр». Подробное изучение рукописных духовных книг проводил Н.Н.Розов³. Рассмотрев «Евангелие учительное» (1524), «Лицевую псалтирь» (1556–1566), «Годуновскую псалтирь» (1594), «Апокалипсис» (XVII век) и др., он писал: «После атрибуции музыкальных инструментов, нарисованных на уникальной миниатюре “Хлудовской псалтири” (XIV век), встанет вопрос, в какой степени они соответствуют тем, что были распространены в быту русских людей того времени. Однако, если даже и не найдется <...> подтверждения того, что они бытовали на Руси, инструментоведческое значение этой миниатюры не уменьшится <...> очевидно, что большинство из этих инструментов художник-миниатюрист видел либо у приезжавших или живших в Новгороде иностранцев, либо в западноевропейских рукописных книгах того времени. И оба предполагаемых случая свидетельствуют об одном — широком культурном обмене древней Руси, в первую очередь Новгородской республики, с ее западными соседями. Нетрудно, наконец, предположить, что изучение древнерусской миниатюры в отдельных случаях может облегчить атрибуции изображений музыкальных инструментов не только в русской рукописной книге»⁴. Инструментальный ансамбль в

«ортодоксальных Четяхх Минеях» XVI века, служащим иллюстрацией рассказа о царе Давиде в популярной «Книге Козьмы Индикоплова», Розов называет «отдаленным, глухим, быть может даже полемическим откликом на “латинствующую” миниатюру Хлудовской псалтири». Особенный интерес ученого вызвала миниатюра из псалтири XVI века, выполненной по заказу боярина Д.И.Годунова (дяди царя Бориса Годунова). В ней объединены обе версии изображения царя Давида:

1) когда библейский царь «в книжных инициалах тератологического орнамента превращался в скомороха» (играющего на гусях);

2) или когда на фронтисписах Псалтирей «продолжал изображаться в традиционно-византийском облике, пишущим книгу». На миниатюре в «Годуновской» псалтири царь Давид сидит на троне с раскрытой книгой в окружении семи «ликов» музыкантов. «Последние, в отличие от Четьи Миней, надписаны не именами их начальников, а по названиям музыкальных инструментов: цитры, лютни, домры, трубы, сурны и бубна» [там же].

В изображениях с надписью «лик домр» ясно видны типичные формы корпуса, широкая шейка, отогнутая головка и фронтальный струнодержатель на деке, характерные для лютни. Как трактовать иллюстрации, где инструмент с обликом лютни назван домрой? Можно ли допустить, что в средневековых духовных книгах изображалась гонимая скоморошья домра? Возможные варианты ответов: либо на Руси под названием домра бытовала «короткая лютня», либо художник, срисовав лютню с иностранного изображения, дал ей известное русским людям название. Вторая версия представляется нам более вероятной. Можно привести и следующие аргументы:

а) сопоставление с неоспоримыми изображениями лютни-уда. При сравнении этого инструмента в руках «музыкантов царя Давида» со многими известными пластическими и живописными изображениями *ал уда*: чертежом в трактате Сафи-ад-Дина (XIII

век) и др., а также с ныне существующим в странах Востока *удом*, явно сходство их контуров и положения струнодержателя.

б) Параллель с ситуацией в Византии. Ввиду необходимости «оградить молодую христианскую паству от влияния всего, что было связано с язычеством», в сочинениях деятелей раннего христианства «присутствует остро критическое отношение к инструментам и инструментальной музыке». Однако, несмотря на запреты, жители Византии продолжали музицировать на инструментах, оставшихся от древнегреческой культуры, и отцы церкви прибегли к созданию легенд, освящающих некоторые из инструментов тем, что они будто бы были созданы древними пророками, в частности, Давидом⁵.

Надпись «лик домр» – недостаточный аргумент для вывода об адекватности изображенных в руках музыкантов царя Давида инструментов типа лютни древнерусской домре. Могла иметь место неосведомленность художника об устройстве изгнанного инструмента. Не случайно изображений домры не сохранилось. Лютня же в западных странах изображалась в руках святых в качестве сакрального инструмента, и это могло быть заимствовано русским художником. То, что изображение лютни здесь значительно менее точное, чем в «Евангелие учительном», выполненном на 70 лет раньше, служит дополнительным подтверждением предположения, что автор рисунков в Годуновской псалтири реальных инструментов не знал. М.И.Имханицкий полагает, что инструменты, изображенные под названием «лик домр», послужили основой для возрождения русской домры по заказу В.В.Андреева⁶. Но она не имеет ни фронтального струнодержателя, хорошо видного на инструментах «музыкантов царя Давида», ни короткой шейки и отогнутой назад головки. Правы были К.А.Вертков, утверждавший, что андреевская домра стала «неким ответвлением» от балалайки⁷, и В.М.Беляев, считавший балалайку преемницей древнерусской домры⁸.

В отличие от лютни (барбата), возникшей в восточноиранской оседлой цивилизации, домра была связана с ираноязычными скотоводами (скифами). Именно они в древности имели тесные контакты с восточными славянами. В начале XIX века С.А.Тучков справедливо настаивал на перенятии балалайки от скифов, а не от тюрских народов⁹. Подтверждением может служить античный барельеф в Мантинейе V века до н.э., где инструмент в руках музы визуально идентичен овальной долбленой балалайке¹⁰. Название домры также связано с иранским языком.

Об известности лютни в России позднего средневековья свидетельствуют факты истории (как приглашение иностранного лютниста) и материалы Собрания инструментов С.-Петербурга (в прошлом Постоянной выставки музыкальных инструментов), отраженные в «Каталоге музыкальных инструментов», составленном Г.И.Благодатовым. В нем показаны превосходные образцы XVII–XVIII вв. (некоторые с этикетками мастеров из Западной Европы): теорбы, лютни – переделанные в гитару и в мандолину¹¹.

1. *Вызго Т.С.* Афрасиабская лютня (1972), Музыкальные инструменты Средней Азии (1980); *Меишкерис В.А.* Согдийская терракота (1989); *Karomatov F.M., Meskeris V.A., Vyzgo T.S.* Mittelasien // Musikgeschichte in Bildern, 1987.

2. *Барсегян Э.* Лютня Борбада и ее аналоги в музыкальном инструментарии древних народов // Борбад – 1400. Душанбе, 1990, С. 119–125.

3. *Розов Н.Н.* О генеалогии русских лицевых Псалтирей // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI веков М., 1970. С.226–257; Русская рукописная книга. Этюды и характеристики. Л., 1971; и др.

4. *Розов Н.Н.* Тезисы доклада // Материалы 1-й Всероссийской фольклорной конференции. Тезисы к выступлениям. М., 1974. С. 57, 61.

5. *Герцман Е.В.* Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб., 1998. Вып.1. С. 17.

6. *Имханицкий И.* У истоков русской народной оркестровой культуры. М., 1987.

7. *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. М., 1973.

8. Беляев В.М. (1888-1968). М., 1990.
9. Тучков С.А. О музыке российской // Записки Сергея Александровича Тучкова. СПб., 1906. С.16.
10. Wegner Max. Griechenland. // Musikgeschichte in Bildern. 1986, S.107; Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М., 1975. Ил.62.
11. Каталог собрания музыкальных инструментов / ЛГИТМиК; Автор-сост. Г.И.Благодатов. Л., 1972.

Валерий Свободов
(Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ТЕКСТА АВТОРСКОЙ РУКОПИСИ СЮИТЫ № 5 до минор для виолончели соло И.С.БАХА

Текст сюиты записан автором в скордатуре с понижением на тон верхней струны *ля*. В подлиннике¹ как и в дошедших до нас рукописях анонимных копиистов второй половины XVIII века² значится: Diskorable.

Скордатура, предложенная композитором, предполагает особенность расшифровки авторской нотной записи, на что обращает внимание А.П.Стогорский в комментариях к своей редакции³. Особенность эта заключается в том, что ноты, записанные на пятой линейке нотного стана и выше, реально звучат на тон ниже. Поэтому при переводе текста оригинала в современную нотацию А.П.Стогорский, сохраняющий скордатуру, в скобках перед нотами звукоряда струны *ля* (в реальном звучании – *соль*) проставляет знаки альтерации: *бемоль* перед нотой *си* (*ля-бемоль*) и *бекар* перед нотой *ми* (*ре-бекар*), отсутствующие в автографе.

К сожалению, публикации редко сохраняют Сюиту в скордатуре оригинала, что влечет за собой серьезные текстовые искажения. Ханс Эпштейн⁴, сохраняя авторскую перестройку инструмента, отказывается от знаков альтерации, уточняющих ноты звукоряда верхней струны. Понятно его желание не нарушать графику нотной записи баховского автографа. Однако в этом случае возникают серьезные проблемы при чтении текста в редак-

циях, адресованных учащейся молодежи. Например, такт 11 Прелюдии: третья нота в басовом ключе записана на второй добавочной линии сверху – *ми-бемоль*, которая в скордатуре не *ми-бемоль*, а *ре-бекар*. Правда, у Х.Эпштейна, как и А.П.Стогорского, в ключе *бекар* на пятой линейке, указывающий на скордатуру и подразумевающий под нотой *ми* на второй добавочной – *ре-бекар* (у И.С.Баха – характерная для композитора запись ключевых знаков: первый и третий *бемоли* проставлены в двух октавах – малой и большой). Несомненно, что при подготовке академического издания Сюиты, следует сохранить запись нотного текста оригинала в авторской скордатуре (редакция Х.Эпштейна) как и ключевых знаков автографа. Что же касается редакций, предназначенных для массового пользования, можно рекомендовать уточнение нот звукоряда верхней струны инструмента за счет знаков альтерации, заключенных в скобки (редакция А.П.Стогорского) и *бекара* ключевых знаков на пятой линейке нотоносца как атрибута редакторской техники, который также должен быть поставлен в скобки (в редакциях Х.Эпштейна и А.П.Стогорского скобки отсутствуют).

Бемоль и *бекар* перед нотой *ля* малой октавы в автографе И.С.Баха следует понимать как отрицание скордатуры: это – запись реального звучания звуков *ля-бемоль* и *ля-бекар*, исполняемых на струне *ре*.

Редакции Пробста, Доцауэра, Грюцмахера, Дерфеля и ряда других изданий, воспроизводят текст оригинала в авторской версии без дополнительной строчки его реального звучания. Отказ от второй строчки, транспонирующей текст оригинала в квинтовый строй (редакции Кленгеля, Беккера, Жераля и др.), объясняется тем обстоятельством, что Бах не предполагал исполнение Сюиты в классическом (традиционном) строе виолончели. Поэтому подобное транспонирование влечет за собой изменения текста авторской рукописи, связанные не только с тембровой окраской звучания, предполагаемой оригиналом, но и фактурой.

11 Редакция А.П.Стогорского, по сути дела, сохраняет двухстрочный принцип реконструкции баховского текста Пятой сюиты, хотя в комментариях им и делается оговорка: «Придерживаясь текста подлинника, редактор помещает авторский текст сюиты. Внизу строки, мелким шрифтом, дается запись реального звучания»³. Однако «запись реального звучания» имеет в редакции А.П.Стогорского свою аппликатуру, «предлагая исполнительский выбор»³ игровых приемов в квинтовом строе (редакции Кленгеля, Беккера, Жераля). Поэтому кажется более оправданной реконструкция текста оригинала в предложенной Бахом скордатуре без сопроводительной строчки «реального звучания», которая в редакции А.П.Стогорского пусть и напечатана *мелким шрифтом*, тем не менее является версией исполнения Сюиты в квинтовом строе, тогда как характер фактурно-аппликатурных стереотипов произведения (унисоны, аккорды, бариолажи и т.д.) предполагает авторскую скордатуру, а некоторые фрагменты (такт 2 Прелюдии и др.) в квинтовом строе просто неисполнимы.

У А.П.Стогорского строй баховской скордатуры почему-то «условно именуется квартовым»³, хотя интервальная структура этого строя включает в себя всего лишь один интервал *кварты* и два — *квинты*. На самом же деле в интервалике строя Пятой сюиты легко вычленяются две структуры: кварто-квинтовый строй G–d–g трехструнного средневекового фиделя и квинтовый строй C–G–d трехструнного смычкового баса. Общая для двух структур квинта G–d объединяет два архаичных уже для времен Баха строя G–d–g и C–G–d в рамках сложившейся к началу XVIII века интервальной структуры квинтового строя C–G–d–a классической виолончели — басово-тенорового представителя инструментов *скрипичного* семейства.

Нельзя не согласиться с тем, что *скордатура* влечет за собой тембровые изменения, что особо оговаривается А.П.Стогорским³. Однако тембровая характеристика скордатуры есть следствие, а

не причина, вызвавшая изменения интервалики строя Пятой сюиты. Особенности музыкального языка, связанные с общим тональным планом всего шестисюитного цикла в целом, подсказали композитору идею перестройки инструмента, необходимость которой он несомненно ощущал уже в Третьей сюите.

Символика цифры «три» в виолончельном творчестве Баха связывается не столько с фактурно-аппликатурными стереотипами, противопоставляющими первые три сюиты цикла последующим, сколько с триадой внутри цикла, образуемой сюитами №№3–5⁵. В частности, шестисюитный цикл «3+3» может рассматриваться в числовой символике «1+5», где Первая сюита выполняет функцию прелюдии к пятичастному построению, центром которого является триада, состоящая из Третьей, Четвертой, Пятой сюит в обрамлении Второй сюиты и Шестой.

Отрицание интервальной структуры виолончельного строя происходит уже во втором Бурре, Третьей сюиты третьим ключевым знаком тональности до минор. Фактура этой части прекрасно вписывается в аппликатурные стереотипы скордатуры строя Пятой сюиты.

Фактура Четвертой сюиты своей тональностью полностью отрицает квинтовую структуру виолончельного строя, не характерным для исполнительства эпохи барокко принципом *позиционной аппликатуры*, сопровождаемым движением левой руки вдоль грифа, и игнорирующим звучание открытой струны *ля*. Избежать фактурно-аппликатурного несоответствия текста Сюиты квинтовому строю виолончели не помогают Баху и композиторские ухищрения. Лишь на какой-то момент автору удастся восстановить утраченный баланс между текстом и интерваликой строя, – например, в тактах 41–64 Прелюдии. Основной же текст Сюиты противоречит квинтовой структуре виолончельного строя, отрицая в нем высоту верхнего звука аккорда настройки третьим ключевым знаком тональности ми-бемоль мажор. Это противоречие не могло оказаться не замеченным для Баха,

который, согласно логике своего тонального плана шестисюитного цикла, в Сюите, следующей за Четвертой, сохраняет ключевые знаки предшествующей сюиты. Здесь автор уже вынужден пойти на компромисс. Он выравнивает соответствие между строем виолончели и фактурой, опуская на тон ниже верхний звук аккорда настройки.

Аккорд настройки – это акустическая характеристика грифного смычкового хордофона. Поэтому прав А.П.Стогорский, когда, комментируя особенности своей реконструкции текста сюиты, пишет, что «ноты, идущие в подлиннике на струне *ля*, нигде не транспонированы на струну *ре*»³. Действительно, если звукоряд верхней струны *ля* заменить фактурно-аппликатурным стереотипом соседней струны *ре*, т.е. звуки, начиная с пятой линейки нотоносца и выше, исполнять на струне *ре*, а не на *ля* (в реальном звучании – соль), то теряется смысл скордатуры.

Кстати сказать, отрицание интервальной структуры строя происходит каждый раз, когда звуки верхней струны исполняются на нижней. Представляет интерес сравнительный анализ аппликатуры такта 1 Прелюдии Пятой сюиты первой и второй редакций А.П.Стогорского, дающий представление об эволюции взглядов ученого.

Первая редакторская версия предполагает исполнение пассажа на струне *соль*, тем самым исключая звук *ре* из аккорда настройки. Это – типичный образец аппликатуры романтического искусства, игнорировавшего звучание открытых струн. Например, виолончельная версия альтового Концерта до минор Х.Баха-А.Казадесюса, ч. I, такты 1–2.

Для И.С.Баха, как, впрочем, для всех композиторов эпохи барокко в целом, было характерным, в противоположность романтикам, свои творческие установки согласовывать с акустической инструмента, для которого предназначалось произведение. Поэтому аппликатура второй редакции А.П.Стогорского и строится на сохранении фактурно-аппликатурного стереотипа чистой

квинты G–d, предполагающей исполнение пассажа в аккорде настройки с сохранением звучания открытой струны d. Здесь наглядно находит свое отражение тезис ученого о *непроставленной, но подразумеваемой (текстологической и фразировочной)* аппликатуре Баха⁷, виолончельные сюиты которого написаны со знанием акустических особенностей строя инструмента.

Если в основе реставрации баховской аппликатуры Пятой сюиты положен принцип сохранения скордатуры, то аппликатурный принцип с максимальным использованием звучания открытых струн инструмента должен распространяться при реконструкции фактуры всего текста Сюиты. Однако А.П.Стогорскому так и не удалось последовательно осуществить в своей редакции идею реконструкции авторской аппликатуры. Уже в такте 3 Прелюдии Пятой сюиты он отходит от аппликатурного принципа игры с открытыми струнами (такт 1) и вводит *позиционную* аппликатуру, характерную для романтического исполнительства.

Авторский темп *alla breve* в реконструируемом А.П.Стогорским тексте почему-то заменяется в Прелюдии и Аллемандена четырехдольный размер «С» и сохраняется только в Гавоте I. В альтовой версии Ю.М.Крамарова⁸ – 2/2, в редакциях К.Вилкомирского⁹, Х.Эпштейна – размер оригинала.

Если же обратиться к извечной проблеме, дискуссия по которой не прекращается и по сей день – кому же принадлежит рукопись виолончельных сюит И.С.Баха: композитору или его второй жене Анне Магдалене, переписавшей текст мужа крайне небрежно, – то на все такты Прелюдии Пятой сюиты нельзя обнаружить ни одной ошибки в рукописном оригинале, тогда как большинство редакций ими изобилует. Почему гармонический минор такта 1 Прелюдии и такта 30 (фуга) первой части надо заменять мелодическим (редакции К.Вилкомирского, Х.Эпштейна и многие другие)? В редакции Е.М.Гендлина¹⁰ *бекар* перед нотой *ля*, отсутствующий в рукописи, поставлен в скобках: редактор, как бы, доверяет тексту автографа, но не доверяет Баху,

как не доверяют композитору Гаусман, Беккер, Штадэ, Дерфель, которым не нравится *увеличенная секунда* оригинала. Авторский мелодический минор сохранен А.П.Стогорским, Ю.М.Крамаровым. И так – на протяжении всей Прелюдии Пятой сюиты, всех ее частей и всех сюит шестисюитного цикла; бесконечный спор между собой редакторов, а редакторов – с гением!

Внимательное прочтение текста Сюиты в авторской версии позволяет проникнуть в творческую лабораторию великого композитора в попытке реконструкции текста одного из шедевров мировой музыкальной культуры и возродить к жизни утраченный облик оригинала.

1. *Bach И.С.* Шесть сюит для виолончели соло. Факсимиле рукописи оригинала // *Bach И.С.* Шесть сюит для виолончели соло / Ред. А.П.Стогорского. М., 1957. С.ХII–XLVII.

2. *Bach И.С.* Шесть сюит для виолончели соло. Факсимиле рукописей анонимных копиистов второй половины XVIII века // *Bach J.S.* Sechs Suiten für Violoncello solo. Die vier Quellen in verkleinerter Faksimile-Wiedergabe. Kassel; Basel; London; New York; Prag, 1995. S.81–170.

3. *Стогорский А.П.* Комментарии // *Bach И.С.* Шесть сюит для виолончели соло. М., 1957. С.89.

4. *Bach J.S.* Sechs Suiten für Violoncello solo. Herausgegeben von Hans Eppstein. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter, 1988. С.32–84.

5. *Свободов В.А.* Числовая символика виолончельных сюит И.С.Баха // *Свободов В.А.* Виолончельные сюиты И.С.Баха. Автограф. Проблемы текстологии. Особенности исполнительской интерпретации. Приложение. СПб., 2003.

6. *Bach И.С.* Шесть сюит для виолончели соло / Ред. А.П.Стогорского. Минск, 1999. С.93.

7. *Стогорский А.П.* Сюиты Баха // *Стогорский А.П.* Жизнь в музыке. Минск, 2002. С.48–53.

8. *Bach И.С.* Шесть сюит для виолончели соло. Переложение для альта соло и редакция Ю.Крамарова. Л., 1982. С.48.

9. *Bach J.S.* Szesc suit na wiolonczele solo. Redakcja K.Wilkomirski. Krakow, 1972. С.60.

10. *Bach И.С.* Сюиты для виолончели соло. Редакция Е.М.Гендлина. М., 1993. С.37–38.

Philippe Borer
(Boudry, Switzerland)

THE ADVERSE EFFECTS OF THE VIOLIN STEEL E-STRING

Outlines:

Part I (historical) – Metal stringing for the violin was practised and advocated as early as 1619 by Praetorius, and Kircher mentioned it in his *Musurgia Universalis* of 1650. However, no metal material that could reliably be tuned up to e^2 was available before the late nineteenth century. Steel with high tensile strength appeared during the 1870–71 war between France and Prussia. Thus, the «harmonic steel» used by piano manufacturers (and later by violinists as well) was a spin-off of the war industry. The French violinist Marie Tayau (otherwise remembered for her first performance of the Faure A major Sonata) experimented with a wire E string as early as 1875. The use of the steel E-string became widespread during the First World War, partly due to the requisition of the production of gut for medical supplies. However, many prominent artists, including Ysaye, Vecsey, Auer, Elman, Kreisler, and PrMhoda resisted the introduction of metal and continued to play with an E-string made of gut. Central to the controversy was the very concept of beauty of tone. The steel string had the advantages of durability, stability, and reliability under adverse climatic conditions but was found lacking in mellowness, nobility of sound, and vocality. A number of articles and books published between 1919 and 1940 bear testimony to the long-lasting and heated debate. These include Frederick Martens' *Violin Mastery*, Franz Thomastik's *Die Stahlsaite als Kulturfaktor* and Siegfried Eberhardt's *Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens - Die kunstfeindliche Stahlsaite*.

Part II (technical) – The material used in the manufacture of strings

can alter the harmonic content of the vibrations. Thus the frequency range of a traditional gut E string does not exceed 15,000 Hz. On the other hand the bowed steel E-string produces frequencies

up to 20,000 Hz and beyond, i.e. ultrasounds comparable to those employed in the process of sonication, a technique of the disintegration of living cells. The deleterious effects of this type of vibration on violin bridges has been shown at the Ecole Polytechnique of Lausanne within a wider research project conducted by Sylvain Chollet, under the supervision of Luc Breton. Very high frequencies cause the two main components of the wood (the lignine and the cellulose) to dissociate, thus accelerating the deterioration of the instrument¹. Though rapidly absorbed by the air, ultrasounds can affect living beings who are close to their source, very much to the detriment of the player himself. Long-term exposure may cause insomnia, depression, tinnitus, pitch distortion and even hearing loss. High frequency-induced hearing damage is very insidious and a violinist's left ear is doubly vulnerable, since the sound from the f-holes can reach 100 dB.

¹ Microphotographic evidence will be provided.

Татьяна Берфорд
(Великий Новгород)

АЛЕССАНДРО РОЛЛА И НИККОЛО ПАГАНИНИ: УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК?

Искусство Н. Паганини, при всем своем ошеломившем современников авангардизме, возникло отнюдь не на пустом месте. Именно поэтому решение частного, на первый взгляд, вопроса об учителях Паганини и их влиянии на его формирование приобретает первостепенную важность, позволяя пролить свет на происхождение якобы беспрецедентного паганиниевского искусства.

В настоящее время в литературе существует два противоположных мнения о том, был ли один из самых авторитетных итальянских скрипачей виоттиевского поколения Алессандро Ролла (1757–1841) преподавателем скрипки Паганини. И.М.Ямпольский в своей капитальной монографии «Никколо Пагани-

ни: Жизнь и творчество» (М., 1968), не вполне корректно характеризуя Роллу как «типичного эпигона классической школы», утверждает (впрочем, без какого-либо обоснования своего мнения), что вряд ли его уроки оказали влияние на формирование скрипичного стиля Паганини. В то же время итальянские исследователи второй половины XX столетия: Л.-А. Бьянки, Д. Префумо и Л. Инцаги – приводят множество доказательств в пользу версии о Ролле как об учителе, в наибольшей степени повлиявшем на своего ставшего легендарным ученика.

Решение вопроса о том, был ли Ролла учителем Паганини, и если да, то насколько он оказал влияние на его искусство, осложнено тем, что в обеих известных автобиографиях Паганини (в версиях П. Лихтенталя и Ю.-М. Шоттки) сам скрипач последовательно повествует об отказе Роллы заниматься с ним и демонстрирует ироничное отношение к своему несостоявшемуся учителю. Вероятность искажений при передаче Паганини «сюжета» его отношений с Роллой исключается: одна из биографических версий диктовалась Лихтенталю, который жил в Милане, был знаком с Роллой и мог легко проверить информацию.

Неизвестны какие-либо данные, указывающие на то, что Ролла считал Паганини своим учеником; не поддаются однозначной трактовке и косвенные свидетельства, раскрывающие его отношение к младшему современнику.

Самым веским аргументом в пользу того, что Ролла учил Паганини игре на скрипке, принято считать краткий очерк из «Новой теории музыки» К. Джервазони (Парма, 1812), где учеба Паганини у Роллы представлена как бесспорный факт.

На основе целостного анализа текста биографического словаря Джервазони нам удалось доказать, что приводимые в нем сведения исходят от самого Паганини (таким образом, очерк из книги Джервазони оказывается третьей, самой ранней, автобиографической версией). Однако некоторые факты биографии Паганини наводят на мысль, что имя Роллы (имевшего в то вре-

мя статус именитого миланского виртуоза, возглавлявшего оркестр «Ла Скала» и заведовавшего кафедрами скрипки и альты в консерватории) было использовано им без серьезных оснований как важная часть саморекламы. В начале 1810-х гг., непосредственно перед выходом книги Джервазони, Паганини представлял собой скромного концертирующего артиста, довольно редко выступавшего в сравнительно небольших населенных пунктах Северной Италии. Публикация словаря Джервазони должна была способствовать (и в конечном итоге поспособствовала) организации концертов Паганини в крупных городах – прежде всего в Милане. Таким образом, автобиографическая версия Джервазони также не может считаться аргументом, свидетельствующим в пользу обучения Паганини у Роллы.

Влияние Роллы на Паганини не удастся проследить на уровне исполнительских манер обоих музыкантов. В соответствии с классицистическими установками, идеалом звучания скрипки или альты для Роллы был поющий голос. Отзывы об игре Паганини рисуют исполнительскую манеру, в которой ведущую роль играют звукоподражания (при этом поющий голос принципиально исключен из числа его объектов) и виртуозные трюки.

Вряд ли произведения Роллы – скрипичные концерты, создававшиеся по большей части для учеников, а также каденции и дидактические сочинения (среди них выделяются 24 «интонации» для скрипки соло) – могли заинтересовать Паганини своей технической стороной, которая соответствовала обычному профессиональному уровню начала XIX века. Наоборот, на определенном этапе произведения Роллы обнаруживают влияние технических идей его младшего современника.

В итальянской паганиниане сложилось устойчивое мнение, что интерес Паганини к игре на альте и создание им ряда произведений для этого инструмента предопределены влиянием Роллы – крупнейшим альтистом-виртуозом своего времени, автором 14 альтовых концертов. Такое мнение представляется

тенденциозным: Паганини создал всего четыре произведения, в котором этому инструменту отведена значительная роль (Серенада для альты, виолончели и гитары C-dur M.S. 17; квартет для альты, скрипки, виолончели и гитары C-dur M.S. 42; соната для большого альты C-dur M.S. 70; концертный терцет для альты, гитары и виолончели D-dur M.S. 114); все они имели утилитарный повод для написания, даже косвенно не связанный с вдохновляющим примером Роллы.

Не выдерживает критики предположение Л.Инцаги о том, что одна из трансформаций побочной темы концерта №1 Паганини является цитатой побочной темы дуэта VI.101 Роллы или аналогичной его же сонаты для скрипки и альты VI.99. С нашей точки зрения, интонационным прообразом паганиниевской темы могла послужить открывающая разработку тема из дуэта для двух скрипок op.1 №1 Дж.-Б. Виотти (Паганини знал эту музыку наизусть).

Трудно также согласиться с утверждением Инцаги, что на композиционную сторону и музыкальный язык концертов Паганини оказали влияние скрипичные концерты Роллы. Круг тональностей, избираемых Роллой и Паганини для произведений в этом жанре, принципиально различен (первый, ориентируясь на модель венских классиков, использовал исключительно мажорные тональности, второй отдавал предпочтение минорным); не совпадают и тональные соотношения частей внутри цикла. В первых частях Ролла предпочитает частые включения tutti, в которых солист обычно не принимает участия; для Паганини такое решение неприемлемо. Ролла оформляет оркестровую экспозицию без привлечения главной темы в качестве заключительной; все оркестровые экспозиции концертов Паганини представляют собой симметричную конструкцию с непременно возвращением в конце главной темы (так, как это обычно делал в своих концертах Виотти). Ролла склонен к использованию полной сонатной формы, в то время как Паганини предпочитает опускать

в репризе главную тему. Значительны структурные различия между финалами концертов Роллы и Паганини. У первого форма рондо носит заметный отпечаток предклассических и раннеклассических рондальных форм с большим количеством эпизодов; Паганини предпочитает пятичастное рондо (усложненное введением *trio* и чертами рондо-сонаты).

Таким образом, Ролла не мог быть преподавателем Паганини; в настоящий момент имеется весьма незначительное количество аргументов в пользу того, что он оказал на паганиниевское искусство заметное влияние. В то же время некоторые стилевые особенности скрипичных концертов Паганини свидетельствуют о живом интересе, проявленном итальянским виртуозом к творчеству основоположника французской классической школы Дж.-Б. Виотти.

Владимир Третьяченко
(Тольятти)

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ СКРИПИЧНОГО ЭТЮДА

Этюды, будучи одной из важнейших основ воспитания профессиональных навыков, издавна воспринимаются многими музыкантами как данность. Недостаточное знание об истории развития жанра, его внутренних связях и закономерностях (например, «Музыкальная энциклопедия» связывает возникновение жанра этюда с развитием фортепианного искусства в первые десятилетия XIX века, в то время как это произошло в смычковом искусстве XVIII века) негативно отражается в исполнительской и педагогической практике.

Развитие исполнительского искусства в XVII–XVIII веках резко повысило требования к уровню подготовки музыкантов. Если до этого материалом для обучения являлись гаммаобразные упражнения-экзерсисы, песни, танцы и отрывки из художественных произведений в случайной последовательности¹, то в новую эпо-

ху этого становится недостаточно. Музыкальная педагогика ищет эффективные и универсальные формы дидактического материала, ведущего к вершинам исполнительского мастерства.

Произведением, наиболее ярко воплотившим эти идеи в начале XVIII века, стало «Искусство смычка» Дж. Тартини (50 вариаций на тему А. Корелли). По пути использования в качестве инструктивного материала сложившихся музыкальных форм – сонат, сюит, фуг, вариаций, дивертисментов и др. – идут многие музыканты Европы. Но такие произведения все же не обуславливают еще решение задач последовательного и систематизированного воспитания игровых навыков.

Пройдя через разнообразные «Übung», «Essempii», «Essercici», «Lesson», «Studie», «Etude», музыкально-педагогическая мысль XVIII века вплотную подошла к созданию жанра специализированной инструктивно-художественной пьесы. С середины XVIII века к таким произведениям все чаще начинают применять французский термин «Etude»². Этот термин, наравне с «Exemple», «Essempio», применялся в музыкальной практике с XVI века и до начала XIX века обозначал различного рода упражнения-экзерсисы, т.е. разомкнутые музыкальные композиции, не обладающие архитектурной завершенностью и сколь-либо значимым образным содержанием. Такие «этюды» представляли собой короткие, в несколько тактов, нотные примеры, в которых указывался способ решения поставленной технической задачи. Преобразование примера в какие-либо формы музыкально-инструктивного материала зависело от фантазии исполнителя.

Прорыв к новому жанру совершается в «24 каприччи» П. Локателли. Созданные как каденции к первым и третьим частям его 12 скрипичных концертов (1733) и не связанные тематически с их образным строем, они были предназначены для демонстрации виртуозных качеств исполнителя. Представляя собой по содержанию и по форме большие экзерсисы, эти каприччи очень

скоро стали использоваться как самостоятельные произведения инструктивного жанра. Они оказали значительное влияние на развитие скрипичного исполнительства, а форма цикла из 24 виртуозных сольных пьес, будучи первоначально «побочным эффектом» традиции создания инструментальных произведений дюжинами, прочно закрепилась как художественное явление.

Другой источник становления жанра этюда мы находим в «Школе» Ф.Джеминиани (1731–1751). Представленные в ней 24 *Essempi* являются упражнениями самого разного типа и отчетливо выявляют переходную грань от этюда-нотного примера к этюду-пьесе. Обращение к законченным, цельным формам пьес в *Essempio* X–XIII (в отличие от семи первых *Essempio*-экзерсисов) было вызвано поиском комплекса средств (как технических, так и формообразующих), воплощающих эмоциональные состояния декламационно-патетического склада в *Essempi* X–XII, лирико-драматического в *Essempio* XIII.

Особую роль в изменении подчиненного положения этюда-экзерсиса и превращения его в самостоятельный жанр сыграло сближение его с жанром каприса. Этому способствовало сочетание каприччиозности, открывающей возможности углубления образной сферы, использования виртуозных исполнительских средств и формообразующих элементов в соответствии с дидактическими задачами, схожие условия исполнительства (сольная инструментальная пьеса малой формы) и схожие принципы развития тематизма – с преобладанием импровизационного начала. «Пальцевые упражнения в отрыве от образного наполнения (*ohne Geist*) были собственно экзерсисами, а одухотворенные (*mit Geist*) пальцевые упражнения – этюдами»³.

Именно это качество отразили этюды и каприсы Ф.Бенды, созданные в 1740–1742 гг., почти на полвека ранее других авторов. Использование автором жанровых (песенно-танцевальных) и формообразующих элементов, певческой гибкости голоса скрипки и каприччиозной виртуозности, воспринятой им из прак-

тики чешских народных скрипачей и выдающихся итальянских музыкантов, позволили Бенде блестяще решить задачу создания универсальной инструктивно-художественной пьесы.

Следующим шагом в развитии жанра стали «36 этюдов в форме каприсов» Ф.Фиорилло (1785–1788). Хотя в основу мелодики этюдов положены гаммообразные и арпеджированные построения, этюды Фиорилло, тем не менее, отличаются от экзерсисов отчетливо выраженным образным содержанием, каприччиозностью, виртуозностью техники и, во многих пьесах, завершенностью формы. Объединение этюдов в цикл происходит на основе структурных и тональных связей. Сравнительно небольшие по объему и емкие в реализации скрипичной технологии, эти этюды оказались не только ценным учебным пособием, но и стали примером для многих последующих авторов.

Важным этапом в становлении жанра явились «24 матинэ» П.Гавинье (1794), характеризующиеся композиционным совершенством формы, разнообразием используемых выразительных средств, высоким уровнем исполнительской техники. Обозначенный в «Матинэ» путь «упражняемости» исполнительских навыков скрипача в рамках цикла самостоятельных художественно-инструктивных пьес получил отражение в дидактических сочинениях многих последующих авторов.

Указанные этюды, созданные к началу XIX века, наряду с отражением художественной и дидактической индивидуальности авторов, имеют ряд обобщающих признаков, позволяющих говорить о становлении самостоятельного жанрового явления. Это комплексы инструктивных сольных произведений малой формы с детализированной разработкой в каждой пьесе преимущественно 12 видов техники; циклы в целом нацелены на обретение широкого круга профессиональных исполнительских навыков. Типичным является использование общих формул мелодического движения. Художественная выразительность этюдов подчеркивается органичным использованием широкого круга

виртуозных исполнительских приемов и нередко – импровизационным складом изложения музыкальной мысли.

Дальнейшее развитие жанра этюда было связано с деятельностью Парижской консерватории. «Этюды и каприсы» Р.Крейцера (1796), «24 каприса в форме этюдов» П.Роде (1813) стали для многих поколений музыкантов эталонами методически обоснованного, рационального пути обретения исполнительской техники. А на рубеже XIX века новые горизонты исполнительского искусства обозначили Каприсы Н.Паганини. Став своеобразным символом новой эпохи – романтической, они стимулировали расцвет художественного (концертного) этюда.

Рассмотрение проблемы функционирования этюдов в рамках целостного процесса развития музыкального искусства позволяет выявить определенные закономерности. Становление и развитие жанра было обосновано потребностями исполнительства в овладении новой для данного периода музыкальной лексикой. Первоначально в каждой из стилевых эпох новая музыкальная лексика апробируется в творчестве музыкантов-новаторов, художественные сочинения которых могут использоваться и в качестве инструктивного материала. По мере углубленного освоения музыкальным искусством новых компонентов музыкального языка, их детализированная проработка переносится в специализированные сочинения.

В силу своей целевой направленности, инструктивно-художественные сочинения оказываются наиболее приспособленными к дифференциации, классификации и обобщению музыкальной лексики. Это свойство выделяет их как важное дидактическое средство музыкальной педагогики. В то же время, присущее таким сочинениям свойство узконаправленно, но углубленно выявлять характерные детали как музыкального языка, так и образного содержания, позволяет им занять видное место в художественной практике в качестве сольных виртуозных концертных сочинений. Будучи одним из гармоничных слагаемых

музыкального искусства, жанр этюда развивается в соответствии с его закономерностями.

1 Характерное свидетельство этому мы находим у Дж.Тартини в письме к Магдалене Ломбардини: «Возьмите какую-нибудь партию скрипки, первую или вторую, из концерта, из мессы, из мотета – все будет хорошо...» (Цит. по: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969. С. 149.).

2 Например, «Искусство смычка» Дж.Тартини было издано в Париже между 1740 и 1747 годами под названием: «Nouvelle etude pour le violon ou maniere de varier...».

3 Allgemeine Musikalische Zeitung. 1841. (Цит. по: Themelis D. Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetude. Munchen, 1967. S.78).

Константин Ильгин
(Санкт-Петербург)

РУССКАЯ СЕМИСТРУННАЯ ГИТАРА И ЦИСТРА – РОДСТВЕННЫЕ СВЯЗИ

В настоящее время наблюдается процесс возрождения музыкальных инструментов, в прошлом широко распространенных, но впоследствии по разным причинам забытых. Ныне они известны либо узкому кругу специалистов, либо энтузиастам. Именно так произошло с русской семиструнной гитарой, которая хотя и не забыта, но переживает не самые лучшие времена. В сходной ситуации оказалась и цистра. Однако эти инструменты может связывать более тесное родство, нежели предполагалось ранее.

Русская семиструнная гитара появилась в 1790-е гг. Ее создателем считается А.О. Сихра¹. Первое издание руководства игры на семиструнной гитаре относится к 1798 г., ее автором был Игнатий (Игнац) Гельд² (1766 – 1816), о котором сохранилось не так много сведений. Известно, что он играл на «английской гитаре». Вопрос о происхождении русской семиструнной гитары до сих пор остается не вполне ясным. Различные версии, основанные на идее усовершенствования строя классической гитары, представляются неубедительными, так как в данном случае речь идет о

смене принципа строя, а не о простой перестройке одной-двух струн. При упоминании версии о происхождении строя на основе русской народной музыки не следует забывать о том, что все «усовершенствования» гитары принадлежат иностранцам, которые вряд ли были хорошо знакомы с русской народной культурой. Однако следовало бы прояснить, что скрывается под понятием «английская гитара», на которой играл И. Гельд.

Термином «английская гитара» со второй половины XVIII века обозначался музыкальный инструмент, который не был гитарой как таковой, но представлял собой род цистры. Цистра – старинный струнный щипковый инструмент, по форме напоминающий современную полуовальную мандолину, имеет 5–12 парных струн. Цистра была распространена в странах Западной Европы, но в начале XIX века вытеснула гитара. В Англии XVIII века, так же как и в Германии, гитара с пятью хорами не представляла значительной роли: само понятие «гитара» (*guitar* или *guittar*) также употреблялось для обозначения особого рода цистры. Атрибут «английская» в ее названии впервые появился около 1800 г., для отличия от «испанской» гитары. Во Франции примерно с 1770 г. использовалось новое название «английская гитара» («*guitare angloise*») поскольку существовали также «немецкая» и «испанская» гитары.

«Английская гитара» имеет трапецевидный корпус с десятью металлическими струнами, которые объединены в шесть хоров. Они строятся по мажорному трезвучию: $c - e - g - c' - e' - g'$. На первых трех или четырех ладах применялся каподастр. Для «английской гитары» характерна лютневая техника игры – пальцами, а именно: указательным, средним и безымянным на верхних струнах, а большим на нижних. Плектр не использовался.

«Английская гитара» – это типичный инструмент городских жителей-дилетантов, использовавших его для домашнего музицирования. Репертуар включал в себя аранжировки популярных тем из спектаклей, опер, обработки танцев и т. д. Ориги-

нальные композиции для этого инструмента содержатся в большом количестве сборников, издававшихся с эпохи Ренессанса. Таким образом, цистра имела достаточно обширный репертуар..

Возвращаясь к «немецкой гитаре», надо отметить, что она имела восемь струн и строй, основанный на мажорном трезвучии. Возможно, именно этот строй послужил основой для так называемого «французского» строя семиструнной гитары, который рекламировался в начале XIX века (первое упоминание относится к 1805 г.). Он не получил широкого распространения, хотя нередко им пользовались семиструнники.

Многие конструктивные особенности роднят русские гитары именно с английскими образцами. В частности, это относится к конструкции грифа, поднятого над декой (что было типично для английской гитары), а во многих случаях продолженного не только до верхнего края резонаторного отверстия, но и далее, закрывая большую его часть. Также необходимо отметить, что ряд русских гитар XIX века по форме в точности повторяют именно цистру. Кроме того, часто встречается упоминание о том, что русские гитаристы-семиструнники использовали металлические струны. Это также свидетельствует в пользу родства семиструнной гитары с цистрой. На классической гитаре использовались жилые струны.

Еще одной особенностью, которая говорит в пользу родства цистры и семиструнной гитары, является то, что цистра в нотах часто скрывается под именем гитары. Именно родственными связями гитары с цистрой можно объяснить тот факт, что за очень короткое время с момента появления семиструнной гитары для нее был создан достаточно обширный репертуар, демонстрировавший развитую технику игры. Безусловно, перенималась и техника игры на классической гитаре.

И еще одна деталь: не секрет, что существовало большое количество разновидностей цистры, которые отличались размерами. Если самые распространенные разновидности строились по до ма-

жору, то инструменты, близкие по размерам современной классической гитаре, часто имели строй по соль мажорному трезвучию.

Учитывая то, что на практике гитара и цистра часто обозначались словом «гитара», можно предположить, что в России начала XIX века под именем семиструнной гитары фигурировала цистра. На это, в частности указывает наличие инструментов, типы которых приводит в своей книге «Русская семиструнная гитара» М.Ф. Иванов³. Инструменты, которые он приводит как «редкие типы гитар», имеют несомненное сходство с цистрами и, в частности, «английскими гитарами».

1 СИХРА Андрей Осипович (1773–1850) – русский гитарист, композитор и педагог. Родился в семье учителя музыки. В конце 90-х гг. концертировал как виртуоз-арфист. С 1802 (по другим данным, с 1805) жил в Москве, около 1820 г. переехал в Петербург. Был виртуозом игры на семиструнной гитаре (выступал также в ансамбле с учениками). Автор «Русских песен с вариациями», переложений и руководства для семиструнной гитары. Издавал нотные журналы для театра («Journal pour Guitarre a sept cordes», 1826–1827; «Петербургский журнал...», 1828–1829). Ученики: С. Н. Аксенов, М. Т. Высотский, В. И. Морков. У него брал уроки певец О.А. Петров.

2 ГЕЛЬД Игнатий (Игнац) (1766–1816) – «камергер Польского двора». Автор первой в России изданной школы игры на семиструнной гитаре.

3 ИВАНОВ Михаил Федорович (1889–1953) – ученик А. П. Соловьева и Ф. Ф. Пелецкого, исполнитель, педагог и композитор на семиструнной гитаре. Автор самоучителей, учебных программ и методических статей. Им написаны этюды, сонатины, фантазии и проч., а также более 600 аранжировок.

Анна Ходос
(Минск, Беларусь)

PERPETUUM MOBILE В РОМАНТИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Способность воссоздавать двигательную стихию окружающего мира и интерпретировать ее возможности художественными средствами прошла значительную историческую дистан-

цию и закрепились в романтическом искусстве, сохранив свою универсальную природу. На пути постепенного накопления кинетических характеристик в инструментальной музыке происходило высвобождение особых моторных образов. Один из них запечатлен в *Perpetuum mobile*.

Идея *Perpetuum mobile* универсальна, но может быть рассмотрена двояко. Во-первых, как практически неосуществимый феномен, связанный с одной из самых удивительных утопий человеческого разума – с чудо-механизмом «вечным двигателем», который под воздействием лишь первоначального импульса работал бы неограниченное время. Во-вторых, «вечное движение» имеет философское обоснование и именно в таком качестве привлекает наше внимание.

Образно-философское понимание «вечного движения» сосредоточено на двух его характеристиках. С одной стороны, *Perpetuum mobile* – метафора самой жизни, непрерывного движения ее форм, процессов бесконечного возобновления и взаимопревращения. А с другой стороны, он является символом вселенской бесконечности бытия, затрагивает высшие закономерности мироздания, его надвременную, онтологическую суть. В результате музыкальная интерпретация идеи *Perpetuum mobile* направляется этими двумя содержательными характеристиками: сугубо моторного (внешнего) проявления и проявления философско-бытийного (внутренне-имманентного).

В качестве музыкальной идеи инструментального сочинения, *Perpetuum mobile* не столько акцентирует заложенный в ней кинетический аспект (скорость, векторную направленность, траекторию, интенсивность и др.), сколько выделяет трактовку «вечного движения» как особого чувства временного развертывания его внутреннего пульса, понимаемого как специфическая характеристика музыкального звучания. В таком контексте феномен «вечного движения» становится источником специфической образной конкретности и формирует ту художественную реальность

инструментального произведения, которую с известной долей метафоричности мы называем *образом* «вечного движения».

Perpetuum mobile представляет собой высший тип выражения стихии движения в романтической инструментальной музыке. Этот образ призван создать особую эмоциональную атмосферу упоения чистой звуковой энергетикой, не предполагающей конкретизации предметных прообразов. Не случайно образы стихии и «бесконечного движения» становятся «знаковыми» для творчества романтиков, осмыслявших проявления внешних процессов сквозь призму душевных волнений. «Perpetuum mobile» отразил сущностную особенность романтического понимания движения в наиболее сфокусированном, максимально выраженном виде.

Авторское обозначение «Вечное движение» в названии инструментального произведения либо в иных авторских ремарках к основному заглавию (лат. Perpetuum mobile, итал. Moto Perpetuo, франц. L'infatigable, англ. Perpetual Motion, Continuous Creation и т.п.) вошло в музыкальную практику в XIX веке на волне триумфального всплеска культуры инструментального сольного исполнительства – в первую очередь скрипичного, и указывало на подчеркнуто виртуозный характер сочинения. В целом мы различаем художественное истолкование идеи Perpetuum mobile в произведениях под названием «Вечное движение» и собственно семантику в духе Perpetuum mobile – в том числе и в произведениях, не имеющих какого-либо специального «двигательного» авторского пояснения.

Наиболее распространенным подходом к воплощению образа Perpetuum mobile в романтической инструментальной музыке было его *эффектно-виртуозное* прочтение, обнажение моторного начала как самоцели и, в целом, доминирование одноплановой инструктивно-технической трактовки. Это самая популярная и репертуарно-устойчивая версия Perpetuum mobile вплоть до наших дней.

Первыми, классическими *Perpetuum mobile* были концертные пьесы для скрипки и фортепиано (струнного ансамбля). Не отягощенное философскими коннотациями, прикладное значение этих произведений отразилось в их названии, конкретизирующем как главную цель – создание внешне эффектной музыки для концертного выступления, так и более узкую, инструктивно-техническую задачу, – показ безукоризненного владения, главным образом, «пальцевой» техникой исполнения.

Среди произведений такого рода: «*Moto Perpetuo*» C-dur и «Вечное движение» A-dur op.11 для скрипки с оркестром (струнным ансамблем) Н.Паганини, «Вечное движение» для скрипки и фортепиано Ф.Риса и О.Новачека, Рондо из фортепианной сонаты op.24 C-dur К.-М. Вебера, первоначально озаглавленное «*L'infatigable*» (франц. «в бесконечном движении»), «Вечное движение» op.119 для фортепиано Ф.Мендельсона-Бартольди, «Непрерывное движение» для скрипки с сопровождением Ц.Кюи, «*Perpetuum mobile*» для струнного ансамбля и фортепиано К. Бома и др.

В музыкальном произведении эффект «непрерывности» выражается через организацию пространственно-временных процессов, направленную на создание симультанного образа, зависящего от конкретного моделируемого типа движения. При совпадении «штрихового», «фонического» и «звучевого» ритма (по определению А. Синайской) и возникает иллюзия возобновляемого повторения, кружения. Она достигается и конкретизируется в музыкальном тексте благодаря мелодическому изображению – «вращательному» характеру мелодического рисунка и отдельных интонаций. Подобная ассоциативная звуковая находка в сочетании с другими особыми музыкальными приемами создает удивительную гармонию художественной формы этих шедевров.

Согласно исследованиям музыкальной психологии, переживание ритма, состоящего из мелких элементов равной длительности, соотносится у слушателя с активным, даже несколько

импульсивным движением. Объяснением тому может служить моторная природа чувства ритма. В то же время интенсивность моторного слушательского «сопереживания» усиливается интенсивностью ритмического переживания музыканта-исполнителя, демонстрирующего определенный ритмический рисунок в реальном, развернутом в музыкальном пространстве движении.

Моторное качество движения становится альфой и омегой ассоциативной конкретности художественного образа этих сочинений. *Perpetuum mobile* представляет собой *монообразное* развертывание энергетического типа движения. В основе «вечного движения» лежит определенная ритмо-фактурная модель, которая приобретает остигатный тип развития. Внешним отличительным признаком произведений этой группы является наличие постоянно выдерживаемого фактурного приема, при котором мелодия развертывается в безостановочном, выровненном движении одинаковыми ритмическими единицами – как правило, шестнадцатыми.

Сравнительный анализ музыкальной специфики эффектно-виртуозных *Perpetuum mobile* показал следующее. Романтически устремленный образ возникает благодаря предельно быстрому мелодическому развертыванию, лишенному сдерживающего центра. В результате композиция выстраивается по единой драматургической линии типа «раскручивающегося» движения, подталкиваемого заданным импульсом. В качестве этапов такого инерционного движения можно обозначить следующие.

Первый этап связан с минимальным мелодическим толчком, ассоциирующимся со сжатием пружины. Такое *initio* движения может выражаться затактовым построением с восходящей, нисходящей или комбинированной мелодической направленностью. В роли предварительного толчка при внешнем отсутствии затактового построения (в партии *solo*) может выступать и фактура сопровождения. Следующий этап – собственно движение – вызывает ассоциации с разжатием пружины и высвобождением мелодической энергии благодаря главенству функции разверты-

вания. Непременная «кружающаяся» мелодическая фигура описания опорных тонов мелодии придает такому движению специфические черты раскручивания в пространстве. Кульминационный этап соответствует, как правило, усилению динамики при последнем проведении темы и/или уплотнению фактуры. Этап «свертывания» движения совпадает с заключительным виртуозным взлетом, восходящим гаммообразным «росчерком».

Главная особенность художественного воздействия музыкального образа *perpetuum mobile* заключается в *моносмысловом единстве* и в рассредоточенном действии принципа *разнообразия*.

Моносмысловое единство достигается главенством принципа повтора, в том числе и *ostinato*, распространяющегося на все уровни формообразования; центростремительным характером музыкальной драматургии, синхронизированностью действия средств музыкальной выразительности.

Если «волновой» характер интонационной событийности и мотивно-ритмическая оstinatность в рамках выдерживаемой единой интонационной драматургии выявляет направление, траекторию движения, то фактурные особенности подчеркивают полетность и организованность движения. Деиндивидуализированные линии общих форм движения символизируют «движение вообще» как стремительное перемещение в звуковом пространстве и не только обладают организующим значением, но и создают определенный обобщающе-звуковой образ.

Очевидно выразительное значение самого тембра избранных инструментов – фортепиано и скрипки. Если природа фортепианного *legato* способствует реализации «волнового» характера движения как единого порыва, то тембр высокого регистра скрипки усиливает ощущения полетности. Характер единства выявляется однородностью «штрихового ритма» типа звукоизвлечения и исполнительской артикуляции: скрипичное *staccato*, *spicato*, *detache*, фортепианное *legato*, *leggieramente*.

Аспект *разнообразия* связан с «оттеняющими» характеристиками, уточняющими интенсивность, траекторию, направление движения. Возникающая контрастность выражается несколькими способами:

1. Сменой смысловых фаз мелодического развертывания, начало и окончание которых связано с переменной направления движения на гранях подразделов формы, особенно в случае выделения мелодии solo из общего потока фигурационного движения.
2. Ладогармоническими средствами: тональной «переокраской», сменой тонального освещения на гранях разделов формы.
3. Изменением интенсивности движения, особенно в моменты смысловых цезур: например, сведение двигательной импульсивности к одноголосному мелодическому развертыванию.
4. Тончайшими интонационными комбинациями за счет введения нового элемента: например, сочетанием движения «кружащегося» (опевание) и «распрявленного» (гаммообразное движение).
5. Полярными динамическими контрастами: *decresc.* - *sf*; *f* - *p*, *ff* - *sf* - *pp*.
6. Сменой фактурных моделей.

Таким образом, на пути постепенного накопления и высвобождения кинетических характеристик образ движения достиг типа своей «бесконечной» моторности именно в романтической музыке, обозначив появление образа движения как стихии в многоликих вариантах его бытования. Выделение же такого типа движения на первый план в образной организации инструментальных произведений в новом, экспрессивно-динамическом облике «движения-идеи» происходит уже в контексте музыкального искусства XX века, для которого характерно особое, обостренное чувство процессуальности.

Как загадочный сфинкс, *Perpetuum mobile* хранит тайну вечного возобновления и, как магический кристалл, заставляет исследователей вновь и вновь предпринимать попытки его художественного осмысления.

ОРКЕСТРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ТЕТРАЛОГИИ Р. ВАГНЕРА

· КАК СТРАТЕГИЯ АРТИСТИЧЕСКОГО УСПЕХА

Определяя место, занимаемое оперным реформатором Р. Вагнером в музыкально-историческом процессе, энциклопедия «Britannica» констатировала в 1994 г., что творчество композитора стало своего рода эстетическим «фарватером» для последующих поколений музыкантов: «Дальнейший ход истории музыки вызвал либо развитие открытий Вагнера, либо реакцию против них». Таким образом, воспользовавшись терминологией Т. Куна, вагнеровский проект «искусства будущего» можно определить как опыт создания *новой музыкальной парадигмы*, или нового «способа видения», «гештальта, через призму которого рассматривается ситуация». Подобные культурные новшества явно превышают пределы имманентно-художественного явления, обращаясь в феномены социального порядка. В частности, социолог П. Бурдьё в 1980-е гг. предложил рассматривать любые инновации (в том числе в искусстве) в качестве интенции их автора к захвату *символической власти* в своей области компетенции. Масштабы этой власти могут быть исследованы по трем координатам: культурной (определяемой через признанные художественные достижения), политической (завоеванное право задавать ценностные приоритеты в своей сфере) и экономической (степень популярности у публики). Продолжая рассуждения ученого, мы считаем, что любое частное музыкально-технологическое новшество немецкого композитора в рамках его реформы следует расценивать как *элемент его стратегии социального успеха*.

Закономерно полагать, что одним из главных агентов вагнеровского самопродвижения является разработанная автором Gesamtkunstwerk новая концепция оперного оркестра, которая затронула как его статус в музыкальной драме, так и частные

приемы инструментовки. В результате смещения в сочинениях Вагнера отношений между рельефом (традиционно в опере представляемым вокалом) и фоном (оркестровым аккомпанементом) инструментальное начало экспроприировало ведущие функции в звуковом действии. Оркестровая партия не только отвечает за композиционную организацию целого, но и становится основным носителем музыкально-семантической нагрузки, оспаривая у Слова вербально-содержательную прерогативу: в вагнеровском оркестре экспонируются и разрабатываются лейтмотивные образования – основные единицы музыкальной конструкции и музыкального смысла произведения. Кроме того, оркестровые приемы обладают универсальностью воздействия на сознание слушателя: в отличие от гармонических, полифонических и структурных экспериментов, они легко различимы на слух вне зависимости от музыкальной подготовки слушателей.

В творческой биографии Вагнера тетралогия «Кольцо нибелунга» занимает положение своеобразного музыкального «конспекта» его реформаторской деятельности. Создаваемая композитором на протяжении четверти века (1848–1874), она запечатлела как разные этапы воплощения его художественной программы – от разработки концептуальной базы до замысла театра в Байройте, – так и «зашифрованные» в его реформе властные импульсы. В частности, интерпретировав оркестровые новации в «Кольце» в качестве стратегии артистического успеха, можно предложить ряд социальных проектов немецкого мастера:

Музыкальная автократия. В тетралогии Вагнер увеличил массив оркестровой звучности (четверной состав), а дифференцированность его оркестровой фактуры достигает почти 100 самостоятельных партий. В столь гиперболизированных симфонических коллективах, замечал Т. Адорно, где «состав оркестра отчужден и от себя самого, поскольку ни один оркестрант не может слышать точно всего, что происходит вокруг него, – и от

единства исполняемой музыки», возрастает авторитет *дирижера*, концептуально организующего музыкальное целое.

Как известно, автор «Музыки будущего» утвердил в своем творчестве новую парадигму искусства дирижирования, став одним из основоположников современной дирижерской техники. Его реформа предлагала капельмейстеру амплу режиссера-стратега, воплощающего силами оркестра свою персональную исполнительскую концепцию. Для современников Мастера это амплу во многом определяло его собственный артистический имидж: репутация «виртуоза в деле руководства оркестром» значительно опередила по времени славу Вагнера-композитора и признавалась коллегами и публикой вне зависимости от полемики вокруг его сочинений. Легализованные немецким музыкантом новые функции капельмейстера задавали его принципиально иной статус в исполнительском коллективе: дирижер наделялся ролью *лидера-диктатора*, императивно требующего от оркестрантов реализации его творческого замысла. С социологической точки зрения Э. Канетти интерпретировал поведение такого капельмейстера как *itago тоталитарной власти*: дирижер *стоит*, возвышаясь над публикой и оркестром, и *отдает приказания* мановением жезла. Его деятельность предполагает *беспрекословное подчинение* оркестрантов (*армии*) и слушателей (*электората*). Действия дирижера *санкционированы уставом* – партитурой, посредством которой он *контролирует работу* каждого подчиненного своей армии.

Музыкальная пандемия. Инциденты вагнеризма – массового поклонения творчеству немецкого мастера, необычные для академической музыкальной культуры, – означают присутствие в вагнеровских сочинениях элементов «третьего пласта», отчетливо различаемых оперной аудиторией. Согласно психологическим данным, тексты массовой культуры задействуют информационные каналы, принципиально отличные от произведений «высокого искусства». В частности, массовый слушатель при

восприятии музыки обычно обнаруживает *сонорную ориентацию слуха*, которой свойственна яркая ассоциативность, интерес к колористическим, регистровым, ритмо-темповым характеристикам звучания, позволяющим привлекать в слушании фрагменты повседневного опыта. К числу подобных элементов музыкального материала принадлежит и *тембр*, который, по утверждению Е. Назайкинского, способен, отражая некоторые физические свойства источника звука, вызывать у слушателя отчетливые предметные представления.

Выразительные возможности инструментальных тембров были весьма значимы для Вагнера, — как замечал А. Карс, в работе над оркестровкой автор тетралогии руководствовался в первую очередь не тесситурными, а тембровыми свойствами инструментов. В драматургии вагнеровских композиций каждому лейтмотиву, как правило, соответствует персональный лейт-тембр, который служит для публики путеводной нитью в лабиринтах музыкального текста. Например, в «Кольце нибелунгов» акцентированы колоритные тембры засурдиненных валторн (лейтмотив шлема), вагнеровской тубы (лейтмотив змея), тромбонов (лейтмотивы копья, Доннера), флейты пикколо, *campanelli*, арфы (лейтмотив огня) и т.д. Предлагая аудитории альтернативные возможности постижения монументальных оперных концепций, Вагнер тем самым существенно расширял круг своего потенциального слушательского электората.

Музыкальная футурология. 1840–50-е гг. открыли эпоху приобщения европейцев к благам индустриализации и освоения научно-технических новшеств: телеграфа, фотографии, железнодорожного транспорта и пароходов-лайнеров, газовых и электро-приборов. Закономерно, что в психограмме европейского общества середины XIX века, в условиях тотальной экономической экспансии и многократного увеличения скорости связи, доминировала *футур-ориентация*, или, по Э. Хобсбауму, «религия прогресса». Данный ментальный модус демонстрируют, на-

пример, базисные философские и научные концепции Века капитала – позитивизм О. Конта, марксизм, дарвинская теория эволюции. По мнению Э. Хобсбаума, прогрессивной установкой, в соответствии с которой все новое признавалось выше старого, диктовались и представления *homo industrialis* об искусстве, вследствие чего неологизмы, введенные в слушательский лексикон доктриной «Музыки будущего» (вроде «бесконечной мелодии» или *Gesamtkunstwerk*), обретали в глазах аудитории высокую ценность. В ряду музыкальных «оракулов Будущего», вероятно, оценивалось публикой и непривычное звучание оркестра в «Кольце нибелунга», обновленное за счет усиления звуковой мощности, новых тесситурных (следовательно, и тембровых) возможностей инструментов, широко разработанной композитором техники тембровых дублировок, экзотичной вагнеровской тубы, а также использования вокала на правах паритетного оркестрового «голоса».

Музыкальный оккультизм. Впечатления от вагнеровского искусства слушатели нередко описывали в терминах медиумических явлений. Так, Ф. Ницше называл композитора «мастером в гипнотических приемах» и «Калиостро современности». Подобные аналогии были, очевидно, спровоцированы вспыхнувшей в Европе 1840–70-х гг. эпидемией интереса к оккультизму: искусству гипнотизеров, факиров, ясновидцев, целителей, спиритическим сеансам. Выступления гастрوليрующих месмеристов (Ш. Лафонтена, С. Холля), «Книга духов» (1858) и «Книга медиумов» (1861) спиритолога А. Кардена были не только популярными салонными развлечениями, но также привлекали публику интеллектуальных профессий. В 1840-е гг. сеансы гипноза посещали А. Дюма-отец и Ф. Энгельс.

Вполне возможно, что коммерческий успех магнетизеров побудил Вагнера ассимилировать элементы их имиджа в свою артистическую практику. Например, в Байройтском театре (первоначально спроектированном специально для постановки тет-

ралогии) невидимый слушателям источник оркестрового звука (идея скрытого оркестра), наряду с затемнением зала и полукруговой расстановкой слушательских мест, приближал обстановку представлений к атмосфере гипнотических сеансов.

Музыкальный «милитаризм». В «Кольце нибелунга» чрезвычайно возрос удельный вес медных духовых – как в количественном отношении, так и в качественном: меди поручено большинство лейтмотивов, т.е. основной тематический материал сочинения. Такое нововведение, очевидно, должно было вызывать у публики ассоциации со звучанием военных оркестров, особенно отчетливые для соотечественников композитора, – медные инструменты традиционно доминировали в оркестрах германской армии (в отличие, например, от французской или американской). «Милитаристской» семантике тембра соответствует жанровый генезис многих лейтмотивов тетралогии (в частности, в темах предсказания, Валгаллы, Зигфрида-героя и валькирий различимы аллюзии на жанр революционной массовой песни или военного марша, в темах Доннера, меча и рога – интонации позывных), а также их интервальный состав с опорой на фанфарность. Как заметила И. Барсова, по преобладанию трезвучных комплексов в мелодике Вагнер среди своих предшественников сравним лишь с Л. Бетховеном. Показательно, что Н. Римский-Корсаков саркастически уподоблял тематизм «Кольца» «грубым военным сигналам».

Подготовка окончательного варианта тетралогии (конец 1860 – первая половина 1870-х гг.) сопровождалась у Вагнера разработкой плана Байройтского театра и поисками меценатов своего проекта. В истории Германии эти годы знаменательны триумфальными успехами О. Бисмарка в войнах с Данией (1864), Австрией (1866) и Францией (1871) и восстановлением Объединенной Германской империи, претендовавшей на лидерство в европейской политике. Интенсивная милитаризация немецкого общества привела к появлению в нем специфического

психотипа военного времени: *комбатанта-«воина»*, «человека с ружьем». Национальный ажиотаж немцев подогревался агитацией в прессе и военными парадами, что делало весьма перспективной апелляцию к патриотизму соотечественников. Например, обращаясь к Бисмарку и императору Вильгельму I за субсидией Фонда по поддержке национальных интересов, Вагнер позиционировал свой *Gesamtkunstwerk* как «своеобразнейший немецкий род искусства». Несомненно, что эксперименты с составом оркестра, так же как и готический шрифт афиш и партитур «Кольца», выступали для публики важным элементом «национального» имиджа композитора. Кроме того, они усиливали «автократические» коннотации в его дирижерском амплуа – в военных оркестрах капельмейстер является одновременно офицером-военачальником.

Освоение и реализация в творчестве обширного репертуара коммуникативных маневров позволило автору тетралогии программировать множественные парадигмы своей музыки, ориентированные на ценности различных слушательских групп, и тем самым постоянно пополнять собственную аудиторию.

Эмиль Прейсман
(Красноярск)

КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XVII – XX ВЕКОВ

Камерный оркестр – производное свойственного мировой музыкальной культуре в последние четыре века процесса индивидуализации голосов и тембров, отразившее этот процесс широко и емко в жанровых ипостасях, инструментальных составах и специфике музицирования.

Процесс индивидуализации (персонификации) голосов и тембров развивается по диалектической спирали, где последующий виток повторяет предыдущий, но на новом уровне худо-

жественных идей. Так, в добарочную эпоху выбор инструментов определялся лишь соответствием регистра диапазону партии, тембровость здесь была случайным и вариантным результатом. Оркестров как таковых в современном смысле этого слова не могло быть, но была множественная вариантность ненормированных инструментальных объединений. В эпоху барокко тембр становится средством художественной выразительности: начинается нормирование составов как унифицированной совокупности основных апробированных средств выразительности, в том числе тембровой. Процесс персонификации тембров определяет их выборочное использование – альтернатива унифицированной совокупности. Появляются два основных вида инструментальных объединений: большой оркестр как воплощение унифицированной совокупности, малый – как квинтэссенция персонификации тембров. Это начало второго витка диалектической спирали. В отличие от добарочной эпохи, инструментальные объединения формировались уже по другому принципу – не регистровое соответствие диапазону партии, а выборочность тембра в соответствии с художественным замыслом.

В эпоху классицизма в инструментальной музыке были упорядочены формы изложения материала, наиболее емкая из которых – монументальный сонатно-симфонический цикл, нормированы составы – оркестры, камерные ансамбли. В то же время развитие музыкальной образности способствовало развитию индивидуализации голосов, тембров, партий. Альтернативой нормированному составу симфонического оркестра продолжал оставаться камерный оркестр с присущей ему ненормированностью даже в струнной группе и с большой вариантностью духовых.

Широкомасштабный поиск новых средств выразительности в эпоху романтизма способствовал как значительному увеличению состава большого симфонического оркестра, так и расширению вариантности составов камерного оркестра.

В XX веке началась генерализация процесса персонификации голосов и коренного пересмотра средств инструментальной выразительности с точки зрения тембральной содержательности. Составы оркестров и ансамблей интенсивно трансформируются. Наиболее полно этот процесс реализовался в камерном оркестре.

Анализ функций камерного оркестра в современной музыкальной культуре дает основания для характеристики основных слагаемых понятия «камерный оркестр».

Камерно-оркестровые жанры. Совокупность жанров, исполнителем которых является камерный оркестр: сочинения как традиционных оркестровых жанров, так и обозначенные словосочетаниями «камерная музыка ... (для оркестра), музыка для ... (с перечислением состава исполнительского аппарата)» или программными названиями.

Камерный оркестр — исторически сложившийся количественно небольшой мобильный оркестровый аппарат (11–18 исполнителей), в основе которого взаимодействие индивидуализированных тембров различных инструментальных групп, что обуславливает разные виды составов, их вариантность, большую, чем в других оркестрах, индивидуальную роль каждого исполнителя, приближающуюся к сольной, вариантность форм управления.

Камерно-оркестровое исполнительство. Вид исполнительства, художественный результат которого — звуковое пространство, обретающее плотность за счет широкого спектра обертонов, хорошо прослушиваемого в высвобожденных из тесноты многочисленного состава немногих чистых и смешанных тембров, отчетливо очерченных тончайшими штрихами в широком объеме ярко сопоставленных или плавно изменяющихся нюансов, создающих пластичную звуковую среду, где индивидуальность исполнителей воплощается в сольной (в том числе одготемброво-унисонной) и ансамблевой ипостасях. Это определяет иную, чем в больших оркестрах или камерных ансамблях, исполнительскую функциональность — сольность в оркестровой среде.

Для всех слагаемых характерен синтез выборочности и вариантности, дающий качество камерно-оркестровости. Выборочность жанровых черт симфонической и ансамблевой музыки определяет вариантность и разнообразие жанров. Выборочность тембров – типы составов, где каждый имеет диапазон вариантности. Выборочность исполнительских средств из арсеналов сольного, ансамблевого и оркестрового музицирования – совокупность средств камерно-оркестрового исполнительства.

Названные слагаемые, органично взаимосвязанные, находятся в постоянном развитии.

Обозревая историю развития камерного оркестра, мы видим, что он представляет собой образец реализации главной идеи инструментализма – индивидуализации тематизма, голосов, тембров – на почти четырехвековом этапе ее развития.

Изучение динамики процесса персонификации голосов дает основание предположить, что в XXI веке будут стираться привычные грани между оркестром и ансамблем как в количественном, так и в структурном отношениях и типичным станет сочетание инструментов любых тембров в любом количестве, определяемое исключительно художественным замыслом композитора.

Думается, что в этом процессе, продолжительность которого измерится столетиями, значительную роль сыграет взаимодействие тех техник письма, которые в XX веке считались новыми (сонористика, алеаторика, пуантилизм) и многие из которых сегодня вызывают дискуссию относительно их перспективности (додекафония, электронная музыка, др.).

Не исключено, что сам тематизм потеряет художественную актуальность и заменится чем-либо иным, столь же ярким и выразительным. Это будет значительным сдвигом в решении проблемы неиспользованных возможностей в области звука, издавна занимавшей многих великих художников: Бетховена, Берлиоза, Вагнера, Листа, Чайковского. На этом новом витке диалектичес-

кой спирали в многовариантности инструментальных составов растворится и то, чем сегодня является камерный оркестр. Потребуется иная организация концертирования.

На последующем за предполагаемым этапом начнется иной длительный процесс (возможно, нормированности чего-то основополагающего). В его недрах снова созреет зерно «антипроцесса», фазы которого будут подобны эпохам классицизма относительно барокко, романтизма – относительно классицизма.

Главные идеи последующих фаз развития музыкальной культуры выразятся в столь же ярких и самобытных явлениях, каким сегодня предстает камерный оркестр.

Процессы камернизации очевидны не только в музыке, но и в других видах искусств: камерных драматических и балетных театрах, выставках одной картины, одного или нескольких музейных экспонатов, литературных миниатюрах.

Корни камернизации в обозначенных видах искусств уходят в глубь истории. Наряду с большими театральными труппами и огромными залами издревле известны творческие объединения «бродячих актеров»; сегодня же обретают популярность «театры одного актера» и то, что можно обозначить как «театр одного чтеца». Наряду с монументальными фресками и скульптурами, крупными литературными творениями, вековыми традициями в изобразительном искусстве и литературе преобладает миниатюра. Лучшим из миниатюр (во всех видах искусств) свойственны лаконизм и афористичность. И везде специфика жанра определяет специфику исполнения.

Следовательно, камернизация музыки предстает лишь одной из граней этого всеобъемлющего многовекового процесса. Явления, подобные камерному оркестру, могут иметь место и на последующих этапах развития как искусства в целом, так и его видов. В этом аспекте *камерный оркестр как интегратор приоритетных художественных идей также служит историческим образцом для искусства в целом и отдельных его видов.*

Определение и классификация подобных явлений в их совокупности с выяснением исторических и художественных причинно-следственных связей может способствовать цельному и систематизированному представлению о развитии художественной культуры в ретроспективе и перспективе.

Анастасия Лелекова
(Санкт-Петербург)

К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА)

Во всем развитии инструментальной культуры подчас именно исполнитель становится ее двигателем: «Всякая гениальность составляет эпоху... И в этом смысле исполнитель точно так же велик, как и композитор», — писал А.Н.Серов. Известно множество примеров влияния исполнительского творчества на композиторские достижения, но едва ли не самым ярким образцом подобного взаимодействия становится виолончельное искусство XX века.

В рецензии на одно из московских концертных выступлений К.Ю.Давыдова в 1875 г. П.И.Чайковский писал: «Из многочисленных инструментов, входящих в состав существующего оркестра, только два: скрипка и виолончель вместе с царем инструментов, фортепиано, удержались на современных концертных эстрадах... Из трех соперников на арене виртуозности виолончель мало-помалу отодвигается на последний план и удаляется... в музыкальную республику — оркестр. Что виртуозное процветание виолончели приходит к последнему фазису упадка, это доказывается тем, что литература концертной музыки для этого инструмента, его репертуар в продолжении уже многих лет нисколько не обогащается новыми произведениями... Инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым..., перестал вызывать творческое вдохновение композиторов для форм, где он должен преобладать исключительно»¹.

...Слова, полные горечи и тревоги за дальнейшую судьбу виолончельного искусства.

И действительно, несмотря на очевидные достоинства виолончели, в течение долгого времени ее репертуар отставал от скрипичного и фортепианного.

Конечно, композиторы, писавшие для виолончели в различные эпохи становления и развития виолончельного искусства, не могли не использовать в своем творчестве всего арсенала богатейших сольных возможностей инструмента. Мы можем вспомнить виолончельное творчество И.С.Баха и А.Вивальди, Л.Боккерини и Й.Гайдна, Л.Бетховена и Р.Шумана, К.Сен-Санса и Э.Лало, Произведения этих композиторов не только не потеряли в наши дни своего художественного значения, но по праву входят в сокровищницу мировой инструментальной литературы.

XX век приобретает особое значение в развитии виолончельного искусства. Это время усиленного интереса со стороны композиторов к виолончели, как инструменту сольному, что, естественно, приводит к обогащению виолончельного репертуара. Практически каждый крупный композитор в сфере инструментальной музыки так или иначе остановил свой выбор на виолончели.

XX век дарит нам виолончельное творчество Хиндемита, Онеггера, Бриттена, Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Кабалевского, Б.Чайковского, Вайнберга и многих других композиторов.

«За три четверти нашего столетия, – пишет Л.С.Гинзбург, – для виолончели написано огромное количество произведений, почти равное числу сочинений для скрипки (а в последние десятилетия, вероятно, и для фортепиано), что объясняется исключительным прогрессом, которого виолончельное искусство достигло за этот исторический период»².

А прошло всего немногим более ста лет с момента написания П.И.Чайковским упомянутой выше рецензии.

В чем причины столь резкого подъема виолончельного искусства?

Прежде всего это объясняется накопленным к началу XX века богатым опытом использования виолончели в сольной, оркестровой и камерной практике и в особенной степени необычайно возросшим уровнем исполнительского искусства на виолончели, активности выдающихся исполнителей, а через них – новым осознанием композиторами высоких художественных и технических возможностей инструмента.

Начало XX столетия – то счастливое время, когда на арену мирового музыкального искусства выдвинулась целая плеяда гениальных виолончелистов-исполнителей, предвосхитивших и на долгие годы вперед задавших темпы развития виолончельного искусства. Творчество Пабло Казальса, Мориса Марешаля, Гаспара Кассадо, Энрико Майнард, Эммануэля Фейермана, Григория Пятигорского за рубежом, а в России – А.В.Вержбиловича, А.А.Брандукова, С.М.Козолупова, Л.В.Ростроповича, позднее – С.И.Кнушевицкого, Д.Б.Шафрана, М.Л.Ростроповича и других подняло на недостижимые высоты мировое виолончельное искусство. Подобное обилие имен выдающихся виолончелистов, большинство из которых относятся к числу исполнителей, грандиозных по масштабам художественного дарования, этот удивительный «выброс» виолончельного исполнительского искусства – поистине уникальное явление музыкальной культуры в целом.

Находясь в тесных творческих и дружеских контактах со своими современниками – композиторами, выдающиеся виолончелисты не могли не влиять на состояние виолончельного репертуара, не только способствуя распространению виолончельной музыки, но и зачастую своей творческой деятельностью побуждая композиторов к ее написанию. Более того, многие виолончелисты-исполнители ставили перед собой совершенно конкретную и осознанную цель – способствовать развитию виолончельного искусства, пополнению виолончельного репертуара.

Истории музыкальной культуры известен факт ориентации композитора, сочиняющего для виолончели, на творческие достижения виолончельного исполнительского искусства: П.И.Чайковский имел в виду творчество А.А.Брандукова, Дворжак писал свой виолончельный концерт для Г.Вигана и т.д.

В XX веке, благодаря необычайно высокому подъему виолончельного исполнительства, ориентация композитора на тот или иной исполнительский стиль становится тенденцией, приведшей к появлению большого количества высокохудожественных произведений. В то же время эта взаимосвязь приобретает несколько иной характер, зачастую приводящий к прямому сотрудничеству композитора и исполнителя, непосредственному участию последнего в процессе композиторской работы, что значительно расширяет рамки возможностей автора в использовании выразительно-технических средств инструмента.

Едва ли не самым ярким примером взаимодействия композиторского и исполнительского творчества стала совместная работа М.Л.Ростроповича и С.С.Прокофьева, в результате которой была создана Симфония-концерт для виолончели с оркестром, с которой по яркости, сложности и новаторству мало что может быть сравнимо в предшествующей виолончельной литературе.

Виолончелист не просто наблюдал процесс композиторской работы, но и полноправно сотрудничал с автором, поэтому можно сказать, что Симфония-концерт стала неким сплавом стилей Прокофьева и Ростроповича. Оставаясь подлинным детищем композитора, она в то же время носит явные черты исполнительского стиля виолончелиста, наглядно проявившегося в трактовке композитором художественных и технических возможностей инструмента. Симфония-концерт С.С.Прокофьева во многом разрушила сложившиеся веками традиции сольного исполнительства на виолончели, превратив ее в «инструмент-гигант» с богатейшей звуковой палитрой и необычайно высоким уровнем игровой техники.

В целом XX век открывает собой новую страницу в использовании выразительно-технических средств виолончели, и здесь едва ли не ведущая роль принадлежит исполнителю: «...в этом инструменте заложено огромное количество возможностей, которые не были раскрыты: красочные ресурсы, тембровые эффекты...»³. Расцвет исполнительства на виолончели рождал новации в применении выразительно-технических средств инструмента. Через сотрудничество исполнителя и композитора эти новации находили применение в композиторском творчестве.

Изучение процессов взаимовлияния композиторского и исполнительского стилей в рамках одного произведения, исследование исполнительских особенностей выдающихся виолончелистов в творчестве композиторов, произведения которых посвящены этим виолончелистам, откроет новое видение тех путей, по которым развивалось виолончельное искусство в XX веке.

1 Грум-Гржимайло Т. Ростропович и его современники. М., 1997. С. 43.

2 Русские ведомости. М., 1895. 25 марта (№ 66) (цит. по.: Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 218–219).

3 Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства: В 4 т. М., 1978. Т.4. С. 331.

4 Ростропович М. «Я черпаю силы в самой музыке» // Музыкальная жизнь. 2002. № 3. С. 28.

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)

АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОПЫТ ОРГАНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Творчество композиторов Западного побережья США Генри Коуэлла, Джона Кейджа, Лу Хэррисона периода 20-40-х гг. XX века зачастую воспринимается исследователями как композиторский опыт, состоящий из ряда разрозненных и даже не всегда художественно ценных экспериментов. При более присталь-

ном анализе американский экспериментализм предстает как музыкально-художественная система, в которой складывается своя эстетика звука, свои представления о природе, функции и трактовке инструмента, вырабатывается свой индивидуальный технический канон, определяющий выбор инструментальных средств, фактурную и временную организацию композиции.

Своеобразие музыкально-художественной системы Коуэлла, Кейджа и Хэррисона складывается из многих составляющих, наиболее важные из которых связывают это направление с музыкально-художественными традициями и веяниями американской культуры конца XIX – начала XX веков. Оно обусловлено особенностями регионального сознания эксперименталистов, формирование которого происходит в условиях полиэтнической и полистадиальной американской музыкальной культуры при удаленности от мировых центров академической традиции, эстетикой авангарда первой половины столетия, основными концептами которой в контексте экспериментализма стали универсализм, самоценность эксперимента, отрицание оппозиций и дифференциаций. Это порождает особый музыкально-художественный мир, представления о нормах музыкального языка, стремление выявить универсальные законы музыкального мышления и найти некий музыкальный «метаязык». Поиски *структурных моделей*, отражающих принципы музыкального мышления стадиально и географически удаленных культур, сосредоточились на уровнях: 1) фонологическом (инструментарий, тембро-артикуляционные приемы); 2) композиционном (тембро-фактурные модели, синтаксические структуры, архитекtonика формы в целом). Ориентация на прототип может быть как прямой (принципы гамеланного музицирования в композициях для ударных) – так и опосредованной (феномен «американского фортепиано»). Ориентация на канонические модели архаического «примитивного» искусства впервые сочеталась с интересом к архаическому инструментарию, его тембровому разнообразию и возможностям использования его в современной композиторской практике.

Воспринятая эксперименталистами полиэтничность американской культуры была осмыслена в идее «мировой музыки» (world music) Коуэлла. Последующее развитие западноевропейской культуры с установкой на мировую всеохватность, универсальность эстетических вкусов возводит идеи периферийной американской композиторской школы в ранг важного историко-художественного явления.

Модель музыкального звука, сложившаяся в американском экспериментализме 30-х гг. XX века, в большей степени приближена к европейской (в плане выраженности тонового компонента), но при этом включает в качестве фундаментальных признаки, свойственные модели звука культур внеевропейских. Вероятно, этим «внеевропейским звукоощущением» обусловлено отмечаемое во многих работах В.Конен преобладание ориентального компонента в американском музыкальном мышлении во всех его сферах – ритмике, мелодике, формообразовании, тембре¹. Ориентальным звукоощущением обусловлены и звуковые открытия экспериментализма – новая техника звукоизвлечения на фортепиано, привлечение архаического и экзотического инструментария, появление музыки для ударных, ассимиляция форм музыкального мышления, сложившихся в архаических и ориентальных культурах. Потребность выразить новое звукоощущение в данном случае выразилась также, с одной стороны, в «размывании» границ между звуками музыкальными и звуками окружающего мира, с другой – в «абсолютизации музыкальной субстанции»², т.е. в особом внимании к микромиру звука, характеру развертывания звука во времени, нюансировке межзвуковых связей. Причастность звуковой эстетики этого направления общеевропейским процессам изменения представлений о природе музыкального звука очевидна.

В творчестве американских композиторов-эксперименталистов обозначены четыре тенденции, характерные для инструментальной практики XX века: 1) достижение новых тембровых эф-

фффектов на традиционных для композиторской практики инструментах (новые приемы звукоизвлечения – изменение конструкции – трактовка инструмента как «тотального источника звучания»; 2) использование нетрадиционных инструментов и ансамблей, главным образом, экзотических (инструмент как символ традиции или как «поле звуковых возможностей»); 3) модификация, изобретение и художественно-историческая реконструкция инструмента; 4) новые формы звукотворчества (концепция «all sound music» /«всезвуковой музыки»/ Дж. Кейджа, предполагающая «омузыкаливание» акустических событий окружающей среды). С опытами эксперименталистов в композиторский мир проникает укоренившийся в традиционной культуре принцип полифункциональности звукового объекта и, как следствие, «условность границ между ...звуковыми орудиями и собственно музыкальными инструментами»³.

В творчестве композиторов-эксперименталистов утверждается новый жанр – музыка для ударных. Это первый опыт построения грамматики, адекватной новому для композиторов XX века звуковому материалу.

Своеобразие инструментализма американских композиторов-эксперименталистов в данной сфере, так же как и в других, определяется взаимодействием европейского и внеевропейского принципов музыкального мышления, что отражается на всех композиционных уровнях. Ассимиляция традиции музицирования на ударных инструментах индонезийско-балийского оркестра гамелан имела значение для последующего развития американской музыкальной культуры: перспектива данного аспекта исследования видится в вопросе влияния экспериментализма (полифазовая композиция, техника паттернов) на творчество композиторов-минималистов Т.Райли, Ф.Гласса, С.Райха). Более широко – она фиксирует момент утверждения новой концепции музыкального времени, ориентированной на циклическую, статичную модель восприятия времени и потенциальную неза-

вершенность временного процесса. Как известно, данная модель времени свойственна как традиционным культурам, в том числе внеевропейским, так и характеризует процессы формотворчества в композиторской музыке второй половины XX века.

Ансамбль ударных инструментов явился идеальным средством реализации идей сонористики. Звуковая ткань в сонористике организована за счет контраста или сходства тембровых красок, плотности и разреженности, объемности звукошумовых масс, ослабления-усиления динамики, упорядоченности-хаотичности ритмики при том, что роль звуковысотности значительно ослаблена.

Ударные инструменты привлекают внимание разнообразием форм и размеров, нередко наделены экзотическим дизайном, допускают соседство неведомых музыкальному искусству звучащих предметов. Подобную роль визуального начала в музыке для ударных, открывших перспективы новой формы звукотворчества, заметил и развил Харри Парч, создавший целую «галерею» музыкальных инструментов, осуществлявших в его музыкально-сценических сочинениях функцию декораций. Сказанное актуализируют проблему соотносительности инструментализма со смежными искусствами, в настоящее время активно разрабатываемую в современной отечественной органологии.

Опыт экспериментализма представляет собой попытку построения своего собственного технического канона, находящегося в несколько иной плоскости по отношению к европейскому композиторскому профессионализму и ориентированного на принципы музыкального мышления, сложившиеся в культурах внеевропейских. Этот технический канон – явление самостоятельное, находящееся вне целостной музыкально-художественной системы какой-либо из этих культур, несмотря на то, что композиторы-эксперименталисты стремились освоить их теоретические и практические основы. Эксперименталистское сознание уходит от мысли о доминировании той или иной традиции, о

существовании одного центра, генерирующего нормы музыкального мышления. Опыт американского музыкального экспериментализма – один из примеров проявленности так называемого «маргинального сознания». Его можно отнести к группе культурных феноменов, балансирующих между доминирующими традициями. Существование «между» раскрывает сущность многих открытий американского экспериментализма не только на начальном его этапе – 20-е – 40-е гг. Дальнейшее исследование традиции американского музыкального экспериментализма второй половины XX века с этих позиций может дать интересные результаты, важные для осмысления путей музыкальной культуры XX века.

1 Конен В. Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Сов. композитор, 1961. 492 с.

2 Бочкарева О. А. О фонизме в «Песне об Арктике» Э.Раутаваары // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов 4-й Международной инструментоведческой конф. сериала «Благодатовские чтения» (СПб., 4–7 дек.2000г.) // Российский институт истории искусств. СПб., 2000. Вып.4. С. 80–81.

3 Мацневский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования. (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов. Л., 1980. С. 143–170.

Надежда Покровская
(Новосибирск)

Арфа в музыкальной культуре Сибири XX века

История исполнительства на современной арфе в Сибири охватывает меньше века, но последние 50–60 лет – это время бурного развития культуры в регионе. Этот период ознаменован серьезными достижениями в исполнительском творчестве сибирских музыкантов; ими накоплен также значительный опыт в области преподавания. Но если о скрипичной, фортепианной и

вокальной школах Сибири, получивших международное признание, был написан ряд музыковедческих работ, то арфа до сих пор не привлекала внимания исследователей.

Данная работа является первой попыткой восполнить этот пробел. В ней использованы сведения из архивов Новосибирской области, Новосибирского государственного театра оперы и балета, Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки, а также информация, полученная от арфистов, ныне работающих в Красноярске, Томске и Барнауле. Кроме исторического аспекта, автор затрагивает также некоторые нерешенные проблемы современного состояния арфового исполнительства в Сибири.

Арфа присутствует во всех сторонах музыкальной культуры Сибири в разной степени с переменным успехом, что и отражено в сведениях об арфистах, играющих в оркестрах, преподающих и концертирующих в ее крупных городах. В настоящее время заметно возросло качество исполнительской культуры инструменталистов Новосибирска и Красноярска, что связано с функционированием там оперных театров, театров музыкальной комедии, симфонических и камерных оркестров и деятельностью музыкально-образовательных учреждений всех ступеней.

Началом активного «музыкального освоения» Сибири можно считать основание в 1945 г. Новосибирского театра оперы и балета и в 1956 г. – Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки и симфонического оркестра Новосибирской филармонии. К ведущим арфисткам города следует отнести работавших в разные годы (с 1945 по 1979) в оркестре оперного театра О.М. Шрейдер, В.М. Яновскую и Н.Н. Покровскую, а также Л.В. Румянцеву, Э.В. Щетинину, лауреатов Всероссийских конкурсов И.В. Зверину и Г.А. Окоемову, игравших в симфоническом оркестре филармонии с 1956 по 2001 гг. Они являлись представительницами московской и ленинградской арфовых школ, занимались концертно-исполнительской деятельностью как солистки и

участницы ансамблей и открыли классы арфы в музыкальных учебных заведениях города: ДМШ, десятилетке при НГК, училище (колледже) имени А.Ф. Мурова, лицее при НГК и в самой консерватории (академии) им. М.И. Глинки.

На этом фундаменте выросло следующее поколение арфисток Новосибирска, играющих в оркестре оперного театра (Н.Д. Леонова, Л.И. Иванова, Л.Б. Комарова) и филармонии (дипломанты Всероссийского и международного конкурсов А.Кадырова и Н.Гирунян). Выпускницы консерватории уже многие годы работают в музыкальных коллективах Томска, Барнаула, Иркутска, а также Казани, Москвы, Гданьска (Польша) и Гетеборга (Швеция).

В Красноярске в 1977 г. был сформирован симфонический оркестр Краевой филармонии и в 1978 г. основан театр оперы и балета. В последнем с момента открытия играет О.Морозова. Она участвует в концертах театра как солистка; в 1980–1983 гг. она преподавала в Красноярском институте искусств. В симфоническом оркестре филармонии и в Институте искусств с 1983 по 1994 г. работала высокопрофессиональная выпускница института им. Гнесиных Е.Мельникова, много выступавшая в концертах соло и в ансамблях. С 1992 г. в коллективе оркестра играет представительница украинской школы М.Л. Кравцив; она является также участницей постоянно действующего ансамбля филармонии (орган, арфа, скрипка, виолончель) и концертов музыкального лектория.

В других городах Сибири: Омске, Томске, Кемерове, Иркутске – нет либо оперных театров, либо музыкальных вузов. В 60–70-х гг. прошлого века в учебных заведениях среднего звена там были открыты классы арфы, но просуществовали они лишь несколько лет. В настоящее время в музыкальных учебных заведениях этих городов нет классов арфы, и поэтому в них существует дефицит кадров арфистов. Так, в Кемерове, Иркутске, Хабаровске, Челябинске уже не одно десятилетие нет ни одной арфистки. Единственные арфистки городов Томска и Барнаула,

выпускницы Новосибирской консерватории, не только играют в филармонических оркестрах, но и занимаются сольной исполнительской деятельностью. В симфоническом оркестре филармонии Омска уже много лет работает представительница московской школы Ж.А. Тиц.

Подводя итоги, можно сказать, что арфа в Сибири звучит главным образом, в симфонических и оперных оркестрах крупных городов; намного реже ее слышат в залах филармоний и учебных заведений как сольный и ансамблевый инструмент. В репертуар арфистов входят концерты Генделя, Моцарта, Глиера, Дамаза для арфы, Интродукция и Allegro Равеля и Танцы Дебюсси со струнным оркестром, сочинения русских и зарубежных композиторов. Обучение на арфе в настоящее время ведется только в музыкально-образовательных учреждениях Новосибирска.

Еще одна сторона музыкальной культуры Сибири также связана с арфой: новосибирские композиторы А.Ф. Муров, Г.Н. Иванов, Ю.В. Шибанов в своих партитурах уделили ей достойное место; для арфы соло и в ансамблях созданы сочинения Ю.Ащепкова, С.Кравцова, Г.Гоберника, Н.Чиненковой и Н.Гирунян.

Ирина Висковатая
(Москва)

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ФOLKЛОРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ТЕХНИКЕ КОМПОЗИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Принципы воздействия народных музыкальных традиций на композиторскую технику издавна являлись объектом пристального внимания как композиторов, так и музыковедов. С середины XIX века не было практически ни одного музыкального критика или композитора, кто бы не выражал своих взглядов на эту проблему. Особую остроту она приобрела в XX веке

в течение которого происходили процессы, с одной стороны, постепенного отмирания прежних форм музыкального фольклора, а с другой – поистине революционных изменений в области техники композиции. И если ранее речь шла о «цитировании» и обработке народных мелодий композиторами, то сейчас, скорее, следует говорить об использовании фольклора в качестве «строительного материала»: интонаций, ритмических структур, особой тембровой краски, принципов формообразования и форм исполнительства для создания современного музыкального произведения. Вторая половина XX века характеризуется новыми значительными явлениями, связанными с воздействием фольклора на академическую музыку, в которой появился целый ряд новых стилевых направлений, основанных на претворении фольклорных образцов.

Основным художественным приемом, характеризующим композиторский фольклоризм, является воссоздание того или иного фольклорного образца, которое влечет за собой и набор соответствующих стилизации выразительных средств. Российский композитор В.Г.Кикта в «Белгородском концерте» для гобоя и симфонического оркестра, заимствуя народные темы, не только использует соответствующий интонационный материал, но и моделирует особенности импровизационной манеры игры на рожке, свойственной народным исполнителям. Композитор конструирует инструментальный звукоряд, в рамках которого происходит интонационное развитие. На аналогичных принципах построена и его пьеса «Ярилины звукоряды» для гобоя соло, где искусственно сконструированный лад имитирует нетемперированный звукоряд народного инструмента. Характерно обращение автора к гобою как к инструменту наиболее близкому по характеру звучания к жалейкам или рожкам.

В других случаях сам индивидуальный мелодический язык композитора соткан из попевок фольклорного происхождения, как, например, у Г.В.Свиридова. Многие его интонации построены на

ангемитонных звукорядах, характерных для фольклорных прообразов, что часто требовало нетрадиционного звучания того или иного оркестрового инструмента. Так, Г.В.Свиридов требовал от флейтистов, чтобы они играли на инструменте – «как будто дую в дупло дерева» – для создания особого, «пустого» звукового колорита, близкого к звучанию кугикл или свирели.

В музыке академического направления имитация народного исполнительства приобрела необычайно широкое распространение. Это тенденция воплотилась практически во всех национальных композиторских школах. Основным ее признаком является создание посредством выразительных возможностей современных академических духовых инструментов образа звучания фольклорных образцов. С этой целью могут быть использованы как интонационная стилизация, так и прямое цитирование. Как правило, композиторы в этих случаях опираются на традиции своей национальной культуры, однако нередко обращения к фольклору других народов (например, для композиторов европейской традиции – к музыке Востока и Африки).

Другим чрезвычайно распространенным направлением является использование композиторами подлинных народных инструментов, спектр которого необычайно широк: от введения их голосов в ткань симфонического оркестра до создания авторских партитур, специально сочиненных в традиционных фольклорных формах. Широкое применение нашла флейта Пана, в различных разновидностях встречающаяся во многих фольклорных культурах мира. Ее звучание в симфоническом оркестре обычно связано с созданием образа той или иной национальной культуры, поэтому оно и часто использовалось в произведениях многих американских и европейских композиторов. Развитием этого направления является сочетание традиционных фольклорных ансамблей (например, кельтского типа) с симфоническим оркестром (который бывает расширен за счет современных электронных инструментов). Широкое распространение получил

ансамбль Флейта Пана, восходящий по своему происхождению к перуанской народной культуре. Партитуры, написанные для него, могут нести все черты авторского стиля и не быть напрямую связанными с фольклорными первоисточниками (как, например, в композиции Е. Morricone «Ships»).

Таким образом, можно констатировать существование целого стилевого направления, основанного на различных сочетаниях народных духовых инструментов и композиторской музыкальной мысли. В этом случае, как правило, авторы обращаются к традициям именно своей национальной культуры. Например, каталонский ансамбль типа «кобла» с успехом используется не только в качестве авторских обработок народных мелодий, но и для создания индивидуальных композиций, стилистически не связанных конкретно с каталонской традицией, но апеллирующих к различным историческим пластам европейской музыки (как, например, в творчестве I.Serra).

Югославский композитор Г.Брегович, сочиняющий собственные партитуры для традиционного народного ансамбля медных духовых и ударных инструментов, как правило, стилизует и многие фольклорные образцы. В его произведениях встречается органичное сочетание сразу нескольких исторических форм музицирования: народного инструментального ансамбля, симфонического оркестра, народного пения и академического хора.

Традиционные бельгийские ансамбли духовых инструментов использует в своих композициях Wim Mertens, автор, в чьем творчестве органично сочетаются черты академического «минимализма», национальные бельгийские фольклорные традиции и эстетика европейской, так называемой «деревенской», музыки.

Широко распространенное сегодня в музыке стилевое направление, характеризующееся понятием «минимализм», заимствовало из народной традиции, в первую очередь, форму написания музыкального произведения в виде бесконечных вариаций основного мелодического модуля. Прообраз подобной формы в XIX веке можно

найти в русских вариациях на неизменную тему. Однако в произведениях композиторов-минималистов принципиальная аскетичность выразительных средств приводит к сухости и графичности стилизуемых фольклорных первоисточников. Авторы создают свои партитуры, как правило, для небольших ансамблевых составов с преобладанием духовых инструментов (хотя нередко применяются электронные звуковые модули, искусно имитирующие звучания последних). В данных составах народный принцип свободной импровизационной вариантности заменяется жестким конструктивным моделированием, при котором возможности импровизации ограничены рамками заданного алгоритма изменения. Подобное звучание небольшого инструментального ансамбля или его электронной имитации в сочетании с чрезвычайно структурированным интонационным материалом, по слуховому восприятию напоминающим попевочное строение некоторых инструментальных наигрышей, явно вызывает ассоциации с игрой народных инструментальных коллективов. Да и сам тематический материал, если и не является напрямую заимствованным, то бывает чрезвычайно близок по своему характеру к фольклорным первоисточникам.

Особое место в современной музыке занимает направление так называемого «авангарда», сформировавшееся в середине XX века и, на первый взгляд, не имеющее ничего общего с традициями национальных музыкальных культур. Не используя традиционных способов музыкальной выразительности, характерных для народной музыки, композиторы-авангардисты позаимствовали из практики народного музицирования большое количество приемов, не характерных для академического исполнительства, но обладающих способностью производить чрезвычайно яркие, красочные, подчас экзотические эффекты. К ним следует отнести большую группу шумовых и звукоподражательных приемов, таких как *frullato*, *glissando*, *pizzicato*, *flagioletto*, прием звукоизвлечения совместно с пением, построение аккордовых созвучий и др. В часто используемых «авангар-

дистами» формах сонорики или алеатрики прямо отразились принципы фольклорного музицирования.

Следует упомянуть о воздействии национального музыкального фольклора на сферу академической исполнительской практики использования духовых инструментов, ставшим особенно ощутимым во второй половине XX века. В Европе формируются эстетические принципы национальных исполнительских школ. Сейчас принято говорить о французской, немецкой, американской и английской школах исполнительства на духовых инструментах. Однако еще в середине XX века, по мнению отечественных инструментоведов, существовала русская исполнительская манера игры на духовых инструментах. Сегодня многие отечественные исполнители предпочитают осваивать французскую исполнительскую традицию.

Многие авторы отмечают возросшее значение исполнительских штрихов на духовых инструментах. Например, Ю.Н.Должиков¹, И.Ф.Пушечников², Р.Терёхин³ составили свои, чрезвычайно дифференцированные схемы градации исполнительских штрихов от *legato* до «*pizzicato*»⁴. Столь широкое разнообразие штрихов до этого было свойственно только народной исполнительской традиции. Т.А.Старостина отмечает неповторимость интонационной и штриховой окраски каждого тона в традиции⁵ игры на кугиклах.

Во второй половине XX века наблюдается необычайное усиление влияния фольклора на академическую музыку, что в настоящее время привело к появлению большого количества новых музыкальных форм и целых стилевых направлений. В связи с этим, значительно расширилась сфера применения духовых инструментов, наиболее распространенных во многих фольклорных традициях. Процессы эти протекают в рамках национальных культур и служат широкому распространению различных способов их взаимовлияния и объединения. Большое значение приобрело копирование внешних форм и приемов на-

родного музицирования и создания на их основе авторских композиций.

Разнообразие форм и видов современного освоения фольклора может привести к мысли об исчерпанности возможностей его дальнейшего использования. Однако нам представляется, что продолжение освоения фольклорного богатства должно проходить не посредством внешней стилизации фольклора, а путем осмысления его духовного потенциала такого рода осмысление будет залогом неисчерпаемости художественных ресурсов подлинного народного музыкального искусства.

1 Должиков Ю. Артикуляция и штрихи при игре на флейте // Вопросы музыкальной педагогики. М., 1991. Вып. 10.

2 Пушечников И. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1971.

3 Терёхин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. М., 1988.

4 Резкий «плевок» языка без или с одновременным ударом соответствующего клапана – *slap*.

5 Старостина Т.А.. По следам А.В.Рудневой // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. Московской гос. консерватории. М., 1989.

Александр Мороговский
(Кельн, Германия)

НОВОЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКЕ НА КЛАРНЕТЕ

Нам представляется целесообразным рассмотреть означенную проблему в различных аспектах – композиторском, исполнительском и слушательском.

История исполнительства – по сути своей история публичной демонстрации мастерства игры на инструменте, с тем чтобы привлечь внимание слушателей. Почему обычные «традиционные» исполнительские трактовки произведений часто так

скушно слушать? Потому, что однообразие технических и художественных средств инструментального воплощения музыкального текста не несет в себе новой информации.

Сочинять для инструмента и, в частности, кларнета без учета имеющегося в распоряжении исполнителя огромного потенциала всевозможных приемов, выработанных в ходе эволюции исполнительского искусства, давно уже недостаточно. В наши дни композитор нуждается в помощи исполнителя–коллеги и единомышленника.

С другой стороны, от исполнителя требуется внимательное прочтение текста с тем, чтобы донести до слушателя замысел композитора. В противном случае авторский замысел искажается, а это может осложнить концертную судьбу сочинения. Сегодня требования к исполнителю неизмеримо возросли. Не случайно кларнетист становится уже не просто исполнителем чужого произведения, но и его интерпретатором – режиссером создаваемого в акустическом пространстве концертного зала музыкального действия. Все большее значение в интерпретации музыкального текста отводится импровизации, основанной на использовании новейших приемов исполнительской техники.

Среди них отметим следующие: микротонику, артикуляцию (*frullato*, *slap-tongue*, фонемы, губная техника), мультитонику, *glissando* (все виды, в том числе и многоголосное), *growl* (игра одновременно с пением, *glissando* с пением), приемы, основанные на взаимодействии кларнета с техническими средствами.

В докладе планируется показ на кларнете и в нотной записи перечисленных выше приемов.

Виолончельное творчество В. Барвинского:

К открытиям XXI века

Василий Александрович Барвинский (1888–1963) – талантливый украинский композитор, директор и преподаватель Львовской консерватории, пианист, музыковед, публицист, музыкально-общественный деятель. Его творчество своеобразно и многогранно: 4 кантаты, хоры а capella, 3 хора с фортепиано, «Украинская рапсодия», увертюра-поэма «Маруся», концерт для фортепиано с оркестром. Наиболее яркие произведения написаны композитором в камерном жанре: песни, прелюдии, вариации, миниатюры и детские пьесы для фортепиано; высокохудожественным мастерством отмечены трио es-moll, трио a-moll, секстет c-moll, два струнных квартета: g-moll (молодежный), b-moll, пьесы для скрипки и фортепиано и др.

Особое место в творчестве В. Барвинского занимают его сочинения для виолончели. Он был первым украинским композитором, внесшим значительный вклад в виолончельную музыку. Причиной интереса к виолончели стала его многолетняя дружба с выдающимся виолончелистом-виртуозом Богданом Бережницким, с которым композитор осуществлял совместные гастрольные поездки по Советскому Союзу. Для одной из таких поездок (1927 г.) им была написана виолончельная сюита.

В. Барвинский был репрессирован, и на долгие годы его творчество было предано запрету, а потом и забвению. Многие его талантливые произведения утеряны. Но, невзирая ни на что, ученик композитора и почитатель его таланта Орест Березовский (он тоже был репрессирован) сохранил многие сочинения своего учителя.

Виолончельное наследие В. Барвинского сравнительно невелико. Им написаны три крупных произведения: «Вариации на украинскую народную тему для виолончели и фортепиано»

(1915), соната *fis-moll*, посвященная В.Новаку (1921), «Сюита на украинские народные мотивы» для виолончели и фортепиано, посвященная П.Козицкому (1925); виолончельные миниатюры «Ноктюрн» (1913), «Мелодия» и «Думка». Сохранился клави́р незаконченного виолончельного концерта с оркестром *a-moll* (1951) (около 40 рукописных листов). Незадолго до смерти композитор завещал рукописи киевскому композитору В.Д.Кирейко, считая, что тот сможет успешно закончить произведение.

В. Барвинский – неоромантик. Черты неоромантизма четко проявлены в идейно-художественной основе его произведений, формообразовании, мелодике, ритмике, гармоническом языке и темброво-регистровой колористике.

Виолончельное творчество композитора носит лирико-субъективный характер. Автор тяготеет к программности и символичес-

«Вариации» и «Сюита» насквозь пронизаны народно-песенными интонациями. В основе идейного замысла произведений – картины из жизни украинского народа. Тема «Вариаций» – украинская народная песня «Ой, пила, пила Лимериха на меду» (*a-moll*). Каждая из вариаций имеет свое название: 1-я – «Веснянка» (*a-moll*), 2-я – «Марш» (*A-dur*), 3-я – «Гомин» (*D-dur*), 4-я – «Ноктюрн» (*B-dur*), 5-я – «Каденция» (*B-dur – A-dur*), 6-я – «Коломыйка» (*A-dur*). Сюита состоит из четырех частей: «Заспив» – картина карпатской сельской идиллии, «Гумореска» – девичий весенний хоровод, «Колыскова», передающая вечно живой образ материнства, «Танок» – колоритная картина народного гулянья. Мелодика Сонаты более сложная, более индивидуальная, что, безусловно, обусловлено ее жанром. Фольклорные связи в сонате представлены завуалировано. Характер ее лирико-романтический, тонус возбужденный. Музыка передает разнообразные переживания тонкой и чуткой души композитора.

Гармонический язык В.Барвинского типично неоромантический. Чувствуется его тяготение к различным модуляциям,

которые иногда становятся ведущим фактором музыкального развития и даже формируют мелодическую линию. В отдельных местах имеется сложная хроматизация, которая придает мелосу композитора яркие индивидуальные черты. Гармонический язык смел и богат. Иногда очень свободное чередование аккордов создает впечатление, что автор становится на путь 12-звучковой системы. Однако композитор никогда не оставляет слушателя в тональной неизвестности, он всегда мастерски акцентирует опорные пункты тональности, тем самым придавая музыкально-гармонической мысли ясность и завершенность.

Формы произведений четкие, по сути традиционные, но трактованы с большой свободой. Прослеживается тенденция к динамизации реприз и финалов. Весь процесс музыкального развития произведений пронизан ритмической, интонационной и гармонической вариационностью.

Барвинский великолепно знал и чувствовал технические, темброво-регистровые и интонационные возможности виолончели и фортепиано. Наиболее органичного и яркого соединения инструментов в ансамбле виолончели и фортепиано композитор достигает в «Вариациях», где инструменты как бы дополняют друг друга благодаря интересным тембровым, динамическим и гармоническим находкам.

В. Барвинский – талантливый музыкант и высокохудожественный композитор. Для его языка – индивидуального и самобытного – характерна яркая национальная окраска, эмоциональность, сочетающиеся с четким мышлением, красочностью гармонического языка и богатой тембровой палитрой. Вклад Барвинского в украинскую музыку XX века бесспорен. Творчество композитора заслуживает дальнейшего изучения. Предстоит большая архивная и исследовательская работа, в ходе которой, возможно, найдутся утраченные сочинения автора, а сохранившиеся заслуженно войдут в репертуар музыкантов-исполнителей.

Соотношение письменного и бесписьменного в джазе

Различные сферы музицирования отличаются различным отношением к зафиксированному нотному тексту. Бесписьменным в чистом виде является музыкальный фольклор; недаром одно из его определений – музыка бесписьменной традиции. Письменная фиксация характеризует фольклористику, но не сам фольклор. Близка фольклору в этом отношении бардовская песня. Авторы-исполнители, как правило, не записывают мелодии своих песен, а ноты песен в издаваемых сборниках принадлежат редакторам-составителям.

На другом полюсе – письменном – находятся практически все прочие сферы музицирования во главе с академической музыкой. Из немногих островков бесписьменности в ранних стилях академической музыки можно назвать лишь *basso continuo*, каденции в инструментальных концертах и отдельные фрагменты оперных арий, где вокалистам позволялось импровизировать. В дальнейшем нотная запись становилась все более детализированной, на что сравнительно недавно последовала реакция в форме алеаторики. Также письменна в своей основе современная массовая музыкальная культура (эстрада, рок и т.д.) – лишь гармоническая основа музыки фиксируется весьма условно, а импровизация довольно редка и не составляет сущности этой музыки.

Особняком в соотношении письменного и бесписьменного начал стоит джаз. Его ранние формы бесписьменны в чистом виде и в этом отношении сродни фольклору. Общеизвестно, что первые джазовые музыканты не знали нот, и все держалось на импровизации (сольной и коллективной) и договорной системе. Уже следующий стиль джаза – свинг – явился реакцией на чистую бесписьменность диксиленда. Степень фиксированности в музыке больших оркестров приближается к таковой в эстрад-

ной музыке: условная фиксация в партиях ритм-секции и отдельные моменты импровизации, не меняющие сущности музыки биг-бендов как музыки письменной. В последующих стилях джаза между письменным и бесписьменным началами сложился определенный паритет, в механизме которого мы и попытаемся разобраться. Рассмотрим особенности нотации партий различных инструментов в свете соотношения импровизации, договорной системы и аранжировки.

Ударные инструменты. Существует достаточно разработанная система записи партии ударной установки, где каждый барабан или тарелка имеет свое место на нотном стане. Однако парадокс не столько в том, что большинство ударников не знает этой системы, сколько в том, что ударник, как правило, играет лучше и интереснее, чем предложит ему аранжировщик, поскольку лучше знает природу инструментов, на которых играет. Реально партия ударных инструментов тщательно выписывается только в биг-бендах, где зачастую очень важно подчеркнуть атаку труб и тромбонов или ритмически поддержать оркестровое tutti. В остальном ударник – самый «обделенный» нотами участник ансамбля, без которых он, тем не менее, прекрасно обходится. Основные ритмы, используемые в джазе, известны каждому ударнику; узловые моменты композиции (стоп-таймы, ритмическая поддержка tutti) осваиваются за счет особой активизации памяти и ощущения законов композиции (последнее особенно важно в условиях джем-сейшена). В особо сложных случаях ударник может руководствоваться партией басового инструмента. В сольных эпизодах действует договорная система: аранжировщик определяет (либо музыканты уславливаются), в какой момент композиции необходимо соло ударника и сколько тактов оно должно длиться.

Басовые инструменты (контрабас, бас-гитара, туба и т.д.). Традиционным способом с абсолютной точностью фиксируются только узловые моменты композиции, где происходит отступ

ление от основного ритма аккомпанемента. Последний фиксируется, как правило, в виде цифровки; окончательная реализация партии лежит непосредственно на исполнителе, как правило, владеющем основными ритмическими рисунками, применяемыми в джазе. При этом цифровка не должна быть излишне детализированной – в партии баса достаточно обозначить наклонение терции аккорда (мажорная или минорная) и выделить аккорды, не имеющие чистой квинты от баса – полууменьшенный и уменьшенный септаккорды. Изредка встречающиеся в джазе обращения аккордов также подлежат фиксации. Особым образом обозначаются стоп-таймы. В необходимых случаях применяются параллельно два способа нотации: более детализированная для темы и более общая для импровизации.

Гитара. Еще Г.Берлиоз отметил, что «почти невозможно хорошо писать для гитары, не играя на ней самому»¹. В джазе существенным является то обстоятельство, что полуписьменная природа этой музыки освобождает аранжировщика от необходимости «хорошо писать для гитары». Здесь у гитары имеется общий момент с ударными и басовыми инструментами: исполнитель, знающий природу своего инструмента лучше любого композитора или аранжировщика, реализует свою партию, при всех условностях ее нотации, наилучшим образом. Определенное преимущество получает аранжировщик, владеющий гитарой, лишь при написании сольного эпизода, выходящего за пределы одноголосия, либо при изложении аккомпанемента вокалисту или духовнику средствами одной гитары. Основа записи гитарной партии, как и для других инструментов ритм-секции, – цифровка. Последняя, хотя и содержит больше деталей, чем в партии баса, также не является, как правило, предельно детализированной. Так называемые «надстройки» (сексты, ноны, альтерированные звуки) часто остаются на усмотрение гитариста, обладающего ощущением гармонического стиля музыки и знающего природу инструмента, что позволяет ему наилучшим

образом это надстройки расположить. Крайний случай такого рода – если написан символ трезвучия, то ни один джазовый гитарист не последует такой записи буквально и не сыграет трезвучие в чистом виде, а обязательно украсит его надстройкой. Аранжировщику достаточно обозначить ясно функцию аккорда, различая, к примеру, мажорное трезвучие (и производные от него большой септаккорд и более сложные аккорды) и доминантсептаккорд (а также производные от него многочисленные сложные аккорды, широко употребляемые в джазе). Специальными способами нотируются стоп-таймы и узловые моменты композиции, за исключением выхода за пределы чисто аккордовой фактуры, требующего традиционной нотной фиксации.

Банджо. Инструмент еще более специфический, чем гитара, из-за большого разнообразия строев – здесь знание гитары практически не помогает. Облегчает задачу значительное преобладание аккордового изложения партии банджо – достаточно обозначить необходимые аккорды, с учетом, однако, более простого гармонического языка диксиленда по сравнению с более поздними стилями джаза. К тому же, большинство разновидностей банджо четырехструнны и тем самым не рассчитаны на усложненный гармонический язык. Стоп-таймы и узловые моменты обозначаются, как в партии гитары: параллельно гармоническая и ритмическая составляющие.

Фортепиано. Инструмент, в отличие от гитары и банджо, не является для большинства аранжировщиков «тайной за семью печатями». Однако возможность любых гармонических сочетаний во множестве расположений не должна ставить аранжировщика в тупик: условная недетализированная запись переложит эту задачу на плечи (точнее, в руки) пианиста, тонко чувствующего мельчайшие особенности фактуры. Из сказанного следует, что всевозможные гармонические «надстройки», как и в партии гитары, целесообразно отдать «на откуп» исполнителю. Все сказанное ранее об узловых моментах и стоп-таймах

касается и партии фортепиано. В сольных эпизодах и аккомпанементах баз ритм-секции степень детализированности нотации зависит от фактуры: либо фиксируется все «до ноты», либо нотируется только правая рука с обозначением гармонии для левой. В последнем случае желательно указать на участие или отсутствие в данном эпизоде баса — от этого зависит окончательное фактурное решение, принадлежащее пианисту.

Ритм-секция в целом. В принципе даже нет необходимости выписывать всю партитуру ритм-секции, особенно если аранжировка рассчитана на некий абстрактный ансамбль и конкретный состав ритм-секции аранжировщику неизвестен. Достаточно указать гармоническую схему, ритм (свинг, боссанова и т.д.), стоп-таймы и узловые моменты композиции — последние могут быть изложены в форме некоего условного «клавира». При изменении ритмического рисунка нет необходимости выписывать гармоническую схему каждый раз заново — цифровка может быть прочитана в разных масштабах длительностей, даже если реально записана в одном из них. Например, в нашей аранжировке песни В.Шаинского «Крейсер «Аврора» разные строфы проводятся в разных ритмах; начальная тоническая гармония в джаз-вальсе длится 4 такта, в четырехчетвертном свинге — 2, в балладе — 1.

В заключение разговора о ритм-секции хотелось бы предостеречь от изложения последней так, как это рекомендует Г.Гаранян² в большинстве примеров раздела: фортепиано «везет на себе» весь аккомпанемент с его гармонической, басовой и ритмической функциями, а остальные инструменты служат необязательным придатком к фортепиано. Такое изложение утяжеляет звучание ритм-секции. Здесь, правда, автор — музыкант, издавна и широко известный в джазовых кругах — делает компромисс в пользу начинающих, не знакомых со стилистическими тонкостями музыкантов, которым адресована книга. Мы же адресуем свою работу прежде всего опытным джазовым музыкантам, у которых, в частности, фортепиано «отвечает» только за свой «участок» — гармо-

нию — и не участвует в образовании ритма; то же самое характерно для гитары в свинговых ритмах (но не в латиноамериканских) и абсолютно нехарактерно для банджо.

Инструменты передней линии (духовые, смычковые, а также певческие голоса). В нашу задачу не входит анализ специфики каждого инструмента; в свете заявленной темы важнее общие моменты, касающиеся их всех. Поскольку функция этих инструментов мелодическая, в их партиях степень фиксации традиционным способом большая, чем у инструментов ритм-секции. Само собой, не фиксируются импровизации, указываетея лишь гармонический костяк темы, если он неизвестен музыканту, а также гармония для импровизации в ладовом джазе, который характеризуется импровизацией не на гармонию темы, а на предельно короткий квадрат. Особого способа нотации требуют импровизационные вставки, сопровождающие основную мелодию: указывается не только гармония, но и такты и их доли, на которых должна звучать вставка (и, соответственно, паузы на месте фраз темы). Ритмический рисунок (в большей степени это касается вокальных партий) может предполагать как точное следование написанному, так и некоторые отклонения, реализуемые непосредственно исполнителем. Первое касается ансамблевых партий в унисоне или синхронном многоголосии, второе — сольных партий.

Передняя линия диксиленда. Данному стилю присуще то, чего нет в остальных, — коллективная импровизация (то, что джазовые музыканты называют «разъездом»). Это обстоятельство побудило нас выделить переднюю линию диксиленда в особый раздел. Напомним основные функции инструментов: труба ведет основную мелодию, кларнет обыгрывает ее, тромбон подчеркивает смены гармонии. Г.Гаранян в указанной работе на примере песни А.Флярковского «Кеды» рекомендует два способа записи. Один из них (пример 56) предназначен для музыкантов, не владеющих стилем. Все партии тщательно выписаны со

всеми ритмическими и агогическими особенностями стиля. Другой способ (пример 55; именно он и лежит в русле заявленной темы) предназначен для владеющих стилем. В партии трубы мелодия выписана весьма схематично в ритмическом отношении – ни один диксилендовый трубач не сыграет этот, по существу, мелодический костяк темы буквально так, как он написан в данном примере. В партиях кларнета и тромбона зафиксирована только гармония темы; лишь «подход» у тромбона выписан нотами. Единственный нюанс, который упустил автор, – в обыгрывающих партиях не указаны места пауз в основной мелодии у трубы (предполагается, что тема изначально не знакома музыкантам) – как правило, в этот момент партия тромбона и особенно кларнета наиболее активна. Однако здесь автор, превосходно знающий джаз изнутри, положился на ощущение стиля у исполнителей: структура фраз песни предельно ясна (что вообще отличает диксиленд), и такие места наибольшей активности будут услышаны уже при первом проигрывании. Еще один нюанс, который хотелось бы порекомендовать автору: начать обыгрыш кларнета не до вступления темы у трубы (в этом месте достаточно «подхода» у тромбона), а после первой сильной доли темы. Думается, что этот прием также будет легко найден и реализован исполнителем.

Пример, на котором хотелось бы остановиться подробнее, – классическая джазовая тема «Блюз королевского сада». Существует множество исполнительских версий этой темы, довольно сильно отличающихся между собой, но все они сходятся в одном – чередовании синхронного трехголосия, переключек и «разъезда». Единственное стабильное во всех исполнительских версиях построение, собственно, репрезентирующее тему, – синхронное трехголосие в начале вступительной и основной частей. По существу, только оно и фиксируется традиционными нотами. Переключки в начале третьего и четвертого квадратов вступительной части (а также связка между частями) нестабильны; различен даже поря-

док вступления инструментов. Здесь, по-видимому, все основано на договорной системе. «Разъезды», – естественно, чистая импровизация. В нашей аранжировке «Блюза королевского сада» для вокального диксиленда мы воспользовались двумя способами нотации: точными нотами в синхронном трехголосии, переключках и связке (два последних момента мы предпочли аранжировать) и условной записью для «разъездов», где даже не указана гармония. Во-первых, она общеизвестна (блюзовый квадрат); во-вторых, вокалист, в отличие от инструменталиста, в большей степени воспринимает гармонию, по которой предстоит импровизировать, на слух. Указано только количество тактов, отданных «на откуп» исполнителям.

Композиция в целом. Импровизационная природа джаза обусловила мобильность композиции: разное количество солистов, каждый из которых играет разное количество квадратов. Это обстоятельство требует особого способа нотации, не сводимого к условному значению репризы как неопределенного числа повторений. Целесообразна запись партий в виде отдельных фрагментов композиции: тема (отдельно в начале, отдельно в конце, если аранжирована по-разному) – гармония для импровизации (если она плохо знакома исполнителю) – подкладки под импровизацию – связки между импровизациями – отдельные туттийные аккорды, сопровождающие соло ударника и т.д. В процессе исполнения эти фрагменты выстраиваются в композицию на основе договорной системы. Особые пометки могут касаться поворота на коду, а также часто практикуемого выхода на заключительную тему с полквадрата. Наиболее нестабильна композиция в ладовом джазе с его предельно коротким квадратом и, соответственно, значительным разбросом протяженности каждой импровизации. Здесь ноты просто не в состоянии все зафиксировать – приходится прибегать к договорной системе. Например, в композиции Н.Калинчева «Солнцу красному» каждый солист обозначает приближение конца своего соло трелью в

высоком регистре, после чего следуют четыре удара в тарелку и туттийная связка между импровизациями.

Особо следует сказать о наиболее импровизационной форме джазового музицирования – *джем-сейшене*. Здесь соотношение письменного и бесписьменного резко в пользу последнего. Лишь изредка для музыкантов ритм-секции, незнакомых с темой, пишется ее гармонический костяк. В остальном действует договорная система, в основе которой лежит общепринятый порядок соло (иногда, по договоренности, нарушаемый): инструменты передней линии – гитара – фортепиано – бас – переключки с участием ударника. Кроме того, в балладах, «не терпящих» группового изложения темы, последняя по предварительной договоренности делится между инструментами передней линии. По ходу композиции ее «хозяином» является музыкант, солирующий в данный момент, – он должен ясно обозначить конец своего соло и передать «бразды правления» другому.

Резюмирую сказанное, можно перефразировать известное изречение: ноты в джазе – не догма, а руководство к действию.

1 Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М., 1972. Т. 1. С. 187.

2 Гарянян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. М., 1983. С. 26–68.

Вячеслав Шулин
(Санкт-Петербург)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ДЖАЗЕ

Музыкальные инструменты в джазе – не только средство звукоизвлечения или орудия воспроизведения, они всецело участвуют в процессе его развития, отвечая определенному образно-звуковому представлению, одновременно, с другой стороны,

«помогая это представление фиксировать, удерживать, стабилизировать»¹. Поэтому изучать их необходимо комплексно, системно, учитывая и акустико-технические параметры, и – что в джазе особенно важно – музыкально-стилистические².

Ранние формы джаза, его истоки и первые стили (до Нью-Орлеанского включительно) наиболее тесно примыкают к формам народной инструментальной музыки (НИМ), что делает возможным их рассмотрение аналогичными критериями в силу как минимум двух обстоятельств: 1) основные истоки джаза лежат в африканской народной музыкальной культуре, в дальнейшем ставшей основой для формирования афро-американской субкультуры; 2) джаз в целом не отрицает эстетику академической музыки, но в идеале стремится формировать собственную, правда, по некоторым исполнительским принципам все же близкую к НИМ. Последнюю объединяет с джазом прежде всего схожий принцип импровизационного развития музыкального материала³.

Инструментарий джаза в течение всей истории своего развития динамично расширялся, и в настоящее время определить тот или иной инструмент как характерный именно для джаза представляется непростой задачей. В целом по степени и характеру использования инструментарий джаза может быть разделен на две группы: **базовую и дополнительную**.

Базовыми инструментами джаза можно считать наиболее часто употребляемые и составляющие 3 секции джазового оркестра (биг-бенда): 2 духовых (деревянная, основу которой составляет семейство саксофонов, – и медная – трубы и тромбоны) и ритм-секция (ударные, гитара, контрабас (бас-гитара), фортепиано). Базовые инструменты можно также разделить на подгруппы – *константную* (устоявшийся, ставший традиционным состав инструментов биг-бенда и наиболее распространенных ансамблей) и *мобильную* (инструменты, используемые в составах оркестров и ансамблей непостоянно, периодически, например, бас-саксофон, вибрафон, различные перкуSSIONные инструменты и др.).

В дополнительную группу могут входить инструменты, не вошедшие в состав секций биг-бенда и используемые в ансамблях и оркестрах периодически и в основном в качестве сольных, выполняя задачу разнообразия тембровой палитры или насыщения ритма. В ее составе могут быть и традиционные (как европейские, так и внеевропейские), и академические инструменты.

В начальный период развития джаз использовал в своем арсенале инструменты, которые можно разделить на три группы. Первая – традиционные: банджо, гитара, скрипка (и ее разновидности фиддл), мандолина, губная гармоника, барабан, санса (другие названия – мганга, селимба, «ручное фортепиано»), колокольчики, трещотки и подобные им «шумовые» идиофоны. Вторая – «самодельные», сконструированные и изготовленные из материалов, оказавшихся буквально «под рукой»: гребешки с папиросной бумагой, стиральная доска, пила, свисток, подобие гитар из картонных коробок с натянутой проволокой, канистры, выполняющие роль барабанов, таз или корыто со вставленными в них палкой с натянутой струной, имитирующие шейку с грифом, и др. Оркестры, использовавшие подобный инструментарий, имели общее название «spasm band». Наличие подобных инструментов было вызвано не стремлением противопоставить инструментам «белой» традиции, а причинами социальными, и прежде всего отсутствием финансовых средств для покупки промышленно изготовленных инструментов. В доказательство этому служит и тот факт, что эти «самодельные» инструменты фактически исчезли после появления доступных по стоимости музыкальных инструментов духовых военных оркестров, распродававшихся по окончании американо-испанской войны. Последние являются частью третьей, самой многочисленной группой инструментов раннего джаза. В ней представлены инструменты европейской академической традиции, однако их трактовка и приемы звукоизвлечения имели свои отличия, что в будущем составит одну из главных особенностей звукоидеала джаза. Это наиболее часто встречающиеся

ся в настоящее время инструменты, принадлежащие к основной константной группе: саксофон, труба, тромбон, ударные, вибратфон, гитара, фортепиано, контрабас.

Выбор состава инструментов первых джазовых оркестров был обусловлен действием трех обстоятельств: а) местом исполнения, б) репертуаром и в) наличием целого множества различных (как традиционных, так и академических) инструментов в одном месте – Новом Орлеане, где и появились первые джаз-бенды. Как правило, последние играли на уличных площадках, зачастую передвигаясь, и в силу этого главной характеристикой при выборе инструмента была его громкость (звонкость, «зычность»); большую часть репертуара составляли четырехдольные марши, польки и регтаймы. В данных исполнительских установках наиболее подходящими стали духовые и ударные инструменты, в то время доступные даже бедному населению. Гармоническую функцию чаще всего несло на себе банджо (инструмент, переделанный в 30-х гг. XX века из африканского «банья», распространенного там и поныне под этим названием). Таким образом, в типичный для джазового оркестра 1910-х гг. состав входил кларнет, корнет, тромбон, труба, ударные (большой и малый барабан, тарелки и всевозможные «шумовые» – тамбурин, клаксон, свисток, кости в виде кастаньет и др.) и банджо, позднее замененное гитарой.

Особо следует остановиться на ударных инструментах, претерпевших в джазе эволюционные изменения. Компактность и финансовая ограниченность первых оркестров подтолкнули на создание различных механических приспособлений, позволивших заменить трех музыкантов-ударников (б. барабан, м. барабан, тарелки) на одного. В результате эволюции барабаны были собраны в комплекс инструментов – ударную установку, на которой играет один музыкант. Большой барабан с педалью для правой ноги и малый барабан на специальной подставке впоследствии дополнились открытыми с одной стороны барабанами, которые назы-

ваются «томами». Большой том стоит на полу на опорах, а два различающиеся по размерам малых тома навешены на большой барабан или отдельную стойку. Тарелки устанавливают на подставках: справа большая тарелка (райд), слева поменьше (крэш). Иногда между ними находится маленькая тарелка с шипящим звуком – «сплэш». Кроме того, применяют устройство под названием хай-хэт для игры на тарелках средних размеров с педалью для левой ноги. Современная установка может включать и два больших барабана, «коубелл» (коровий колокольчик), небольшие трубчатые колокола, треугольник, щелепу (челюсть), латиноамериканские ударные инструменты: тимбалес (кубинские барабаны), конга (тумба), бонги (небольшие барабаны), клавес (соударяемые палочки), маракасы (выдолбленный орех с горохом внутри), тамбурин, бу-бемы (род бонгов из бамбуковых стеблей, но с более легким и прозрачным звучанием), гуиро (скребковый идиофон из тыквы), кабацу (тыква с бусами).

Состав свингового биг-бенда классического типа начинает складываться в начале 20-х гг. — период, промежуточный между классическим и современным джазом. Например, состав оркестра Флетчера Хендерсона в 1924 г.⁴: кларнет, 2 альт-саксофона, тенор-саксофон, 2 трубы, корнет, тромбон, туба, ударные, банджо, фортепиано. К началу 30-х годов состав биг-бенда практически сформировался, являясь основой и для *современного джаз-оркестра*. В нем можно наблюдать отчетливое деление на группы. При этом инструментальный состав этих групп вовсе не соответствует составам европейского симфонического оркестра. «Ни флейты, ни скрипки не привились в качестве мелодических инструментов джаза. Скрипки оказались слишком камерными; флейтам и другим деревянным духовым (за исключением кларнета) не хватало чувственной окраски. Важнейшими мелодическими инструментами стали саксофоны и тромбоны»⁵.

Группа язычковых духовых – 5 саксофонов (2 альты, 2 тенора и баритон) и кларнет, в большинстве случаев заменяющий на

время один из саксофонов (а в современной практике нормой для саксофониста является владение не только кларнетом, но и флейтой), медная – 4–5 труб и 3–4 тромбона, ритм-группа (ударная установка, гитара (как правило, электрическая), контрабас (бас-гитара), фортепиано). Именно эти инструменты составляют базовую константную группу инструментов джаза. В мобильную группу входят другие разновидности саксофона (сопрано, бас), флейта, туба, губная гармошка, аккордеон, перкуссия (маракас, чокколо, claves, гуиро, конги, кабаца, колокола, бубен, треугольник), маримбафон, вибрафон, банджо (сопрано, альт), синтезатор (электропиано, электроорган, семплер), скрипка (альт).

В число инструментов **дополнительной** группы может войти практически любой инструмент. Это связано, во-первых, с тенденциями современного джаза – поисками новых тембров и включением в состав ансамблей различных восточных (арабских и индийских), африканских, латиноамериканских и даже ренессансных европейских инструментов. Основная парадигма джаза – опора на исполнителя-импровизатора, способного воспринимать и воспроизводить на своем инструменте джазовый ритм (время), гармонию и, что наиболее важно для единства стилистики при коллективном исполнении, фразировку (артикуляцию, интонацию). Выбор при этом инструмента предоставлен самому исполнителю. Во-вторых, сам джаз в настоящее время занимается поисками новых ритмо-временных соотношений, экспериментируя в области лада, гармонии, формы, что приводит к ассимиляции элементов других (в данном случае, неевропейских) культур и созданию качественно новых направлений джаза. Примером может служить творчество Дж. МакЛафлина, Р. Шанкара, Дж. Скофилда, А. Мустафа-Заде, Я. Гарбарека, Дж. Колтрейна, Х. Хенкока, Ч. Кореа, Дженни Ли, Ч. Мариано, М. Левиев, ансамблей *Whether Report*, *Art Ensemble of Chicago*, *Mukta* и многих других исполнителей и коллективов.

¹ Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения) // Теоретические проблемы народно-инструментальной музыки. М., 1974. С. 27.

² Единство изучения инструмента и музыки – неперенное условие любого современного анализа инструмента и инструментальной музыки. Методом изучения, способным учитывать и особенности джаза, является системно-этнофонический метод, введенный К.В. Квиткой, в дальнейшем разработанный И.В. Мацневским (см.: *Мацневский И.В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии. // Методы изучения фольклора / ЛГИТМиК. Л., 1983. С. 54–63). Данный метод широко применяется в современных исследованиях, посвященных традиционным музыкальным инструментам и народно-инструментальной музыке, и во многом применим и к джазу.

³ См.: *Бойко Ю. Е.* Народная инструментальная музыка и джаз // Теоретические проблемы народно-инструментальной музыки. М., 1974. С. 185–187.

⁴ *The New Grove Dictionary of Jazz* / Ed. by B.Kernfeld. London; N.Y., 1988.

⁵ *Конен В. Д.* Пути американской музыки. М., 1977. С. 226. Автор данной статьи причислил бы к мелодическим инструментам и трубу (корнет).

Николай Кравцов
(Санкт-Петербург)

МОДЕРНИЗАЦИЯ КЛАВИАТУРНЫХ СИСТЕМ АККОРДЕОНА

К одним из первых заимствований органно-фортепианной клавиатуры в конструкцию гармоник можно отнести создание в России в XIX веке елецкой рояльной гармоники. Об этом факте сообщают в своих трудах А.Новосельский, Г.Благодатов, А.Мирек и другие.

Такой тип конструкции хроматической гармоники мы усматриваем и в современном аккордеоне. Конечно, претерпели существенные преобразования другие узлы инструмента, но идея использования органно-фортепианной клавиатуры в хроматической гармонике оказалась жизнеспособной и существенно повлияла на развитие гармонно-баянного искусства.

В то же время развитие диатонических гармоник привело к созданию многочисленных кнопочных систем, существенно по-

вливающих на исполнительство и творчество. Особенно ярко это проявилось сегодня в современном академическом и камерном исполнительстве.

Компактное размещение клавиш-кнопок одной октавы равномерно-темперированного строя явилось решающим фактором в создании оригинального репертуара, в котором мы обнаруживаем удивительные композиционные решения и новизну изложения многоголосной фактуры.

Последние 40 лет отмечены созданием отечественными композиторами академического оригинального репертуара для баяна. Сочинения А.Холминова, С.Губайдулиной, А.Журбина, Е.Подгайца, Вл.Золотарева, В.Зубицкого, А.Репникова, Г.Банщикова, Вяч.Семенова, В.Кусякова и многих других, наряду с западными композиторами, представляют собой огромный пласт музыкальной культуры, который отличает неповторимая новизна музыкального языка. Безусловно, эти сочинения вошли в нашу культуру как замечательное наследие, тесно связанное с нашим сегодняшним днем и будущим.

Поэтому, как это ни печально, мы должны сказать себе, что невозможность исполнить на аккордеоне оригинальный текст этих сочинений уже изначально ставит аккордеонное братство клавишников вне академического искусства. Адаптация текста кнопочного репертуара для игры на аккордеоне носит условный характер и существенно искажает авторский текст сочинений. Поэтому некоторые композиторы сами стали делать аккордеонную версию, параллельно кнопочной и фиксировать ее в нотном тексте. Однако основным решением остается оригинальный текст, что подтверждается известными приемами нотографии, в русле которых изложены эти произведения. Здесь уместно вспомнить, что сложилась ситуация, когда учебно-исполнительский репертуар учебных заведений (особенно средних и высших) не может быть однородным, а значит и отвечать единым требованиям стандарта 050904 «Инструментальное исполнительство

(народные инструменты)». Двойной стандарт в подготовке специалистов, играющих на одинаковых по звукообразованию инструментах, также подчеркивает, что первопричиной проблемы являются конструктивные отличия клавиатур баяна и аккордеона. Здесь более чем очевидна несостоятельность конструкции органно-фортепианной клавиатуры аккордеона отвечать современным требованиям развития оригинальной академической музыки для хроматических гармоник более чем очевидна.

Естественным решением проблемы представляется ликвидация этих отличий путем преобразования органно-фортепианной клавиатуры, как тормозящей развитие народно-инструментальной культуры. Подчеркнем, что органно-фортепианная, а не кнопочная, должна подвергнуться модернизации, так как именно она прочно утвердилась в сознании людей как продукт мировой музыкальной культуры и не может быть заменена сравнительно «молодыми» кнопочными клавиатурами.

Изучение исторических процессов усовершенствования инструментов и их внедрения в музыкальную культуру показало, что более успешно приживаются инструменты с эволюционирующими конструкциями. И напротив, создание оторванных от сложившихся музыкально-исполнительских традиций инструментов, как правило, нежизнеспособно.

Есть еще один путь – «переучивать» ярких в артистическом отношении аккордеонистов на кнопочную систему баяна. Насколько нам известно, в Польше это успешно произошло благодаря усилиям профессора Л.Пухновского. Свои музыкальные амбиции польские «клавишники» вполне удовлетворили через своих талантливых учеников. Естественным кажется переход югославских клавишников на кнопочную систему, хотя в народной музыке клавишный инструмент все еще остается на устойчивой позиции.

Вторая группа стран, где эта идея апробировалась, но не нашла практического продолжения, – Россия, Германия, Болгария, Латвия, Литва, Эстония и, возможно Китай. Заслуживает

всяческого уважения пропагандистская деятельность Элизабет Мозер в Ганновере (Германия). Однако немецкий народ остался «глухим» к ее праведным призывам и сегодня продолжает, как мне кажется, с большим удовольствием играть на своих любимых клавишных Хонерах и Вельтмайстерах.

Отчего же аккордеонисты этих стран остаются единомышленниками? Наверное, причин много. Но, как нам кажется, основная идея, на которой держится клавиатурное братство, — это сложившиеся отношения людей к органно-фортепианной клавиатуре как продукту мировой музыкальной культуры. Отсюда ее доминирующая роль в конструкции клавишных инструментов: органа, фортепиано, аккордеона и электронных инструментов. И действительно, сегодня, когда родители хотят приобщить ребенка к музыке (у нас это называется музыкально-эстетическим воспитанием), они твердо убеждены, что их ребенок будет успешно музицировать на любом из этих инструментов (ведь они для них кажутся практически одинаковыми). В то же время, когда родителям педагог говорит, что, играя на кнопках, ребенок имеет больше возможностей проявить себя, они возражают ему, что с этой клавиатурой можно играть только на одном инструменте — баяне. Возможно, что этот диалог может состояться и на уровне подсознательном, настолько сильно воздействие на человека клавишной клавиатуры. И действительно, если кнопочки размещены так замечательно, то почему их до сих пор не поставили, к примеру, в рояль или в орган. Хотя об одном случае, как мне кажется, все-таки можно вспомнить. Это кнопочный электронный инструмент, изготовленный специально для французского композитора М.Леграна, который был, как известно, прекрасным кнопочным аккордеонистом.

Поэтому мы избрали путь усовершенствования размещения и форм клавиш органно-фортепианной клавиатуры, стараясь при этом максимально сохранить игровые приемы и мышления аккордеониста.

О том, как это нам удалось сделать, можно ознакомиться в тексте Авторского свидетельства и ряда патентов, а также в книге Н.А.Кравцова «Аккордеон XXI века» и тексте диссертации того же автора «Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства». Нам удалось создать и внедрить в учебный процесс СПбГУКИ аккордеоны с усовершенствованной органно-фортепианной клавиатурой. Сегодня налажено их изготовление и производство на известных фирмах Италии и Белоруссии. Студенты, играющие на новых инструментах, успешно участвуют в известных конкурсах наравне с баянистами не только в России, но и в других странах. Аккордеонисты-выпускники СПбГУКИ представляют на итоговый государственный экзамен равноценные с баянистами исполнительские программы. Композиторами уже написаны сочинения специально для этого инструмента, которые (сочинения) отличающиеся интересными композиционными решениями и новыми художественно-выразительными возможностями, обусловленными отличительными свойствами конструкции.

В свете темы нас должно интересовать, что же играют наши студенты-аккордеонисты. Ниже приводим неполный список сочинений, текст которых впервые для аккордеона был исполнен без адаптации в условиях экзаменов, концертов и конкурсов.

1. И.С.Бах. Чакона в транскрипции для баяна Вяч.Семенова.
2. И.Штраус. Вальс «Весенние голоса» в транскрипции для баяна И.Яшкевича.
3. Г.Баншиков. Соната №1 для баяна.
4. В.Зубицкий. Соната №2 «Славянская» для баяна.
5. Вяч.Семенов. Соната №2 «Баскариада» для баяна.
6. Нагаев. Соната для баяна.
7. Ю.Ганцер. Сюита «Силуэты».
8. С.Губайдулина. Партита «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра.
9. А.Репников. Концерт-поэма для баяна с оркестром.
10. А.Репников. Концерт №3 для баяна с оркестром.
11. А.Репников. Каприччио для баяна.

12. С.Рахманинов. Итальянская полька. Транскрипция И.Яшкевича.
13. А.Белов. Обработка р.н.п. «Степь, да степь кругом».
14. В.Гридин. Обработка р.н.п. «Ехал казак за Дунай».
15. Вяч.Черников. Импровизация на тему песни Б.Мокроусова «Одинокая гармонь».
16. Вл.Золотарев. Партита для баяна.
17. Вл. Золотарев. Соната №3 для баяна.

Список можно было бы продолжить, но и приведенных примеров достаточно, чтобы убедительно показать новый уровень подготовки аккордеонистов СПбГУКИ.

Как показала многочисленная практика, адаптация исполнительского процесса в новых условиях происходит естественно и достаточно быстро. Можно привести примеры, когда за месяц выучивалось и исполнялось (впервые играющим на новом инструменте) такое ультра-си сочинение, как «Чакона» И.С.Баха в транскрипции для баяна Вяч.Семенова, как клавишниками, играющими всего полгода на таком аккордеоне выигрывались серьезные конкурсы.

О справедливости этих строк говорят бесчисленные примеры. Слушатели лекций, которые мне доводилось читать во многих регионах России и за рубежом, были свидетелями убедительных экспериментов. Из зала я вызывал слушателя, который впервые видел инструмент, и просил сыграть на нем простейшую гамму – до-мажор. Это ему удавалось исполнить без ошибок. Вслед за тем я предлагал сыграть в до-мажоре любую по его усмотрению пьеску с аккомпанементом. Недоверчивая улыбка сопровождала лицо семинариста, когда я просил его это сделать. Но когда ему сразу удавалось сыграть, зал взрывался аплодисментами.

Никогда не забуду, как народные артисты России В.Ф.Гридин, А.В.Склярлов и Вяч.А.Семенов, впервые взяв в руки инструмент с новой клавиатурой, играли на нем и даже импровизировали.

Среди студентов СПбГУКИ, изучивших аккордеон с клавиатурой Кравцова, – 15 лауреатов международных конкурсов.

Сотни студентов изучили игру на инструменте в рамках дисциплины «Изучение народных инструментов».

Разработка этого направления продолжается. Сегодня созданы выборные клавиатуры системы Кравцова. Белорусской фирмой «Slava» уже начато изготовление аккордеонов с такой выборной системой, и на кафедре имеются эти инструменты. С точки зрения инструментоведения, исполнительства и педагогики, у аккордеонистов появилась долгожданная модель инструмента, которая наиболее полезна для играющих на органно-фортепианной клавиатуре. Для них отпадает необходимость осваивать «чужие» выборные (кнопочные) системы, что, безусловно, тормозит развитие искусства игры на аккордеоне.

Предлагаемая выборная клавиатура выстроена по зеркальному принципу относительно правой клавиатуры. Почему именно так, а не наоборот, как, например, у баяна? Изучение настоящего вопроса показало, что двигательно-игровые процессы быстрее налаживаются и более соответствуют физиологии человека, если они носят зеркальное противодвижение. Особенно это легко обнаружить в дирижерской мануальной технике. Все, кто хотя бы один раз брал в руки дирижерскую палочку, помнят, как приятно и легко дирижировать двумя руками в противодвижении. Но истинному процессу дирижирования чужда такая благоприятная физиологии «параллельность», так как в дирижерском процессе у каждой руки своя функционально-художественная задача, и они не должны двигаться, дублируя друг друга. И, конечно, это требует больших усилий на преодоление природы движения.

Ступенчатое размещение трех дальних от меха рядов кнопок позволит в полном функциональном объеме использовать при игре первый палец левой руки.

Таким образом, учитывая вышеизложенное, мы можем констатировать, что внедрение в учебный процесс СПбГУКИ усовершенствованной органно-фортепианной клавиатуры оказалось действенным и жизнеспособным. В силу эволюционной направ-

ленности конструктивных решений адаптация игровых процессов, навыков и умений аккордеониста происходит практически сразу. Благодаря осуществленной коррекции органно-фортепианной клавиатуры ликвидируются двойные подходы в стандарте 050904 «Инструментальное исполнительство (народные инструменты)».

Предложенный инструмент успешно адаптировался в конкурсной и исполнительской практиках. Все вышеизложенное позволяет талантливым аккордеонистам снять комплекс профессиональных ограничений и создает эффективные условия для реализации исполнительских и творческих амбиций молодых музыкантов.

Михаил Говорушко

(Санкт-Петербург)

Традиции – как основа творческого развития исполнительства на гармонике

Выбор названия данной статьи основан на обобщении результатов творческой деятельности и жизненного пути заслуженного деятеля искусств России Петра Ивановича Говорушко (1923–1997).

Начинавший свое приобщение к музыке как традиционный народный исполнитель на гармонике, Петр Иванович стал впоследствии создателем ленинградской высокопрофессиональной академической исполнительской школы, методики преподавания на баяне и аккордеоне, основателем факультета русских народных инструментов в старейшем высшем музыкальном учебном заведении России – Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова.

В 1936 г. игру на гармонике мальчика из белорусской деревни Красный Берег случайно услышал капитан Красной Армии, участвовавший в проходивших в этой местности маневрах. Поразившись одаренности юного музыканта, он написал пись-

мо в газету «Комсомольская правда» с просьбой помочь получить мальчику музыкальное образование. Газета откликнулась, и вскоре пришло направление на подготовительное отделение музыкального училища г. Минска. Но старший брат Андрей, служивший офицером в Ленинграде, привез его на прослушивание в Ленинградскую консерваторию. После прослушивания у директора консерватории П.А.Серебрякова, Петр Говорушко был зачислен на подготовительное отделение музыкального училища им. Н.А.Римского-Корсакова при Консерватории (в то время оно называлось III Государственный музыкальный техникум, где впервые в России с 1926 г. было организовано обучение игре на баяне). П.А.Серебряков отнесся к юному музыканту с большим вниманием, устроив его в консерваторское общежитие на улице Зенитчиков у Кировского завода и распорядился выделить баян для занятий.

Начавшаяся Великая Отечественная война прерывает обучение, и в день своего совершеннолетия 14 июля 1941 года, студент первого курса становится добровольцем Четвертой дивизии Народного ополчения. Летом 1942 г. в частях Ленинградского фронта проходил смотр художественной самодеятельности, и Петр Говорушко был откомандирован во фронтовой ансамбль Невской оперативной группы, а затем 67-й армии. В составе мобильных концертных бригад ему приходилось выступать перед бойцами прямо в окопах и в госпиталях для раненых. Закончив войну в Курляндии, П.И.Говорушко возвращается на первый курс музыкального училища им. Н.А.Римского-Корсакова. После окончания с отличием училища Петр Иванович успешно сочетает начало педагогической деятельности с продолжением образования в Музыкально-Педагогическом институте им. Гнесиных в Москве.

В этот же период начинается формирование методических принципов его исполнительской школы, опирающейся на лучшие традиции народной музыкальной культуры и достижения отечественной и зарубежной исполнительской практики. Боль-

шое значение в этом сыграл личный педагогический опыт: работа с детьми и юными музыкантами в музыкальных школах и училище, а также в качестве дирижера и художественного руководителя известного Народного коллектива, неоднократного Лауреата Всесоюзных и Всероссийских фестивалей и смотров народного творчества Оркестра баянистов Выборгского Дворца культуры Ленинграда.

Созданные Петром Ивановичем исполнительская школа и методические принципы воспитания молодых музыкантов внесли свой вклад в творческое развитие традиций исполнительства на русских народных инструментах. Традиция – это многогранное понятие, обобщающее опыт предыдущих поколений. Под традициями развития исполнительства на русских народных инструментах следует подразумевать не только исторически свойственные ансамблевость, коллективность творчества, вариационность разработки основной темы, а также важное социальное значение в жизни общества но и сложившиеся в процессе создания академической школы традиции неразрывности обучения и воспитания детей и юных музыкантов, начиная с выявления наиболее одаренных исполнителей из художественной самодеятельности и музыкальных школ, до их дальнейшего обучения в средних и высших учебных заведениях.

По инициативе и при активном личном участии Петра Ивановича в Ленинграде была создана целая система воспитания молодых исполнителей на русских народных инструментах. Были открыты классы в ряде районных музыкальных школ, специальной школе при Консерватории, на новом уровне воссоздано обучение в музыкальном училище им. Н.А.Римского-Корсакова. С 1986 г. по его инициативе создано творческое объединение «Гармоника-Клуб», ставшее общественной творческой лабораторией для многих энтузиастов, объединив исполнителей, педагогов, учащихся и студентов, создателей нового репертуара и мастеров по изготовлению музыкальных инструментов.

В 1994 г. впервые прошел Санкт-Петербургский международный фестиваль конкурс «Балтика-Гармоника», задуманный еще ранее П.И.Говорушко и претворенный в жизнь коллективом его единомышленников. Фестиваль-конкурс, став ежегодным, сразу привлек внимание профессионалов и любителей баяна, аккордеона и других видов гармоника, а также исполнителей на русских народных инструментах, как не имеющий аналогов в России и за рубежом. Его уникальность основана на принципе соединения и обобщения высоких достижений профессиональной школы с широким демократизмом любительского исполнительства, включающего различные возрастные категории участников: детей, подростков, молодежь и взрослых исполнителей, все жанры (академический, фольклорный, эстрадный, джаз и современную оригинальную музыку), исполнителей на различных видах гармоника (**баян, аккордеон, губные гармоника, концертино, бандонеон** и др.) как солистов, так ансамбли и оркестры. Баян, аккордеон и другие разновидности этого гармонического инструмента являются традиционно основными в практике народного ансамблевого исполнительства в силу своей универсальности и доступности, позволяющими донести лучшие образцы музыкальной культуры до самого широкого круга слушателей различных возрастов и слоев населения.

Большое значение в воспитании юных исполнителей на народных инструментах Петр Иванович уделял тщательному выбору репертуара, сочетающего учебные задачи с творческими особенностями личности учащегося. Им была разработана комплексная система воспитания через репертуар, посредством которой учащийся должен был ознакомиться с произведениями разных эпох, стилей, композиторов и жанров, научиться понимать и чувствовать их особенности и добиваться стилистически достоверного исполнения. Особое место в учебном процессе занимают произведения на фольклорной основе: обработки народных песен и танцев, вариации, фантазии, парафразы. Этот

репертуар является традиционным и одновременно уникальным, предназначенным только для исполнения на русских народных инструментах, создаваемый специально для них и учитывающий как их конструктивные и акустические особенности, так и народные исполнительские традиции. Являясь оригинальным учебным материалом, всесторонне развивающим технические навыки, игровые приемы учащегося, он помогает в совершенстве овладеть инструментом. Исполнение этого репертуара, сочетающего обучающие задачи и художественную ценность фольклорного наследия, дают возможность учащемуся, исполнителю и слушателю приобщиться к духовному потенциалу народного музыкального творчества, тем самым пропагандируя и сохраняя его. Необходимо учитывать дифференцированность задач в различных звеньях системы обучения на народных инструментах, сохраняя при этом основную установку на художественное воспитание. В учреждениях начального музыкального образования: музыкальных школах, студиях, самодеятельности, – репертуар должен помогать формировать интерес к занятиям музыкой в сочетании с обучением основам исполнительских навыков. В среднем звене не только закладываются основы профессиональных навыков юных музыкантов, сознательно сделавших выбор своей будущей специальности, но и формируются психо-физиологические основы их творческой личности, характера и мировоззрения. Соотношение репертуарного баланса в этот период обучения должно способствовать воспитанию музыканта широкого спектра применения, не ограничивая сферу его последующей востребованности сугубо рамками сольного камерного, в особенности, только «авангардного» направления. Следует также дифференцированно подходить и к выбору репертуара, предназначенного для публичного исполнения, в зависимости от цели выступления и с учетом аудитории, которой он адресуется. Концертная деятельность учащихся и исполнителей в этом случае должна учитывать необходимость задачи популяризации и про-

паганды лучших традиций и достижений исполнительства на русских народных инструментах. Основным критерием в выборе репертуара Петр Иванович считал его художественную ценность, воспитательное значение, которые должны содействовать развитию исполнительской культуры, высокого художественного вкуса, расширению музыкального кругозора в неразрывном единстве с совершенствованием технических навыков.

Период 70-х–80-х гг. XX столетия явился вершиной расцвета народного исполнительского искусства; и в этом большую роль сыграла академическая система музыкального образования. Однако в 90-х гг. прошлого века обозначилась тенденция все более усиливающегося разрыва между направлением академического образования в сферу камерной музыки (в том числе авангардной) и традиционной музыкальной культурой. Это привело к определенному противоречию между высоким профессиональным уровнем музыкантов – воспитанников академической системы образования и их востребованностью. С прекращением существования широкой системы художественной самодеятельности и в силу известных причин финансового характера резко обозначились проблемы в проведении концертной деятельности; а также создания и приобретения приемлемых по качеству и цене музыкальных инструментов, обогащения репертуара и как следствие всех этих тенденций и факторов – общее падение популярности народных инструментов, в том числе баяна и аккордеона как основных типов гармоник в сфере исполнительства академического направления.

В качестве альтернативы сложившемуся положению П.И.Говорушко была предложена идея создания нового проекта, объединяющего фестиваль и конкурс, а также все направления в исполнительской практике на различных видах гармоник.

При поддержке энтузиастов эта идея воплотилась в Фестивале-конкурсе нового типа, который стал широко известен как в России, так и за рубежом как «Балтика-Гармоника». Вначале он

был ориентирован на участников из стран Балтийского моря, но вскоре спектр представителей зарубежных стран расширился от Испании до Китая и охватывал уже 18 стран, где разные виды гармоник пользуются большой популярностью. С 1994 по 1998 год с успехом прошли **пять** фестивалей-конкурсов. В 1999 г. Фестиваль-конкурс «Балтика-Гармоника» объединяется с известным Фестивалем «Звезды баяна и аккордеона», основанным народным артистом России Ю.П.Смирновым, в «Петро-Павловские Ассамблеи».

Опыт проведения уже восьми состоявшихся Фестивалей-конкурсов позволяет сделать определенные обобщения. Следует отметить возросший уровень исполнителей на всех видах гармоник; многообразие форм, жанров и стилей исполняемого репертуара, поиск новых выразительных средств. Условия Фестиваля-конкурса позволяют как традиционным, так и академическим музыкантам проявить себя в том, в чем они наиболее сильны. Наблюдается тенденция расширения репертуарных рамок сложившейся «специализации» разных видов гармоник. В репертуаре академических исполнителей на баяне чаще стала звучать популярная музыка, появился ряд известных исполнителей, ставших создателями оригинального камерного репертуара (В.Семенов, В.Зубицкий, В.Власов), обработок фольклорной музыки (В.Гридин, В.Иванов, Г.Шендеров, И.Шестериков, Е.Дербенко, С.Сметанин). Значительно увеличилось число конкурсантов, выступающих на аккордеоне с готово-выборной клавиатурой, позволяющей, помимо популярного репертуара исполнять в оригинале широкий круг произведений от И.С.Баха и А.Вивальди до музыки современных авторов. Возросло количество произведений, созданных на фольклорной основе и исполняемых на аккордеоне, в том числе виртуозных обработок народной музыки.

Отмечается тенденция к поиску новых зрелищных форм концертных выступлений, например, ансамбли «Сполохи» из г. Архангельска, «Лицеисты» из г. Красноярска, солисты-лауреаты А.

Чванова из г. Самары («Танцующий аккордеон») и Г.Калмыков из г. Орла, выступающий на традиционных гармониках (**хромке, ливенке и черепашках**). Хочется отметить также усиливающуюся тенденцию к сближению академического и традиционного исполнительства, выражающуюся в формировании системы академического обучения на традиционных гармониках.

На сегодняшний день можно выделить три основных типа исполнителей на традиционных гармониках:

- традиционные музыканты;
- профессиональные баянисты, самостоятельно освоившие игру на гармонике;
- музыканты, обучающиеся игре на гармонике в специальных учебных заведениях: музыкальных школах, средних и высших учебных заведениях.

Созданная в 60–80 гг. XX века система, объединяющая художественную самодеятельность, академическое обучение и концертную практику позволила в наиболее полной мере воплотить в жизнь социальное значение исполнительства на народных инструментах, охватывающего не только самих участников, но также членов их семей и слушателей, как правило, не являющихся постоянными посетителями академических концертных залов, но, тем не менее, имевших возможность приобщения к лучшим образцам отечественной и зарубежной музыки, повышая тем самым свой культурный и духовный уровень.

Успехи отечественных баянистов, в том числе и воспитанников ленинградской школы П.И.Говорушко, на международных конкурсах вывели исполнительство на русских народных инструментах на вершину мировой культуры, значительно расширив представления о них, лишь как этнической экзотике. Таким образом, функционировала система выявления, отбора и воспитания одаренных детей и подростков из самых широких социальных слоев общества, которые затем возвращали свои знания, талант и опыт делу развития народного исполнительского искусства.

Плодотворная многолетняя творческая, научно-методическая, педагогическая и организаторская деятельность Петра Ивановича Говорушко получила признание на Родине и за рубежом: в 1978 г. ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1997-м – академика Петровской Академии Наук и Искусств. Он воспитал целую плеяду блестящих музыкантов: лауреатов международных и всероссийских конкурсов, педагогов, организаторов, руководителей, многократно участвовал в работе жюри самых престижных конкурсов и фестивалей. Постановлением коллегии Министерства Культуры СССР от 1977 г. кафедра народных инструментов Ленинградской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова за особо значительные достижения была признана ведущей в стране по исполнительству на народных инструментах.

Сергей Борисов
(Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕМБРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ОРКЕСТРЕ (АНСАМБЛЕ)

В большинстве существующих ныне руководств по инструментовке русские народные инструменты рассматриваются как бы в статике, взятые «сами по себе». Подробное описание характеристик отдельных инструментов и инструментальных групп составляет основное их содержание, что относит эти работы скорее к сфере инструментоведения, нежели собственно инструментовки. Так или иначе, современная методическая литература не содержит развернутой теоретической базы по вопросам *взаимодействия тембров* в процессе инструментовки; в лучшем случае этот недостаток «компенсируется» описанием отдельных нотных образцов на уровне эмоционального восприятия того или иного оркестрового эпизода. Автор данной статьи – по мере возможности – делает попытку восполнить этот пробел, предлагая

вниманию специалистов подмеченные им закономерности практической аранжировки для различных инструментальных составов с участием народных инструментов. Речь, прежде всего, пойдет о вопросах *взаимосвязи тембров* в рамках целостного музыкального «организма» (оркестра или ансамбля). При этом нас интересуют не только *особенности сочетания инструментов в оркестровой (ансамблевой) тембровой вертикали*, но и *временные аспекты взаимодействия тембров* в процессе инструментовки. В отличие от пьес, предназначенных для исполнения отдельными инструментами соло, в оркестровой или ансамблевой фактуре тембры инструментов постоянно смешиваются, давая неисчислимое многообразие темброинтонационных комбинаций. При этом общий колорит звучания складывается под воздействием двух взаимосвязанных факторов:

- индивидуальных выразительных средств каждого из инструментов, участвующих в исполнении;

- особенностей соотношения тембров этих инструментов.

В оркестре (ансамблях) народных инструментов взаимосвязь тембров особенно интересна. Здесь имеет место уникальная *гибкость, подвижность тембровых границ* между различными инструментальными группами.

Отмеченная гибкость тембровых границ возникает в силу того, что разнообразные исполнительские приемы на домрах, балалайках, гусях, а также на ударных инструментах имеют в основании *общий принцип звукоизвлечения*: короткие звуки исполняются ударом (щипком), а длинные – посредством тремоло. Данное обстоятельство вызывает многочисленные «точки соприкосновения» в звучании различных струнных (и ударных) инструментов, способствует «сближению» их тембров – вплоть до однородных тембровых построений.

Характернейшая способность к однородным (*монотембровым*) и контрастным (*политембровым*) образованиям распространяется также на взаимосвязь баянов и духовых инструментов

(флейт, гобоев и т.д.). Индивидуальные тембровые характеристики названных инструментов при исполнении одних и тех же оркестровых функций как бы «сглаживаются»; значение их тембров (как элементов однородной тембровой сферы) в таких случаях практически совпадает.

Характерный пример – начало «Суздаля» Ю. Зарицкого, где мощное, предельно насыщенное оркестровое *tutti*, изобилующее тщательной дублировкой каждого звука оркестровой вертикали, резко обрывается и уступает место компактной звучности хора, порученного баянам и духовым инструментам в сопровождении щипковых и клавишных гуслей. С точки зрения использования отдельных инструментов каждой оркестровой группы здесь все достаточно ясно и просто: автор удачно применяет наиболее звучные, «выгодные» для достижения форте регистры, подчеркивая внезапную смену фактурного изложения резким изменением окраски и плотности звучания, значительно сокращая количество инструментов, участвующих в исполнении. Что же касается *взаимосвязи тембров* народных инструментов, то она весьма оригинальна и содержит немало интересных моментов. Прежде чем приступить к их анализу, следует напомнить о том, что одновременное сочетание любых инструментов в удвоении любого звука влечет за собой одну из двух возможных ситуаций. В одних случаях (при сочетании разнохарактерных тембров) удвоения содержат *двойкий смысл*, в той или иной мере изменяя тембр и динамически усиливая удвоенные звуки. В других случаях (при соединении однородных тембров) удвоения ограничиваются исключительно *динамическим содержанием*. Если мы рассмотрим начальный отрывок из «Суздаля» под этим углом зрения, то это приведет нас к следующим выводам:

– сочетание тремолирующих домр и балалаек, дублирующих друг друга во всех (за исключением высшего) этажах оркестровой фактуры, звучит чрезвычайно плотно, мощно и удивительно слитно. Тембры домр и балалаек максимально приближены, как

бы «поглощают» друг друга; их сочетание в данном эпизоде приобретает не тембровый, а, главным образом, *динамический* смысл;

– звучание акцентированных ударов на щипковых и клавишных гуслях, дублирующих мощные аккорды струнных инструментов (домр и балалаек), мало влияет на тембр последних, но подчеркивает момент атаки звука, несколько усиливая определенно «колокольный» характер звучащих здесь аккордов. Участие гуслей в данном эпизоде имеет скорее *артикуляционное*, нежели тембровое значение¹;

– удвоение контрабасов литаврами; в отличие от других составов (симфонического, духового), в народно-инструментальном составе дает практически однородную звучность и имеет преимущественно *динамическое* значение (влияя на плотность и силу звука, а не на его окраску). *Тембровая* природа литавр достаточно ясно проявляется, когда солирующие литавры исполняют самостоятельный ритмический рисунок²;

– влияние тембров баянов и духовых инструментов, удваивающих тремолирующие струнные инструменты в начале «Суздаля» состоит в том, что баяны и духовые усиливают и как бы «проясняют» звучание струнных, заметно сгущая звучность последних, создавая качественно новый насыщенный тембр. Чуть позже, в 5-м и 6-м тактах баяны и духовые особенно наглядно демонстрируют способность выступать в роли единой тембровой группы; их в достаточной степени однородная звучность оттенена здесь синкопированным басовым голосом в партиях щипковых и клавишных гуслей;

– первоначальное *tutti* «Суздаля» звучит насыщенно и мягко; тембровая индивидуальность оркестровых групп приглушена дублировкой инструментальных партий. С точки зрения непосредственного слухового восприятия, известная «нейтрализация» оркестрового тембра в данном эпизоде позволяет сосредоточиться на *интонационной* сфере мощной аккордовой фактуры, не отвлекаясь на подробности оркестровки. Начиная с 5-го

такта, изложение подчеркнуто дифференцированно; здесь синкопы щипковых и клавишных гуслей противостоят монотембровому, по сути, хоралу баянов и духовых инструментов. Внезапное изменение тематического материала, динамики, резкое сокращение количества исполнителей – все это поддержано не менее ярким контрастом между *микстовой звучностью* и *дифференцированным изложением фактуры*.

Итак, в зависимости от изменяющихся фактурных условий и применения контрастных или сходных исполнительских приемов звучание различных народных инструментов может быть в определенной мере или разграничено, или же слито воедино в практически однородном тембре. Все это образует одну из выразительнейших сторон звучания составов с участием народных инструментов, проявляющуюся в гибких тембровых переходах, мягких звуковых оттенках, тонких колористических сочетаниях, характерных для домр, балалаек, гуслей, ударных инструментов, с одной стороны, а также для баянов и духовых – с другой.

В целом выразительные средства оркестра русских народных инструментов образуют тембровый и динамический диапазоны, не столь развернутые по своему объему (в сравнении, скажем, с симфоническим оркестром), но *чрезвычайно насыщенные разнообразнейшими оттенками окраски, силы и плотности звука*.

Среди многочисленных примеров из оркестровой практики, подтверждающих данный вывод, хотелось бы сослаться на переложение для народно-инструментального состава произведения А.К. Лядова «Волшебное озеро». Великолепная авторская инструментовка этого сочинения, с ее яркой и изысканной звукописью, является важнейшим формообразующим средством и выражает саму сущность музыкального содержания. Все это, казалось бы, предельно ограничивает возможность переложения данного произведения для других инструментальных составов. Тем не менее, «Волшебное озеро» относится к числу симфонических произведений, наиболее благоприятных с точки зрения перело-

жения для оркестра народных инструментов, и прочно закрепилось в его концертном репертуаре. Причина, несомненно, состоит в том, что индивидуальные выразительные средства русских народных инструментов и – что особенно важно – *специфика их взаимодействия в оркестре* – как нельзя лучше соответствует образу содержанию сказочной картинки А. Лядова.

Взаимодействие тембров в инструментовке проистекает *во времени*; одни и те же оркестровые приемы – в зависимости от их продолжительности (или от различной временной последовательности в чередовании с другими приемами) – воспринимаются нами по-разному. Существуют ли критерии, достаточно четко определяющие «устойчивость» тембров к фактору времени? Попробуем ответить на этот вопрос, взяв за основу замечание Н.А. Римского-Корсакова, касающееся данной проблемы, в котором он дает описание оркестровых групп симфонического оркестра «по отношению к общему впечатлению, производимому оркестровкой» и выстраивает инструментальные группы следующим образом: *смычковая – деревянная – медная – щипковая*³ – *ударная*. Он пишет: «Смычковая группа слушается без утомления в течение долгого времени благодаря своим разнообразным свойствам <...> Достаточно введения одной лишь партии смычковой группы, чтобы освежить музыкальный отрывок, исполняемый одними духовыми группами. Тембры духовых, напротив, способны вызвать более скорое пресыщение; за ними следуют щипковые и, наконец, ударные и звенящие всех родов, требующие для их применения значительных перерывов»⁴.

Если перенести описанные особенности восприятия звучания на средства оркестра народных инструментов, то получим следующий ряд: *струнные (домры, балалайки) – баяны и духовые – гусли – ударные*. Разумеется, здесь не может быть и речи об умозрительном, механическом соотнесении инструментальных групп оркестра народных инструментов с теми или иными

группами симфонического оркестра. Дело касается различной иерархии тембров, объективно существующей в каждом оркестровом составе и охватывающей, по емкому определению М.И.Глинки, широкий диапазон от «сущности» до «роскоши» оркестра. Чем ближе инструментальная группа к *сущности* конкретного инструментального состава, тем большей временной «устойчивостью» она обладает⁵.

Оркестровая практика показывает, что именно *струнные инструменты* заняты, как правило, в большинстве тембровых построений. Напротив, оркестровые эпизоды, в которых участвуют только *баяны*, или *духовые*, или *ударные*, способны достаточно быстро вызвать «чувство эстетического утомления» и, чаще всего, непродолжительны. Характерно, что участие хотя бы одного оркестрового голоса, исполненного струнными и добавленного к духовым или ударным инструментам, в значительной степени восстанавливает устойчивость последних к фактору времени, дает возможность использовать их звучание на более продолжительном отрезке времени.

Исключительно яркий звук *гуслей*, особенно в сольных эпизодах, заставляет оркестровщиков экономить их тембр, прибегая к нему для самых важных моментов инструментовки. Однако в тех случаях, когда гусли дублируют другие струнные инструменты, усиливая звучание домр или балалаек в типичных для таких приемов монотембровых сочетаниях, гусли и сами приобретают максимальную «устойчивость» ко времени, характерную для струнных инструментов.

Что касается *ударной* группы в оркестре народных инструментов, то здесь она – в силу причин, рассмотренных нами выше, как бы сближена со струнными инструментами (домрами, балалайками, гуслими), дающими основу общего оркестрового тона. Все это создает благоприятные предпосылки для разнообразного, широкого и достаточно длительного по времени применения ударных в оркестре народных инструментов.

К проблеме временной устойчивости тембров имеют отношение не только оркестровые группы и их отдельные представители, но и различные *регистры* тех или иных инструментов. Нередко в оркестровке для характеристики крайних регистров применяются такие определения тембров, как «слабый», «тусклый», «хриплый», «грубый» и т.д. В своих крайних регистрах (выходящих, по выражению Н.А. Римского-Корсакова, за пределы «области выразительной игры») струнные или духовые инструменты часто как бы теряют в своей выразительности, а точнее сказать – их выразительность приобретает резко выраженные характерные черты, ограничивающие способность инструментов «приспосабливаться» к настроениям различной по характеру музыки. Звуки здесь становятся определенно «грубыми», «резкими», «тощими» или «сухими», но это не означает, что они теряют право на применение. В «Основах оркестровки» подчеркивается, что было бы ошибкой придавать таким определениям тембров «порицательный житейский смысл»⁶. Крайние регистры инструментов используются в оркестровке осторожно, в определенных случаях, но и они художественно прекрасны, если применены к делу, в подходящий момент, с ясно определенной художественной целью.

Ключ к пониманию регистрового тембра в его временном аспекте дает сформулированное Н.А. Римским-Корсаковым понятие «область выразительной игры», которое есть ничто иное, как определение *универсальности* тембра, противопоставленной его *характерности*, заметно уступающей первому из названных качеств в плане устойчивости к фактору времени.

С тем же противопоставлением «универсальности» и «характерности» тембра мы сталкиваемся, сравнивая *основные приемы* игры с *приемами специального звукоизвлечения* (такими, например, как *sul tasto* и *sul ponticello*, вибрато, флажолеты, неплотное прижатие струн к ладкам, фруллато и тремоло на духовых инструментах, меховые штрихи и кластеры на баянах, и

некоторые другие приемы). Общее значение этих приемов определяется тем, что в инструментовке для оркестра народных инструментов (с характерным для данного состава известным тяготением к монотембровым образованиям) приемы специального звукоизвлечения существенно дополняют тембровый диапазон оркестра. В отдельных случаях такие приемы как бы выполняют роль *нового реального тембра*.

Вместе с тем, нельзя упускать из виду, что использование приемов специального звукоизвлечения в оркестровке требует известной осторожности, чувства меры. Эти приемы менее устойчивы к фактору времени, чем основные. Чрезмерное увлечение ими ведет к вычурности оркестрового колорита и, в конечном счете, к однообразию оркестровой звучности. Поэтому специальные приемы звукоизвлечения хороши на небольших отрезках времени, в тех эпизодах, когда характер музыки подсказывает использование подробных, детализированных тембровых построений.

В целом, достаточно резко выраженная неординарность, характерность тембра в тех или иных оркестровых приемах (какие бы из рассмотренных выше причин к этому ни вели) находится в обратно пропорциональной зависимости к их «устойчивости» во времени.

Такие эпизоды имеют прямое отношение к известному принципу оркестровки: *чем реже применение, тем ярче впечатление*. Непосредственное слуховое восприятие подобных эпизодов дает ощущение *активности* тембра (в сопоставлении с другими, более «спокойными» – *нейтральными* по тембру эпизодами, значительно более «устойчивыми» в их временном аспекте)⁷.

Итак, мы рассмотрели ряд понятий, позволяющих описать механизм взаимодействия тембров в инструментальных составах с участием русских народных инструментов. Автор статьи отдает отчет в том, что разработка этих понятий есть ничто иное, как попытка осмыслить ряд идей из «Основ оркестровки» Н.А.Римского-Корсакова, а также из работ некоторых современ-

ных авторов в области инструментовки для симфонического оркестра, применительно к средствам оркестра и ансамблей русских народных инструментов.

Дальнейшее всестороннее изучение данной темы предоставляет специалистам (композиторам, оркестраторам, педагогам) исключительно широкое поле деятельности – будь то *теоретическое осмысление кардинальных вопросов современной аранжировки* для разнообразных составов с участием народных инструментов, или же *конкретный анализ отдельных частных проблем* в этой динамично развивающейся сфере современного музыкального искусства.

¹ Заметим, что аналогичный (артикуляционный, а не тембровый) смысл имеет типичный для пьес Н. Фомина прием соединения в унисон тремолирующих домр с балалаками, играющими пиццикато.

² В контексте вопроса о гибкости тембровых границ в народно-инструментальном составе в качестве еще одного примера уместно сослаться на инструментовку двух частей («Суздаль» и «Палех») из сюиты Ю. Зарицкого «Ивановские ситцы», где гусли, колокольчики и вибрафон трактуются, по существу, как группа родственных по тембру инструментов.

³ К «щипковой» группе Римский-Корсаков относил пиццикато смычковых инструментов и арфу.

⁴ Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. М.: Л., 1946. Т. 1. С. 34–35.

⁵ В этом смысле и следует понимать высказывание Н.А. Римского-Корсакова, которое касается тембровой структуры именно симфонического оркестра, а вовсе не закрепляет априорно, вне конкретного инструментального состава за каждым инструментом ту или иную степень временной «устойчивости». Ясно, что, скажем, в духовом оркестре иерархия тембров совершенно иная: опорными являются медные и деревянные духовые инструменты, а смычковые в отдельных случаях их эпизодического применения – имеют минимальную устойчивость к фактору времени. То же самое происходит во встречающихся в современных сочинениях эпизодах использования смычковых инструментов в оркестровке для народно-инструментальных составов.

⁶ Римский-Корсаков Н.А. Указ. соч. С. 18.

⁷ Заметим, что проблемы активности и нейтральности оркестрового тембра, его устойчивости к фактору времени (как проявления формообразующей роли тембра), наряду с вопросами специфики моно- и политембровых образо-

ваний в оркестровке, рассматриваются в тех или иных аспектах в современной теоретической литературе, касающейся симфонического оркестра. В частности, названные вопросы исследуются в работах Г. Дмитриева («О драматургической выразительности оркестрового письма»), Э. Денисова («Ударные инструменты в современном оркестре»), В.Цытовича («Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях») и др.

Игорь Веденин
(Минск, Беларусь)

Скрипичный концерт Е.Глебова, его значение в развитии инструментальной культуры Беларуси

Признанный мастер музыкального театра, автор множества симфонических полотен, которые стали классикой белорусской музыки, Евгений Глебов впервые обратился к жанру скрипичного концерта. Произведение являет собою органичное, естественное развитие творческой манеры композитора: здесь чувствуются и «отзвуки театра» (интонационные аллюзии из балетов «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц»), и элементы джазовой стилистики, связанные с ранним этапом творчества композитора (балет «Мечта», известные эстрадные композиции Е.Глебова).

В отличие от модной ныне техники коллажа, в Скрипичном концерте нет простого цитирования мелодий – это, скорее, отдаленные реминисценции собственного творчества.

Скрипичный концерт Е.Глебова можно рассматривать как некий результат, рубеж в творчестве мастера, безусловно – значительный вклад в развитие белорусской скрипичной музыки. В этом жанре белорусскими композиторами создано немало интересных и значительных произведений: известны скрипичные концерты Петра Подковырова, Дмитрия Каминского, Генриха Вагнера, Григория Суруса, Галины Гореловой.

Евгений Глебов сознательно отходит от устоявшейся традиционной трехчастности и создает форму концерта двухчастного. Музыка произведения привлекает щедрым лиризмом. Светлое, открытое восприятие мира доминирует в Первой его части, во вступительном разделе которой голос скрипки – соло звучит взволнованно и страстно, как внутренний монолог героя. Ему предшествует интродукция, насыщенная яркими оркестровыми звучаниями, колористическими эффектами. Здесь Е.Глебов подтверждает репутацию блестящего мастера оркестрового письма, который в совершенстве владеет широчайшим спектром выразительных возможностей современного оркестра.

Как всегда в творчестве Е.Глебова, есть прекрасный, щедрый мелодизм – темы Первой части очаровывают своей красотой. Нельзя не упомянуть при этом полные мелодического богатства фрагменты его широко известных балетов, прежде всего – знаменитое «Adagio Розы и Маленького принца», которые стали любимым номером в репертуаре многих солистов-инструменталистов и различных ансамблей.

В отличие от распевной, не лишенной драматического пафоса 1-й части, финал концерта – это стихия виртуозности, отмеченная ярким скерцозным характером. Но и здесь временами возникают островки лиризма, как, например дивная кантиленная тема, звучащая в верхнем регистре скрипки.

Композиционную, архитектурную стройность сочинению придает возвращение в финале (в партии медных духовых) к интонации I части. Так строится своеобразная арка между началом концерта и его финалом.

В целом в музыке Скрипичного концерта Евгения Глебова доминирует простота и ясность музыкального языка. Та высокая простота, которая, по мысли И.-В.Гете, является признаком мудрости и приходит с большим жизненным и творческим опытом. Эти качества у Е.Глебова прекрасно сочетаются с молодостью

души, светлым и радостным мировосприятием, которое безусловно господствует в музыке Скрипичного концерта.

Е.Глебов относится к тем композиторам, для которых «компьютерный формат» музыкального мышления еще не стал парадигмой творчества. Мастер обладает ярко выраженным индивидуальным стилем. Вместе с тем музыка Е.Глебова говорит, что ему близки Шостакович, Прокофьев, эти композиторы «резонируют» в нем.

В концерте нет нотографических изысков, которые бы визуально отталкивали исполнителей от разучивания этой музыки.

Причины «контактности» Скрипичного концерта Е.Глебова – в соответствии его формы и музыкального материала основным законам управления слушательским восприятием: психологический механизм закрепления следов в памяти посредством внутренних арочных конструкций, принцип контраста и выделения фигуры из фона, принцип сенсорного удовольствия – достижения слухом звукового комфорта.

Мелодика у Е.Глебова имеет естественную пластику, распевность, при том, что интонационной базой являются типичные для музыки XX века широкоинтервальные и ломано-хроматические модели.

Для музыкально подготовленного слушателя в Концерте возникает возможность установления образных и индивидуально-стилевых ассоциативных связей. Здесь буквально рассыпаны интонационные аллюзии. Но музыкальному слуху все надо «готовить» самому. И слуху развитому этот процесс кажется увлекательным.

Музыка Е.Глебова оказывается интересной как для тех, «кто понимает», так и для обычного слушателя. Быть может, композитору удалось создать столь желанный консенсус между профессионалами и любителями музыки?

Многочисленные разностилевые влияния (он все постигал сам, слушал и слушал: Стравинского, Элигтона, Пендерецкого,

Гершвина, Рэя Кониффа, Рахманинова, «Свингл-сигерс» Хиндемита) Е.Глебов претворил в индивидуальный композиторский стиль, в котором не только совмещал симфонические произведения и эстрадные, но и балансировал на грани разных стилей и техник, придавая тем самым благородство своей эстрадной музыке и демократизм – симфонической.

Специфическими средствами скрипичные сочинения Е.Глебова развивают круг образов, они характерны в целом для музыки композитора, воплощающей гуманизм, непримиримость ко всевозможным проявлениям зла и утверждающей высокие духовные идеалы. Они, представляя значительные трудности в инструментально-виртуозном отношении, требуют не только мастерства, но и интеллектуального постижения структуры произведения, образных связей как внутри его, так и с другими сочинениями. В скрипичных произведениях Е.Глебова ярко проявляются основные, концентрированно выраженные композиционные принципы музыкального искусства XX века.

Скрипичные произведения Е.Глебова, как и все его творчество, имеют значительную эстетическую ценность. Высокие нравственно-этические идеалы художественного содержания, воплощаемые в завершенной музыкальной форме, с постижением природы скрипки и расширением ее выразительных возможностей, обуславливают их значение как новой вершины в развитии скрипичной литературы в Беларуси.

Галина Жук
(Львов, Украина)

О фольклорном мышлении в виолончельных произведениях ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО

Деятельность Василия Александровича Барвинского – выдающегося композитора, пианиста, исполнителя, педагога, общественного деятеля – является важным вкладом в историю

музыкальной культуры Галиции. Творческие достижения композитора, в первую очередь в камерных жанрах, занимают особое место в украинской музыке. Трагическая судьба художника обусловила то, что на протяжении нескольких десятилетий его имя и заслуги сознательно замалчивались, произведения почти не печатались и не исполнялись, соответственно и научных исследований, посвященных творчеству композитора, практически не было. Исключением являются отдельные разделы из работ А.Рудницкого («О музыке и музыкантах»), Н.Боровика («Украинский советский камерно-инструментальный ансамбль») и, конечно же, монография С.Павлышин «В.Барвинский»¹, которая по сей день остается наиболее емкой и исчерпывающей научной работой о жизни и творчестве композитора.

В последнее десятилетие интерес исследователей к творческому наследию Барвинского заметно возрос. Широкий круг проблем рассматривается в сборниках музыковедческих статей «Василий Барвинский и украинская музыкальная культура. Статьи и материалы» (1998), «Василий Барвинский в контексте европейской музыкальной культуры. Статьи и материалы» (2003), «Василий Барвинский. Статьи та материалы. Сборник» (2000). Большое внимание уделяется ведущей сфере творчества композитора – камерно-инструментальной музыке. Это исследования, посвященные фортепианным жанрам (статьи Н.Кашакадамовой, Т.Шупьяной, Н.Макуцкой) и камерным ансамблям (исследования Н.Мойсеенко, Р.Мысько-Пасичнык, Н.Швец, В.Грабовского), проблемам стилистики и исполнительства (работы С.Павлышин, Л.Кияновсой, Н.Швец, О.Смоляка).

Но если развитие камерных жанров в украинской музыке, представленных во времена В.Лысенко немногочисленными произведениями, приобрело в творчестве младших современников композитора черты общей тенденции (в жанрах фортепианной и скрипичной музыки работали И.Левицкий, Н.Ныжанковский, М.Колесса, Б.Кудрык, З.Лысько, С.Туркевич, А.Рудницкий),

то в создании виолончельного репертуара пальма первенства, несомненно, принадлежит Василию Барвинскому. Тем не менее, виолончельные произведения Барвинского до настоящего времени не были объектом музыковедческого анализа как с точки зрения стилистики, так и средств выразительности. Среди таких сочинений в первую очередь следует назвать «Ноктюрн», написанный в Праге в 1910 г. В 1918 г. появляются Вариации на тему «Ой, пила, пила да Лимериха на меду», а в 1926 г. – виолончельные программные миниатюры «Думка» и «Мелодия». Одним из наиболее зрелых своих произведений композитор считал Сонату *fis-moll* для виолончели и фортепиано, посвященную учителю В.Новаку. В 1927 г. перед путешествием по городам восточной Украины Барвинский завершил Сюиту на украинские народные мотивы, которую впоследствии посвятил Ф.Козицкому. В 1949 г. в ссылке в мордовских лагерях композитор начал работу над самым масштабным замыслом в сфере виолончельной музыки – концертом для виолончели с оркестром, из которого удалось завершить I и II части цикла. Виолончель присутствует в составе всех без исключения камерных ансамблей художника: двух трио (второе утеряно), написанных в Праге в 1910–11 гг., Секстете или Вариациях для пяти струнных и фортепиано (1914–1915 гг.), и квинтете – его «лебединой песне».

Одним из наиболее важных аспектов как в оценке значения виолончельного творчества Василия Барвинского, так и его творческого наследия в целом, является сочетание достижений европейской профессиональной музыки с яркими фольклорно-этническими признаками. Подобная тенденция в равной степени присуща творческим устремлениям Н.Лысенко, Ф.Шопена, А.Дворжака, В.Новака – композиторов, на разных уровнях повлиявших на формирование творческой концепции Барвинского. Велико здесь и значение основательного профессионального европейского образования композитора, его широкой музыкальной эрудиции и исполнительского опыта, наконец, глубокого

осознания собственного этического предназначения в украинском культурно-историческом процессе.

К особенностям формы, предопределенным фольклорной ориентацией относятся: сопоставление разделов формы по принципу «думка-шумка», чередование кантиленных разделов эпического характера с инструментальными проигрышами-ритурнелями («Думка», Секстет – вар. 3 «Лирники», Виолончельный концерт – 2 ч. «Думка»); вариационность – один из наиболее характерных принципов формообразования и, в то же время, примета авторского стиля композитора; изложение ведущих тем в вариантных видоизменениях, рапсодическое чередование структурно замкнутых разнотемных разделов и тематических связей («Украинская сюита» – «Танец», Вариации – вар.4, Секстет – основная тема и вар.2 и 4, Трио – 3 ч., Квартет 1 ч. вар.2, 2 ч., Виолончельный концерт – 2 ч., «Думка»).

Весьма характерна и разнообразна по своей природе мелодика виолончельных произведений Барвинского. Как уже упоминалось, ведущая ее разновидность – песенно-лирическая, что дает возможность выстроить ветвь данной традиции: Шуберт – Брамс – Лысенко, Новак – Барвинский. Наличие типологических черт народно-песенных жанров в темах камерных виолончельных произведений свидетельствует о глубинном восприятии и претворении фольклора композитором в произведениях от миниатюры до сонатно-циклических форм. Среди них лирическая песня («Думка», «Мелодия» – основная тема, Трио – побочная партия 1 ч., Квартет – главная партия 1 ч., побочная партия Виолончельного концерта, «Украинская сюита», «Колыбельная»); дума и историческая песня, лирико-эпические темы («Думка», Секстет – тема вариаций, вар. 3 «Лирники», Трио – тема вступления и главная партия 1 ч., Украинская сюита – «Запев», рефрен «Танца», вступление к 1 ч. Виолончельного концерта, тема «Вариаций»); колыбельная (Основная тема «Ноктюрна», «Вариации» – средний раздел вар. 3, Соната – побочная партия 1 ч., Квартет – основная тема

финала, Виолончельный концерт – заключительная партия 1 ч., Трио – побочные партии 1 ч. и финала, «Украинская сюита» – «Колыбельная»); ладканка – («Вариации» – основная тема).

Группа тем имеет смешанные жанровые признаки: историческая песня и марш, лирическая песня-романс и колыбельная, лирико-эпические черты и.т. Наследование определенного песенного типа обуславливает целый ряд средств выразительности: повторение заключительной кадансовой фразы как репризы припева («Мелодия»), использование этнохарактерных кадансовых мелодико-гармонических оборотов, специфической ладовости («Ноктюрн», «Украинская сюита», – «Запев», основная тема 2 ч. Виолончельного концерта), чередование контрастно-жанровых разделов формы по принципу куплет-припев, думка-шумка, уступ-проигрыш («Думка», 2 ч. виолончельного концерта, Секстет – «Лирники»), терцовые и секстовые вторы голосов, сочетание кантиленного и декаламационно-эпического начала, мелизматическое опевание опорных звуков («Ноктюрн», «Украинская сюита» – «Запев», Вариации, – основная тема, Секстет – основная тема «Лирники», Квартет – середина вар.2 из 1 ч.).

Среди фольклорных жанровых ориентиров в виолончельных ансамблях Василия Барвинского широко представлены народные танцы: казачок (Вариации – вар.6, Трио – середина 2 ч., Секстет – вар.4, Квартет – финал, вторая тема двойных вариаций); коломыйка (Трио – главная партия 3 ч., Секстет – главная партия в вар.6); игровой хоровод (Квартет – первая тема вариаций в 4 ч., Секстет – средний раздел вар.5); фуриант – основная тема Квартета.

Особого внимания заслуживают фольклорно ориентированные тонально-гармонические средства в виолончельных произведениях В.Барвинского. Интересно, что вспоминая работу над образцами фольклора в период учебы в Праге, композитор вспоминал: «Новак заставил меня изучать украинские народные песни и гармонизовать их не с точно отработанным голосоведением, а только, так сказать «оттенять гармонический фон»².

Наряду с типичными для стиля Барвинского в целом проявлениями колористического тонально-гармонического мышления в произведениях неофольклорной ориентации можем наблюдать также целый ряд специфических приемов. Среди них: диатонические народные лады, дважды гармонические, лады с расщепленными ступенями, одноименно- и параллельно-переменные лады («Вариации» – вар.1: а-А, «Ноктюрн», кода 1 ч. Сонати Fis–fis, Трио – главная партия финала, Секстет, «Думка» из Виолончельного концерта: расщепленные II, VI, VII ступени, Cis–cis, «Украинская сюита» – «Запев»); перегармонизация мелодических отрезков темы («Вариации» – тема, Трио – главная партия 3 ч., средний раздел из 2 ч., «Думка» в Виолончельном концерте); перемещение начального мелодического оборота (чаще всего целой фразы) тем народно-песенного характера вверх в параллельную тональность в миноре, или доминантовую тональность в мажоре («Мелодия», «Вариации» – тема, Квартет 1 ч, главная партия).

Чрезвычайно важным фактором музыкального языка композитора в произведениях неофольклорной ориентации является преломление тембровой специфики отдельных народных инструментов и фольклорных ансамблей. Среди наиболее распространенных назовем: тонико-доминантовый бурдон, имитирующий игру на лире, дуде или волынке («Вариации» вар.1 и 6, Секстет – основная тема вар.3, «Лирники» и вар.5, Трио – 3 ч., Квартет – 1 ч., вар.2 и 3); кобзарско-бандурные импровизации («Украинская сюита» – «Колыбельная», «Вариации» вар.6, Секстет – реприза основной темы, реприза вар.5, Трио 1 ч.(тема вступления и побочная партия финала), Виолончельный концерт 2 ч. «Думка»); звучание троистых музык («Украинская сюита» – «Юмореска», «Вариации» вар.6, Трио – 2 ч. (средний раздел) партия фортепиано у 3 ч., Квартет 2 ч.).

На примере виолончельных произведений Василия Барвинского можно убедиться, что глубинное претворение фольклор-

ных истоков, по выражению Л. Кияновской, — это не только «один из излюбленных принципов украинской профессиональной музыки, который «вошел в моду» еще со времен Лысенко — объединить национально-песенную основу с традиционными жанрами западноевропейской культуры, но и одна из ведущих тенденций львовских художников того времени. Ведь и у Василия Барвинского, и у Станислава Людкевича, и у Нестора Ныжанківського замечаем схожее стремление к предельно оригинальной интеграции неповторимой фольклорной идеи в универсальный контекст, причем чаще всего в сфере инструментальной музыки»³.

1 Павлишин С. Василь Барвінський. Київ, 1990.

2 Опис власної творчості Василем Барвінським (переданий ним до надрукування С.Павлишин у 1958 р.) Творчість В.Барвінського (замітки композитора). С.3.

3 Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: Сім новел з життя артиста. Львів, 2003. С.108.

**Музыкальная археология – информационный потенциал и
интерпретационные возможности**

1. Объектом археологии являются предметы материальной культуры в совокупности с контекстом их обнаружения. Предметом археологии служат процессы и явления, в условиях которых данные объекты были изготовлены или употреблялись. Разнообразие объектов приводит к дифференциации археологических работ, которые по типам изделий или условиям обнаружения соответственно получают наименование церковной археологии, морской археологии, военной археологии, ландшафтной археологии и т.д.

2. Объект исследования музыкальной археологии – древние музыкальные инструменты или их изображения и на интерпретационном уровне объяснение их использования и значимости для культуры и быта древних обществ.

3. Эти объекты представлены двумя основными типами. Это либо остатки самих музыкальных инструментов, либо фигурки с их изображениями, обычно в контексте с самими музыкантами, что очень ценно для вопросов интерпретации. По специфике сохранности сами инструменты, обнаруживаемые в ходе археологических изысканий, принадлежат к числу либо духовых, либо струнных. Ударные инструменты, для изготовления которых, как правило, использовались органические материалы, – весьма редкая находка в археологических изысканиях.

4. К числу древнейших находок, восходящих едва ли не к каменному веку, принадлежат простейшие духовые инструменты. Но к их интерпретации следует подходить осторожно, не объявляя таковыми первые попавшиеся отрезки полых костей. Скорее всего, все типы музыкальных инструментов или их предтечи использовались уже с древнейших времен в хозяйственной деятельности при

облавных охотах. Вообще формально можно говорить о трех блоках использования музыки и музыкальных инструментов в обществе – хозяйственно-утилитарной, эстетической и престижной. Наиболее распространенной можно считать утилитарно-хозяйственную деятельность, к числу которой можно относить музыкальные инструменты и программы, связанные с военной средой, используемые при вооруженных конфликтах. Эстетическое начало приобретало все большую значимость по мере роста благосостояния, особенно с распространением оседлого земледелия, городского образа жизни и цивилизации. В наше время, в связи с изобилием средств массовой информации, этот блок становится почти всеобщим. Важный исторический аспект представляет изучение престижного блока музыкальных формопроявлений. Элитарная составляющая здесь наиболее заметна. Соответствующие программы, связанные с представительством лидеров или торжественных приемов, хорошо известны по многочисленным источникам в музыкальной археологии и блестяще иллюстрируются находками гробниц первой династии Ура в Шумере.

Нина Васильева
(Санкт-Петербург)

Опыт реконструкции музыкальных инструментов по изображениям на предметах восточной торевтики VIII–IX веков

На произведениях восточной торевтики VIII–IX веков часто встречаются изображения музыкантов, исполняющих на струнных или духовых музыкальных инструментах соло, дуэтами, либо трио. Письменные источники IX–XII веков зафиксировали непереносимое участие музыкантов и танцоров на традиционных народных праздниках. Изображения на глиняных оссуариях засвидетельствовали участие музыкантов и танцовщиц в похоронных обрядах. На отдельных предметах культа – терракотовых статуэтках с Афрасиаба – тоже запечатлены изоб-

ражения музыкантов с лютнями и флейтами. Изображения музыкантов встречаются также и в росписях древнего Пенджикента. Весь этот материал отражает некоторые зороастрийские традиции. Ритуальные сцены и персонажи, на них изображенные, позволяют представить некоторые конкретные формы этих обрядов, а также свидетельствуют о высокоразвитой музыкальной культуре этого периода.

В настоящем сообщении мы рассмотрим конструктивные особенности струнных и духовых музыкальных инструментов, которые можно различить на произведениях восточной торевтики.

На трех серебряных блюдах, два из которых хранятся в Государственном Эрмитаже и одно в Британском музее, изображена сцена пира или питьевая церемония. Композиция, заключенная в круге, выполнена чеканкой в плоском рельефе. Главный персонаж сцены, сидящий в центре композиции на тахте в парадной одежде и показанный в более крупном масштабе, держит в руке чашу. Вокруг него размещены слуги и музыканты. В каждой композиции музыкальный дуэт представлен струнным и духовым инструментами. На блюде из с.Луковка (VIII век)¹ — это угловая арфа и шалмеи (сурнай ?), на блюде из собрания семьи Строгановых (Мерв ? IX век)² — лютня-барбад и аэрофон, на блюде из Британского музея (найдено в Мазандаране, Иран)³ — грушевидная лютня и коленчатый карнай.

На луковском блюде музыканты изображены сидя на полу (либо земле), с поджатыми «по-турецки» ногами. У них на головах повязки, свидетельствующие о высоком положении музыкантов. Они одеты в парадные кафтаны и сапоги, тонкие талии подпоясаны. Все эти атрибуты достоинства говорят о торжественном приеме или празднике. Праздники и ритуальные, религиозные обряды на Востоке обязательно сопровождались участием музыкантов. На рассматриваемом блюде вся обстановка говорит о торжественности момента. Это парадный костюм и корона на голове правителя (главного персонажа),

цветок в одной его руке и чаша в другой, слуги с ритуальными повязками на рту, летящая сверху фигура крылатого гения, несущего добрую весть или благопожелание, свободное поле, заполненное сердечками и розетками из сердечек. Возможно, что эта сцена символизирует празднование весеннего зороастрийского праздника Ноуруза (Науруз).

Музыканты в этой сцене занимают почетное место, они сидят прямо перед правителем и запечатлены в момент игры, арфист изображен с открытым ртом — он поет под свой аккомпанемент. Арфа показана вполне реалистично, так что можно детально рассмотреть ее конструкцию. Это угловая арфа, резонатор которой лежит на коленях исполнителя, струны обращены к музыканту, а вибрильбанк — к зрителю. Можно приблизительно определить ее размеры: если взять за единицу измерения фалангу пальца музыканта, то получится 600 x 600 мм. На арфе натянуты шестнадцать струн, навязанных на шейку. Колки и способ крепления струн в деке не показаны. Резонатор арфы имеет фигурную форму: он расширен в сторону исполнителя и сужается по направлению к вибрильбанку. Боковая сторона резонатора украшена по периметру тонкой инкрустированной полоской (это мог также быть невысокий рельеф с выбранным фоном). Вибрильбанк арфы представляет собой прямой деревянный брусок, перпендикулярно укрепленный в узком конце резонатора. На инструменте отчетливо виден способ его крепления, — он пропущен сквозь корпус и насажен на штифт. Внизу видна выступающая часть вибрильбанка и головка штифта. Постановка инструмента в руках исполнителя в момент игры показана правильно. Пальцы музыканта перебирают струны арфы.

Второй музыкант играет на некоем аэрофоне. По изображению можно понять, что инструмент имеет трость. Был ли это сурнай? Это вопрос. Сурнаи могли быть разных размеров и разной настройки. Для их изготовления использовались различные породы дерева.

Аналогичные музыкальные инструменты (арфы и аэрофоны с грифными отверстиями) хорошо известны на Ближнем Востоке и в Средней Азии. Угловая арфа представлена на рельефах грота Так-и-Бостан. Гобой (?) – в руках исполнительницы, изображенной на серебряном блюде, украшенном гравировкой и позолотой (Эрмитаж. Блюдо из томызского клада: гобоистка на фантастическом звере VII–VIII веков). На серебряных чашах, хранящихся в тегеранском археологическом музее (чаши были найдены в Мазандаране, VII–VIII века), четко показаны шалмеи, предположительно продольные и поперечные флейты изображены в руках терракотовых статуэток-идолов, найденных на Афрасиабе (к сожалению головы у статуэток отбиты).

На втором эрмитажном блюде со сценой пира (из коллекции семьи Строгановых) правитель изображен в более крупном масштабе, с пышной крылатой короной на голове и чашей в руке. Он одет в парадный кафтан и сидит на ковре с поджатыми «по-турецки» ногами. Музыканты, тоже в парадной одежде, сидят «по-турецки» по обе стороны от правителя. Один из стоящих рядом подносит правителю плод граната и кувшин, другой – непонятный предмет на ручке. Под тронем – две фигуры львов. У правителя и у стоящих перед ним на плечи надета пелерина. У всех пяти персонажей вокруг головы нимбы. Композиция в целом и отдельные атрибуты производят впечатление торжественности и праздника. В.П.Даркевич полагает, что здесь изображен пир в честь дня осеннего равноденствия – зороастрийского праздника Михрадджана (Мехргана).

Оба блюда могут быть связаны с двумя важными зороастрийскими праздниками, такими как Ноуруз, и Михраджан, главными атрибутами которых являлись цветы, плод граната, а также и другие плоды, вода, кувшины с водой, персонажи в парадных одеждах, музыканты, певцы, танцоры.

На втором блюде струнный лиютневый инструмент представляет собой хорошо известный в Иране четырехструнный *барбад*

(или уд) с округлой декой, короткой шейкой и отогнутой назад головкой. Музыкант играет ясно различимым длинным плектром. Если фалангу большого пальца исполнителя принять за единицу измерения – 55 мм, то можно приблизительно вычислить длину корпуса инструмента – около 440 мм и его ширину – 220 мм. У лютни четко показаны четыре струны, четыре колка, струнодержатель фигурной формы, на котором закреплены струны. Выпуклое дно *барбада* в момент игры прижато к груди исполнителя, что является правильной постановкой инструмента в руках музыканта во время игры. Левой рукой музыкант удерживает шейку инструмента, правая рука поддерживает инструмент предплечьем, кисть руки свободна для игры.

Второй изображенный на блюде музыкант перебирает пальцами по боковым отверстиям некоего аэрофона с коническим стволом.

Еще одно блюдо со сценой пира, хранящееся в Британском музее, представляет сцену у водоема. Под виноградной лозой, идущей по периметру блюда, правитель изображен в крупном масштабе с чашей и цветком в руках. Перед ним на тахте дама. Слева от правителя изображен музыкант с короткой лютней-барбад в руках. Грушевидной формы корпус лютни расположен во время игры по диагонали от груди к бедру, шейкой вниз. Музыкант играет стоя. Чуть ниже, в более мелком масштабе (вероятно, чтобы уместить в композиции), изображен музыкант с коленчатым карнаем – духовым инструментом изогнутой под углом кверху формы. Музыкант играет тоже стоя. На этом блюде и исполнители, и музыкальные инструменты в их руках показаны, по сравнению с предыдущими изображениями, более условно, без соблюдения пропорций. В этом дуэте опять участвуют два вида инструментов: хордофон (барбад) и аэрофон (коленчатый карнай). Слуга, стоящий позади главного персонажа, согласно зороастрийской традиции изображен со скрещенными на груди руками и повязкой на рту. Внизу на блюде, под тремя перекрещенными пруть-

ями, находится сосуд. По-видимому, здесь готовится ритуальный напиток. В этой сцене опять присутствуют атрибуты, символизирующие два главных зороастрийских праздника: цветок и чаша в руках основного персонажа, фрукты, кувшин. Грозди спелого винограда скорее могут быть связаны с днем осеннего равноденствия, нежели с Ноурузом. Для нас рассмотренные выше сцены важны, как свидетельства исторической этнографии, с конкретной атрибутикой и конкретными музыкальными инструментами, которые мы старались описать максимально точно.

К этой группе предметов торевтики примыкает серебряный кувшин из лионского археологического музея (Восточный Иран, вторая половина VIII – начало IX веков), на котором в трех медальонах изображены дуэты музицирующих женщин. В одном медальоне лютнистка плектром играет на четырехструнном барбаде. Рядом с ней изображена женщина с шеном. Духовой инструмент представляет собой корпус чашеобразной формы, в который вставлено восемь звучащих металлических трубок и длинный, изогнутой формы мундштук для вдувания воздуха. С такими же «ручными органами» изображены танцовщицы на чашах из Мазандарана, хранящихся в тегеранском археологическом музее (VI ?, VII–VIII века), на рельефах Так-и-Бостан и на турфанских росписях. В другом медальоне арфистка перебирает струны чанга – угловой арфы с фигурным, изогнутым резонатором, а ее партнерша играет на некоем аэрофоне показанном весьма схематично. Округлой формы резонатор арфы в момент игры прижат к груди исполнителя. Не менее 16 струн натянуто перпендикулярно вибрильбанку, который находится внизу (параллельно полу). Арфистка играет стоя. В третьем медальоне изображена барабанщица с двусторонним барабаном в форме песочных часов, который висит на ремне у нее на шее. Причем, барабан состоит из двух полых усеченных конусов разной величины, соединенных кольцом. На корпусе вдоль и поперек четко видны полосы (это могли быть бечевки, которыми регулирует-

ся натяжение мембран). На концах на раструбы наложена кожаная мембрана, край которой загнут на корпус и перехвачен обручем (кожаным поясом ?). Мембрана равномерно натянута ремнями. Более раннее изображение двустороннего барабана представлено в росписях Топрак-калы (III–IV века) и на рельефах Так-и-Бостан, в Средней Азии и Восточном Туркестане.

В описанных выше сценах преобладают сочетания струнных и духовых инструментов.

1 Тревер К.В., Луконин В.Г. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. Художественная культура Ирана III–VIII веков. М., 1987. Ил. 33.

2 Marschak B. Silberschatze des Orients. Metallkunst des 3–13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität. Leipzig, 1986.

3 Смирнов Я.И. Восточное серебро. СПб., 1909. Таб.

Юрий Виноградов
(Санкт-Петербург)

МУЗЫКАНТ ИЗ ПОСЕЛЕНИЯ АРТЮЩЕНКО I (БУГАЗСКОЕ) НА ТАМАНСКОМ ПОЛУОСТРОВЕ

Во время раскопок античного поселения Артющенко I (Бугазское) на Таманском полуострове в 2002 г. был найден небольшой терракотовый рельеф с изображением музыканта. Рельеф, вероятнее всего, является обломком керамического сосуда. Дата его определяется в пределах второй половины III – первой половины II века до н.э.

На рельефе представлен сидящий на корточках (?) мужчина, левой рукой удерживающий музыкальный инструмент (эта рука не видна), а правой ударяющий по нему каким-то продолговатым предметом. Изображение весьма своеобразно, среди находок из Северного Причерноморья нам не известно ничего подобного. Голова мужчины большая, круглая, лысая, плечи до-

вольно узкие, как бы сутулые, правая рука мускулистая, сильная. Очень выразительно лицо: глаза и губы четко очерчены, курносый нос смоделирован очень крупным. Музыкант смотрит из-под насупленных бровей, хотя вполне может быть, что его глаза вообще закрыты.

По типу эта терракота схожа с изображениями сатиров, и вполне возможно, что здесь изображен сатир. На изображении, однако, отсутствуют характерные для сатиров заостренные козлиные уши: у нашего музыканта они вполне человеческие. По этой причине нельзя полностью исключать того, что рельеф принадлежит к категории гротеска, изображающего карлика или горбуна, а возможно, пигмея.

Инструмент музыканта, также весьма своеобразен. Он схож с *флейтой Пана*, но, вероятнее всего, здесь представлена *пситра* или *апулийская цитра*, относящаяся к категории ударных инструментов. Такие инструменты делались четырехугольными, при этом между двумя боковыми стойками проделывались своеобразные «катушки», при воздействии на которые извлекался звук. Иногда считается, что этот инструмент по звучанию был схож с трещоткой (M.L.West), но правильнее, вероятно, сравнивать его с ксилофоном (S.Wegner, D.Paquette). Следует заметить, однако, что на известных нам изображениях пситры, в основном на апулийских вазах, она выглядит несколько иначе — в виде лесенки с тонкими боковыми стойками, при этом играли на них пальцами и, как будто, только женщины. Инструмент на терракотовой статуэтке, найденной на Таманском полуострове, выглядит более массивным, музыкант — значительно колоритней, можно сказать, экзотичней, да и манера игры, представленная здесь, несколько отличается от классической.

ОБ ОДНОМ ТИПЕ СЛАВЯНСКИХ ЛИРОПОДОБНЫХ ГУСЛЕЙ

В статье впервые поднимается проблема существования в эпоху Средневековья у славян отдельного типа гусель, обладающих своеобразной конструкцией – отверстием в верхней части инструмента, которое придает им схожесть с лироподобными инструментами древнегерманских и скандинавских народов, известных по иконографическим и археологическим материалам Северной, Центральной и Западной Европы.

Польской археологической экспедицией 1949 г. в Гданьске был обнаружен хорошо сохранившийся музыкальный инструмент типа гусель, датированный XII–XIII веками. Конструкция этого инструмента представляет для нас определенный интерес. Отверстие, расположенное под колками, и общий абрис корпуса больше напоминают средневековые западноевропейские инструменты типа лир, нежели крыловидные гусли.

Эти гусли были изготовлены из одного куска дерева. Общая длина инструмента – 40,3 см, ширина верхней части корпуса – 12,3 см, нижней – 4,9 см¹. Вдоль верхней наклонной части инструмента вырезано 5 отверстий для колков, под которыми расположено округлое отверстие. В нижней тыльной части инструмента находится поперечное углубление, предназначенное для фиксации шнура, удерживающего планку струнодержателя. Примечательной деталью этого инструмента является кожаный ремешок, прикрепленный кольцами по обеим сторонам округлого отверстия. Место закрепления ремешка (внутри с обеих сторон от отверстия) дает основания предположить, что предназначением этой детали является фиксация кисти руки с тыльной стороны инструмента во время игры.

Этот способ звукоизвлечения известен еще со времен Древней Греции по иконографическим источникам, а также по со-

временным этнографическим параллелям (азиатские и африканские лиры ? киссар, беганна). Эти параллели дают основания утверждать, что способ удержания этого инструмента, вероятнее всего, был вертикальным. На это указывает и наличие отверстия, совершенно нецелесообразного при горизонтальном удержании инструмента, к примеру, при том способе, которым извлекается звук на известных русских крыловидных гусях, латышских канклес, литовских кантелях и т.п.

Типологически родственные и хронологически синхронные инструменты известны из археологических раскопок Древнего Новгорода. Это 5–9-струнные гусли XII–XIV веков. Характерной особенностью как польского, так и новгородских инструментов, представляющих для нас особый интерес, является наличие отверстия в верхней (расширенной) части корпуса. Общий абрис этих инструментов, а также вертикальный способ удержания наводят на мысль о едином для них исходном прототипе, которым был инструмент типа лиры. Отверстие являлось, скорее всего, трансформацией реликтовых остатков боковых стоек.

Из новгородских гуслей наиболее близкими к польским являются гусли XII века ? т.н. гусли «Словиша»². Обращает на себя внимание тот факт, что новгородский и польский инструменты обладают пятью струнами и приблизительно одинаковыми размерами. Среди иконографических источников XII века инструменты такого типа не зафиксированы. И это не удивительно, если принять во внимание отношение духовенства к «бесовскому», языческому инструменту славян³. Единственным косвенным свидетельством существования таких инструментов у прибалтийских славян в VI веке мы находим в «Истории» (Книга VI, Глава 1–2. Маврикий и три славянина) византийского историка Ф. Симокатты о дипломатическом визите прибалтийских славян, направленных со специальной миссией к аварскому хану. Наличие у славянского посольства струнных инструментов («кифар») наводит на

мысль об особом значении и роли этих хордофонов в подобных ситуациях. Как полагает К. Вертков, эти инструменты могли применяться в каком-то восточном, а может быть, восточнославянском этикете⁴. Это значит, что инструмент был важным символом каких-то идеологических представлений славян. В этой связи следует заметить, что гусли почти всегда ассоциируются с личностью Бояна. В «Повести временных лет» он назван «Велесовым внуком». Это обстоятельство позволило ученым утверждать, что бог Велес был покровителем поэтов и музыкантов⁵. Известно, что Велес был покровителем не только домашних животных («скотий бог»), но и богом, приносящим достаток, удачу в торговле, а также богом договора. Возможно, что последнее обстоятельство и явилось основной причиной того, что у послов находились хордофоны, которые греки приняли за кифары.

Сам факт того, что византийский автор называет эти инструменты кифарами, дает повод идентифицировать их с рассматриваемыми нами инструментами. Очевидно, эти лироподобные хордофоны имели характерные особенности, присущие строению кифар: короткие стойки и перекладину, или были идентичны польским и новгородским гуслиям. Инструменты иной конструкции не могли бы вызвать у греков подобной ассоциации. Выявление этого типа гусель дает основание предположить, что древний автор, скорее всего, мог видеть инструмент типа польского и новгородского («Словиша») в руках славянских музыкантов.

Аналогичные хордофоны раннего средневековья известны по археологическим раскопкам на территории Германии (алеманская лира, V век н.э.), Дании («инструмент Гуннара», VIII век н.э.), а также по иконографическому материалу (от Северной Италии до Скандинавии ? о. Вормс)⁶.

Особый интерес представляет инструмент, найденный в захоронении древнегерманского воина V–VIII века. Мы не располагаем свидетельствами о происхождении этого типа лиры и ее распространении среди германских племен⁷. Более поздние ее

изображения сохранились на рисунке североитальянской рукописи X века, хранящейся в Мюнхене.

К. Закс, анализируя конструктивные особенности древнегерманского инструмента хранящегося в Берлинском музее, отмечает, что данный «инструмент трудно классифицировать,...он отличается стройной формой, с виду напоминающей рожок для обуви, конически зауженный в нижней части. Он также имеет плоский резонаторный корпус, отдельную перекладину, подставку и шнурок струнодержателя, закрученный вокруг нижнего конца инструмента»⁸. Ученый указывает на тот факт, что все эти «черты были более типичными для Западной (Передней) Азии, чем для Северной Европы»⁹. Поиски аналогов этому инструменту, а также возможных генетических прототипов позволяют привлекать хронологически ранние материалы, в частности, известный скифский инструмент IV века до н.э. Правомочность подобных аналогий основывается на фактах и материалах, свидетельствующих о тесных культурных взаимосвязях скифо-сарматов с древнегерманскими племенами в Северном Причерноморье.

Готы были культурными посредниками между Скифией и Скандинавией (Г. Вернадский, В. Абаев, Е. Мелетинский). В. Абаев считал, что готы с III века н.э. испытывали сильное культурное влияние скифо-сарматов¹⁰. Германцы заимствовали у скифо-сарматских племен многие элементы культуры, в том числе и музыкальный инструмент своеобразной формы, очень близкий к гданьским и новгородским лироподобным гуслим.

Схожесть форм инструментов нельзя объяснить простым совпадением, поскольку исследования в области лингвистики, мифологии, изобразительных искусств (орнаментики) и многих других факторов, по мнению ученых, являются результатом непосредственных длительных взаимных контактов и влияния скифо-сарматской среды на культуру германцев (готы, герулы) и через ее посредство ? на культуру Северной Европы и славянских племен, проживающих в непосредственной близости с германс-

кими племенами в Балтийском регионе. В Новгород этот тип гуслей мог попасть в качестве языческого инструмента славян (Бояновы гусли, «кифара» Ф. Симокатты), а также как инструмент викингов. Доказательством может служить форма датского лироподобного инструмента, который полностью идентичен скифскому. Хронологическая дистанция между скифо-сарматскими и скандинавскими инструментами (инструментами викингов) ? более 1000 лет. Возникает вопрос: каким образом хронологически и этнически «далекий» инструмент мог «прижиться» у северо-западных славян? Объяснения можно найти только на основании исторических фактов обратного движения скандинавов в Гардарику ? Русь (Ладога, Новгород).

Обращает на себя внимание тот факт, что с исчезновением в Древнем Новгороде языческих культов и влияния культуры викингов исчезает и тип лироподобных гуслей. Верхней границей их существования в славянском средневековье, зафиксированной иконографией, является XIII век (Б. Колчин). В частности, в миниатюре Хлудовской псалтыри «Давид составляет псалтырь» зафиксированы одновременно как лироподобные гусли вертикального удержания, так и традиционные крыловидные гусли горизонтального удержания.

¹ *Jażdżewski K.* Kilka uzupełniających uwag o gęślach gdańskich. // *Z otchłani wieków.* 1949. Z. 5–6. S. 15.

² *Колчин Б.* Коллекция музыкальных инструментов Древнего Новгорода // *Памятники науки. Новые открытия: Ежегодник.* 1978. Л., 1979. С. 174–187.

³ *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., 1928. С. 69.

⁴ *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 110.

⁵ *Мифологический словарь.* М., 1990. С. 120.

⁶ *Pannum H.* Middelalderens Streinstrumenter og deres forlbere i oldtiden. Kobenhavn, 1915. S. 79–88.

⁷ *Sachs K.* Historija instrumentów muzycznych. Warszawa, 1975. С. 291.

⁸ Там же. С. 291. ⁹ Там же. С. 291.

¹⁰ *Абаев В.* Скифо-европейские изоглоссы: на стыке Востока и Запада. М., 1965. С. 107.

Индийские истоки исторического инструментализма и культовой иконографии в музыкальной археологии Средней и Центральной Азии (Эпоха древности и раннего средневековья)

Общепризнанно значение Индии в становлении древней музыкальной многовековой культуры огромного пространства Азиатского континента, миграция которой охватила и дальневосточную территорию Китая. Однако роль индийского элемента в музыкальном искусстве Средней и Центральной Азии не может быть по достоинству оценена без исследования археологических материалов, суммирование которых позволит представить хронологические вехи культуры азиатских стран на протяжении более тысячелетия – с VI века до н.э. по VIII век н.э.

В подготовке базовой основы изучения индийских традиций необходимо представить данные музыкальной археологии, каковыми являются следующие факторы¹:

а) Индийский импорт, фиксирующий исторические этапы проникновения чужеземной культуры:

– второй половины I тыс. до н.э., точнее VI–III веков до н.э.² датируется привозное индийское зеркало – идиофон³ найденное на Алтае с награвированным рисунком птицеподобной музыкантши, иконография и стиль которой восходит к искусству до эпохи Мауриев. Горизонтальная дуговая арфа в ее руках представляет собой типичный инструмент Индостана, известный в этой стране с первобытных времен, воспроизведенный на петроглифах эпохи бронзы⁴;

– кушанскую эпоху представляет гандхарский рельеф из Мерва с изображением музыкантши с индийской арфой⁵, карабулакская статуэтка якишиноподобной танцовщицы из Ферганы (II век н.э.);

– пенджабская чаша из Чилека близ Самарканда, V век н.э. – ранне-средневековый импорт гуптского стиля с фигурами жриц⁶

танцевальных позах является наглядным примером использования изделий индийской торевтики в местной среднеазиатской среде⁶.

б) Трансформированные индийские музыкальные традиции в кочующих сюжетах буддийского и индуистского происхождения. Буддийские сцены с изображением небесных музыкантов в монументальном искусстве Буткары, Айртама, Мирана, Кызыла в и малой пластике Хотана⁷. Процессии буддийских музыкантов в бактрийской короппластике – сюжет рельефа Кушанской Матхуры⁸. Бактрийская интерпретация индийских образов: местная богиня с лютней, иконографически близкая к Сарасвати, многострунный хордофон – аналог индийского инструмента свармандала. Среднеазиатский вариант иконографии музыкантш, танцовщиц, представленных в росписи и деревянной скульптуре Пенджикента, а также на чаше из Ляхша⁹.

Буддийские музыканты с идиофонами (Айртам, Аджина-тепе), перевязь из бубенцов индуистского божества Шивы Натараджи, индианизированный трехголовый бог, трубящий в рог – сигнальный аэрофон)¹⁰, именуемый Вешпаркарор (в санскритской версии Вишвакарманом) на фреске Пенджикента.

Индийские барабаны в форме песочных часов на памятниках террасы Шелкового пути, включающего Западный и Восточный Китай¹¹. Музыканты-приматы ступы Бхархуты в массовой короппластике Бактрии и Хотана¹².

в) Систематизация иконографического, инструментоведческого материала в хронологическом, географическом и классификационном аспектах с позиции органологии и мусических искусств как основа изучения широких этнокультурных взаимодействий в творчестве азиатских народов, воспринявших традиции развитой индийской культуры. В азиатских странах устойчиво присутствуют самобытные истоки музыкальных инструментов из Индии, каковыми являются дуговая арфа, барабан-песочница и барабан-бочонок, существующие в локальных вариантах в азиатских очагах музыкальной культуры.

Миграция индийской музыкальной культуры в азиатские страны – тема перспективная, требующая специальных исследований.

1. Тема была затронута в аспекте изучения индийского генезиса музыкальных инструментов и иконографии Средней и Центральной Азии: *Мешкерис В.А.* Индийские музыкальные инструменты Древней средней Азии (по данным археологии) // Вопросы инструментоведения. СПб., 2000. Вып. 4. С. 86–87; *Мешкерис В.А.* Музыкальная археология в свете изучения индийско-среднеазиатских культурных контактов // Лавровские среднеазиатско-кавказские чтения. СПб, 1994.

2. Даты миграции индийской арфы значительно углубились, так как о проникновении этого инструмента до недавнего времени свидетельствовали лишь редкие находки кушано-парфянской и раннесредневековой эпохи (Пенджикент VII–VIII веков). См.: *Бентович И.* Музыкальные инструменты древнего Согда (по данным росписи Пенджикента) // Краткие сообщения института археологии. М., 1976. С. 55-в.

3. *Кузнецова Т.М.* Восточные музыкальные зеркала // Петербургский археологический вестник. СПб., 1993. С. 82–87.

4. *Васильков Я.В.* Древнейшие индийские зеркала из скифо-сарматских курганов Алтая и южного Приуралья // Степи Евразии в древности и средневековье: Материалы Международной научной конференции посвященной 100-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова. СПб., 2003. Кн. 2.

5. *Vatsayn K.* Dance in Indian Painting. New Delhi, 1982. *Dubey P.* Musical Depiction in Rock-Painting of the Pachmarchi // Studien zur Musikarcheologie, Orient Archeologie. Rahden/Westf, 2000. Bd. 6. N 3.

6. *Пугаченкова Г.А.* Гандхарская скульптура из Мерва // Искусство. 1968. № 6. С. 61-64.

7. *Пугаченкова Г.А.* Эфталитская чаша из Чилека // Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент, 1987. С. 79–89.

8. *Пугаченкова Г.А.* Роль эллинизма как одного из связующих звеньев художественной культуры Средней Азии и Индии (первые века до и после н.э.) // Индия и Центральная Азия. Ташкент, 2000. С. 131–135.

9. *Kaufmann W.* Altindian. Leipzig, 1981. Bd. 2, Lief. 8. Ab. 80.

10. *Якубов Ю.* Могильник Ляхш II // Древности Таджикистана, Душанбе, 1985.

11. *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980.

12. *Karomatov F.M., Meshkeris V.A., Vyzgo T.S.* (unter Mitarbait) von Hausles und Mal'Keeva A., Mittelasien. Leipzig, 1987. Bd. 2, Lf. 9. S. 124, 125; Ab. 155. В дальнейшем – *Mittelasien*.

13. Scaglia G. Central Asian on a Northern Chi'Gate Shrine // *Artibus Asia*. 1958. Vol. 21, 1. P. 9–28, *Juliani A., Lerner J.* Cultural Crossroads: Central Asian and Chinese Entertainers on the Miho Funarary Couch in: *Orientations* Vol 28, q 9. P. 72–78.

14. Mittelasiien; Abb. 198–204, см. приведенную литературу; *Кибирова С.Н.* Музыкальная культура Восточного Туркестана с древности и раннего средневековья. М., 2000. С. 385–536.

15. *Малькеева А.* Значение великого Шелкового пути в расширении музыкальных связей Средней Азии и Дальнего Востока // На среднеазиатских трассах великого Шелкового пути: Очерки истории и культуры. Ташкент, 1990. С.139–159.

16. *Meshkeris V.* The Ancient Roots of Music in the Artistic Legacy of Western China (Reliefs of Chang-te-fu and Middle Asien parallels // *Studien zur Musikarchaologie* II. *Orient Archaologie*. 2000. Bd. 7. N. 93–103.

Ольга Олейник
(Львов, Украина)

СКИФСКИЙ ПЕНТАХОРД ЮЛИЯ ПОЛИДЕВКА (К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ)

Известия древних авторов о музыкальных инструментах скифов крайне малочисленны и фрагментарны. Одним из заслуживающих доверия источников является сведение Юлия Полидевка (Поллукса II в. н.э.) об изобретении скифами пятиструнного инструмента. Эта краткая информация помещена в «Ономастикон»¹. С подачи Н.Ф.Финдейзена в музыковедческой литературе цитата из этого сочинения (кн.IV, 60) прилагалась в качестве свидетельства «известной степени культурности»² скифских племен, а также «существования у скифов инструментов довольно тонкой организации»³. Всесторонний анализ этого сообщения открывает новые перспективы исследования археологических и иконографических материалов музыкального инструментария скифских племен.

Существует два перевода на русский язык этого источника – В.В.Латышева и Е.В.Герцмана⁴. Поскольку оба перевода

имеют некоторые существенные расхождения, целесообразно привести здесь полностью оба пассажа: «...пятиструнный изобретен скифами и *связывался* сыромятными ремнями, а плектрами служили козьи копыта»⁵. «Пентахорд, *подвешиваемый* на кожаных ремнях из бычьей шкуры, – изобретение скифов. Плектры [для них делались] из козьего копыта»⁶. Е.В.Герцман отмечает, что инструментальный каталог Поллукса «является сложным для понимания источником? и его тщательное изучение – дело будущего»⁷.

Выявленные разночтения имеют принципиально различный смысл. У Латышева инструмент «*связывался* сыромятными ремнями», что, вероятно, следует понимать как способ соединения частей инструмента при помощи кожаных ремней или полосок кожи. Перевод Герцмана, «*подвешиваемый* на кожаных ремнях», указывает, по-видимому, на способ удержания инструмента, например, при положении стоя или ходьбе.

Несмотря на лаконичность текста и неясности в его переводах, в нем содержится весьма ценная и интересная информация. Полидевк совершенно определенно указывает на факт существования не заимствованного, а «изобретенного» ими хордофона, звук на котором извлекали при помощи плектра, изготовленного из козьего копыта. Такая скупая информация, казалось бы, исключает возможность идентификации: кифары, лиры, арфовые, лютневые. Так, например, Н.Финдейзен полагал, что этим инструментом могла быть пятиструнная арфа или кифара⁸, В.Латышев – кифара, лира, а также «восточный инструмент фригийского происхождения с грифом, называвшийся «рбндпэсб», а позднее бандура⁹. К.Закс идентифицировал пентахорд Поллукса с угловыми арфами с горизонтальным резонатором типа ассирийской, эламской и ольвийской¹⁰. В.Бахман также не задавался целью выяснить эту проблему. Он пишет: «остается неразрешенным вопрос: скифский пентахорд Поллукса был горизонтальной угловой арфой или стройной лирой...»¹¹.

Казалось, бы нет никаких «зацепок», позволяющих идентифицировать инструмент Поллукса, но это не так. В самом тексте содержится ключ к решению этой проблемы. Автор подает информацию о материале, из которого был изготовлен плектр, — это козье копыто, т.е. нижняя часть конечности животного (ср. рукоятки охотничьих ножей, оформленные конечностями коз). Это значит, что плектр был относительно длинным и мощным. Сравнительно-типологический анализ плектров, применяемых для звукоизвлечения как на древнегреческих, так и на восточных инструментах в широких хронологических рамках (VII век до н.э. — первые века н.э.) убеждает в том, что плектры такой формы и таких размеров применялись исключительно для игры на инструментах типа лиры и кифар. Для извлечения звука на угловых арфах с горизонтальным резонатором, а также на грифных инструментах применялись плектры совершенно иных форм и размеров. Следует заметить, что древнегреческие музыканты пользовались близкими по форме и размерам плектрами, однако материалом для их изготовления служили дерево и даже металл¹².

«Ономастикон» представляет собой объемный предметный словарь, в котором содержатся сведения о различных сторонах жизни древнего мира. В разделе «Об инструментах, изобретенных разными народами» обращает на себя внимание одна особенность изложения материала: помещенная здесь информация была хорошо понятна и доступна для ее образного восприятия современниками автора. Для них его краткие указания на количество струн (монохорд, трихорд, пентахорд), способ звукоизвлечения («козье копыто», «игравший рукой без плектра»), особенностей формы (четырёхугольная, «в виде растянутых веретен»), а также хорошо известные и не требующие комментариев музыкальные инструменты (наблас, магадис) говорили намного больше, чем мы можем прочесть сейчас. Если с этих позиций рассматривать сообщение о скифском пентахорде, на котором звук извлекался при помощи плектра, то это сообщение несло ясную и

довольно исчерпывающую информацию: количество струн было той отличительной особенностью, которая указывала на разницу, по сути, однотипным семиструнным аналогом (лирой и кифарой). Иными словами, аналогичный способ звукоизвлечения более примитивным плектром и разное количество струн. Из особенностей этого текста вытекают два предположения.

1. Форма инструмента имела некое сходство с лирой или кифарой, и автор не считал необходимым углубляться в их особенности и различия, указав лишь характерное (на это указывает краткое, справочное изложение материала. «Ономастикон» от «топтома» – имя, название, термин).

2. «Пентахорд» – это греческая транскрипция скифского названия инструмента.

Из этнографических и исторических источников известно, что восточным (в частности, иранским) хордофонам нередко давались названия по количеству струн. Например, у народов Средней Азии – каракалпаков, большей части туркмен и многих этнографических групп узбеков и казахов, в этногенезе которых существенную роль сыграли скифские сако-массагетские и аланские (предки осетин) ираноязычные племена¹³, инструменты получали названия по количеству струн: «дутар» – две струны, «ситар» – три струны, «чартор» – четыре струны, «панджтор» – пять струн. В переводе с иранского «тар» – «тор» означает «струна». У осетин – потомков скифов, сарматов и алан – угловая арфа с горизонтальным резонатором называется «дуадастанон фандыр» – двенадцатиструнный фандыр. Вероятно, решающим фактором при дифференциации инструментария у древних ираноязычных народов являлась не типологическая характеристика, а наличие определенного количества струн. Современный панджтор – пятиструнный относящийся к группе танбуровидных лютен с длинной шейкой. Однако этот факт не противоречит вышеизложенному толкованию скифского хордофона-пентахорда как инструмента, относящегося к типу лир и кифар. Указание на

предмет, посредством которого извлекался звук («козье копыто»), а также особенности иранской дифференциации инструментария убеждают в правильности выводов. Заметим, что в приводимых Полидевром сведениях об ассирийском трихорде плектр не упоминается, в то время как иконографический материал подтверждает его наличие в руках музыкантов.

Исходя из особенностей, присущих иранской традиции, когда любой тип хордофона получал название по количеству струн, представляется вполне возможным предположить, что одним и тем же термином могли обозначаться как лютни, так и лиры.

К сожалению, нам неизвестно название инструмента, который Страбон называет «азиатской кифарой». Возможно, определение «азиатская» следует связывать с рядом особенностей этого типа инструмента, присущих только восточной традиции. Исследователи¹⁴ полагают, что «азиатской кифарой» Страбона могла быть лира, изображенная на реверсе монет царя Фриапата – сына Аршака, правившего во II в. до н.э. в Парфии. В этой связи особый интерес представляют инструменты, изображенные на фризах парфянских ритонов. Здесь запечатлены лиры разных форм и размеров, но объединяет их одна особенность – они имеют по пять струн.

Как известно, парфянская династия Аршакидов непосредственно связана со скифским миром, Основатель династии Аршак был вождем скифского племени даев. То, что на монетах династии Аршакидов (Фриапата) изображена лира, – довольно показательно: она представлена в качестве одного из символов династично-ритуального характера, который использовался в этом чекане. Принимая во внимание скифо-сакское происхождение Аршакидов¹⁵, а также тот факт, что наибольшее количество изображений лир происходит из Парфии, можно заключить, что лироподобные пятиструнные хордофоны издавна существовали в скифо-сакской среде. Подтверждение этому мы находим на монетах скифского царя Акросы (II в. до н.э.) из Северного

Причерноморья и на более раннем памятнике IV в. до н.э. – сахновской пластине.

Бесспорно, Полидевк во 2 веке н.э. черпал сведения о скифском пентахорде из более ранних, не известных нам источников. Факт длительного проживания автора «Ономастикона» в Афинах¹⁶, имеющих тесные экономические и культурные связи с Боспорским царством и скифскими племенами Северного Причерноморья¹⁷ а также присутствие скифов в Афинах (полицейские отряды, ремесленники и т.д.), наводят на мысль о получении Полидевком информации об инструменте от неизвестного информатора времен непосредственных греко-скифских контактов (V–IV века до н.э.), скорее всего из «первых рук». Не исключено, что иранская этимология названия инструмента – «панджтор» – «пять струн» была подана в «расшифрованной», доступной форме – «пентахорд». Лироподобный инструмент на сахновской пластине датируется IV век до н.э. – временем пребывания скифов в Афинах. Это позволяет предположить связь между этим типом скифского хордофона и сведениями Ю.Полидевка.

¹ Герцман Е.В. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры: Сб. научных трудов ЛГИТМК им.Н.К.Черкасова. Л., 1988.С.7–30.

² Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., Т.1. С.8.

³ Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза. М., 1971. С.99.

⁴ Латышев В.В. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе // Вестник древней истории. М., 1948. №2. С.265; Герцман Е.В. Указ. соч.. С.10.

⁵ Латышев В.В. Указ. соч. С.265.

⁶ Герцман Е.В. Указ. соч. С.10.

⁷ Герцман Е.В. Указ. соч.С.9.

⁸ Финдейзен Н.Ф. Указ. соч. С.7.

⁹ Латышев В.В. Указ. соч. С.265.

¹⁰ Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929. S.158.

¹¹ *Bachmann W.* Die Skythisch-Sarmatische Harfe aus Olbia. Vorbericht zur rekonstruktion einer unveröffentlichten in kriege verschollenen musikinstrumentts // *Sons origiels.* Liege, 1994. S.114.

¹² *Герцман Е.В.* Музыка древней Греции и Рима. СПб., 1995. С.36.

¹³ *Толстова Л.С.* Исторические предания Южного Приаралья. М., 1984.

¹⁴ *Массон М.Е., Пугаченкова Г.А.* Парфянские ритоны Нисы // *Труды Южно-Туркменистанской археологической экспедиции.* Ашхабад. 1959. Т.4. С.211; *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980. С.30; *Мешкерис В.А.* К изучению музыкальной культуры Восточной Парфии // *Вестник древней истории.* 1997. № 4. С.138.

¹⁵ *Кошеленко Г.А.* Родина парфян. М., 1977. С.80–86.

¹⁶ *Герцман Е.В.* Инструментальный каталог....С.9.

¹⁷ *Брашинский И.Б.* Афины и Северное Причерноморье в VI–II веках до н.э. М., 1963. С.28–30; *Федоров-Давыдов Г.А.* На окраинах античного мира. М., 1975. С.12–13.

Ирина Ванечкина, Булат Галеев

(Казань, Татарстан)

О ПРОЕКТЕ УНИКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА

«ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МУЗЫКИ»

В исследованиях неоднократно отмечалось, что в 1920-е годы Петроград-Ленинград являлся центром экспериментов в области новых видов музыкального искусства – прежде всего, электронной и светомузыки¹. Здесь композитор В.В.Щербачев написал и исполнил «Нонет» с партией световой пластики (1919)². С Петрограда началось триумфальное шествие *терменвокса* – первого в мире концертного электромузыкального инструмента, изобретенного сотрудником Физико-технического института Л.С.Терменом. Действие звука он сочетал со световыми и даже осязательными и вкусовыми воздействиями⁴. В Академии художеств музыкально-цветовые аналогии изучал М.В.Матюшин⁵. «Цветной слух» в контексте светомузыкального синтеза исследовали Г.М.Римский-Корсаков⁶, В.Г.Каратыгин и С.А.Дианин (Институт истории искусств). В стенах оптического института светомузы-

кальные эксперименты проводили С.О.Майзель, А.Г.Чесноков, Д.Н.Лазарев. Особо напомним о художнике Г.И.Гидони, посвятившем новому искусству света и цвета всю свою жизнь⁷.

В рамках настоящей работы мы обратим внимание на малоизвестный сегодня факт, упоминание о котором присутствует в архивах и прессе второй половины 1920-х гг⁸. Речь идет о предполагавшемся создании театра в ленинградском Доме печати (1927). Музыкант и электротехник А.М.Дымшиц предложил проводить в театре световые представления. Поразительно, что после экспериментов Щербачева, Термена, Гидони, проведенных в Ленинграде незадолго до этого, в газетах говорилось о Дымшице как об изобретателе «первого в мире светомузыкального инструмента» (и даже «светооркестра»), выделяя жирным шрифтом, что до этого — «никто и никогда»... Чем же оправдан журналистский пафос? Дымшиц действительно впервые у нас в стране, а возможно, и в мире предложил специальный инструмент и выдвинул саму идею «пространственной музыки». Двухклавиатурный мануал опытного экземпляра инструмента, будто бы уже приобретенного Домом печати, имел 3,5 октавы и был снабжен электрическими контактами, связанными с металлофоном, пластинки которого вместе с молоточками размещались на стенах зала и даже на потолке. Музыка звучала, словно рассыпанная в пространстве, со всех сторон окружая слушателя. В тех точках, условно говоря, рядом со звуком, находились световые прожекторы, управляемые синхронно с помощью клавиш. Клавиатуры располагались одна над другой, что давало возможность извлекать и звук, и свет с помощью педалей. Предусматривалась возможность автономного управления звуком и светом. Дымшиц выступал против идеи прямолинейной связи между цветом и тоном, подчеркивая ее несостоятельность с точки зрения как физики, так и физиологии. Он предполагал установить эти связи по эстетическому принципу, т.е. по желанию самого художника (остается, правда, непонятным, как указанная связь

осуществлялась технически). Кроме сообщения о монтаже инструмента в Доме печати, в газетах сообщалось, что управление гостеатров планирует приобрести его для постановки спектакля С.Радлова «Долли».

Отмечая наивность, так сказать, «пуантилистического» принципа звуко- и светоизвлечения, отметим оригинальность идеи нахождения слушателя «внутри звукового фортепиано», предвосхищающей более поздние эксперименты Э.Вареца («Электронная поэма» на ЭКСПО-58, Брюссель), Я.Ксенакиса («Политоп» в развалинах терм под Парижем, а также во французском павильоне на ЭКСПО -70, Монреаль), К.Штокгаузена («Звучащий сад» в пещерах Бейрута и павильоне ФРГ на ЭКСПО-70 в Осаке), эксперименты СКБ «Прометей» в Казани (1974), ставшими доступными в нынешнюю электронно-компьютерно-лазерную эпоху⁸.

В 70-е годы мы обращались к ленинградцам через телевидение и газету «Смена» по поводу неосуществленного театрального проекта в Доме печати, но это не дало нам никаких новых сведений. Интересно было бы узнать, что стало с Домом печати и, в частности, с тем залом, в котором предполагалось проводить световые представления. Не обнаружили мы в то время сведений и о световом инструменте «кинофот» В.Каратыгина, о котором лишь мельком сообщили родственники изобретателя на одном из наших выступлений в Ленинграде. Существовали ли на самом деле у М.В.Матюшина монохорд с цветными экранами и инструмент «свет-форма-звук-шум»? Нет и следов световой партитуры «Нонета» В.В.Щербачева, равно как и описания светоинструмента, использованного при его исполнении. В настоящее время мы лишены возможности проводить архивные изыскания в Петербурге, поэтому нам хотелось бы передать поисковую эстафету землякам пионеров нового искусства. Возможно, настойчивый поиск сведений поможет пролить свет на интересные замыслы, достойные внимания сегодняшних экспериментаторов и теоретиков искусства.

1. Лазарев Д.Н. Светомузыкальные эксперименты в Ленинграде // Синтез искусств в эпоху НТР. Казань, 1987. С. 78–79.
2. Термен Л. Электроника, музыка, свет. // Там же. С. 79–80.
3. Ванечкина И. Из первых светомузыкальных опытов. «Нонет» В.Щербачева // Там же. С. 75–77.
4. Галеев Б.М. Советский Фауст (Лев Термен – пионер электронного искусства). Казань, 1995.
5. О вкладе М.Матюшина в световое искусство // Галеев Б.М. Искусство космического века. Избранные статьи. Казань, 2002. С. 226–236.
6. Римский-Корсаков Г.М. Расшифровка световой строки скрябиновского «Прометея». // De musica. 1926. Вып.2. С. 94–102.
7. Галеев Б.М. От Светового памятника Революции к Дворцу Советов. // Свет и звук в архитектуре: Тез. конф. Казань, 1990. С. 32–36.
8. Леонов В. Светомызыка и светоркестр // Вечерняя газета. 1927. 13 мая; Л.А. Новое изобретение // Жизнь искусства. 1926. № 49.
9. Галеев Б.М. Электроника, пространство, звук. // Музыкальная жизнь. 1995. № 2. С. 32–33.

Булат Галеев

(Казань, Татарстан).

СВЕТОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ (СПЕЦИФИКА И ВОЗМОЖНОСТИ)

Говорят, первый паровоз, в подражание шагающему человеку, перемещался с помощью железных ног. Аналогично, первые светоинструменты повторяли обычные музыкальные инструменты до мелочей, вплоть до калькирования названий: «цветовой клавесин», «оптический орган», «световое фортепьяно» – в ожидании того, что вместо звука определенной высоты с нажатием каждой из клавиш светоинструмент будет выдавать для зрителя нечто такое, что в совокупности должно обеспечить эффект видения музыки, которую мы в это время слышим.

О чем-то подобном мечтал великий фантазер XVII века, изобретатель «волшебного фонаря» (первого проектора) А.Кирхер: «Если бы во время концерта нам была дана возможность видеть воздух, который колеблется одновременно под воздей-

ствием различных голосов и инструментов, мы тогда бы с удовольствием увидели в нем очень живые и красиво сгруппированные цвета». Разница лишь в том, что Кирхер полагал возникновение зримой музыки не «от руки», а само собой, т.е. неким чудесным образом, без участия человека, за счет непосредственной визуализации колебаний воздуха (кстати, на чисто физическом уровне подобный эффект наблюдается в современных теплорограммах физического назначения). Но очевидно и важно понять, что зримая музыка здесь полагается однозначной функцией звучания и ограничивается простыми переливами цвета. И в первых реальных проектах светоинструментов – похоже – каждая клавиша была связана крепко-накрепко с определенным цветом, воспроизводимым с помощью тех источников света, которые были в данное время доступны (свечи в «цветовом клавесине» Л.Б.Кастеля, XVIII век; электрическая дуга в «цветовых органах» Б.Бишопа и А.Римингтона, XIX век).

Инструменты эти мало чем отличались друг от друга, разве что мощностью, благо весь творческий пыл «изобретателей» нового искусства уходил поначалу, в основном, на поиски алгоритмов «что с чем и как связано», причем обычно на атомарном, по-элементном уровне. Должны были пройти столетия, чтобы мы смогли уяснить: перевод в искусстве невозможен (и не нужен), и транспонировать музыку, тем более, «по-нотно» в цвета столь же бессмысленно, как «по-буквенно» переводить с русского на английский: «свет» – «svet»!..

Ущербность такого рода позиций еще в прошлые века понимали художник П.Гонзага, писатель К.Эккартстаузен, философ М.Мендельсон, выступившие, во-первых, с идеей искать уже эмоциональные и эстетические принципы сопряжения «музыки для слуха» и «музыки для глаз» и, во-вторых, настаивавшие на расширении средств «музыки для глаз» за счет оформления цвета в линии, рисунок и т.д. Но все эти предложения, при всей их проницательности, оставались в схоластическом оцепенении,

подавляемые невежеством обыденного сознания, продолжающим ожидать чуда «превращения» музыки в цвет.

Для того чтобы исключить изначально притягательное убожество подобных бесплодных намерений, обратимся к современной теории генезиса светомузыки, после чего станут ясными реальные целевые установки в разработке инструментария, необходимого для того, чтобы сделать музыку видимой. Только тогда станет очевидным, что именно в зависимости от уровня развития самих исходных идей нового искусства световые инструменты испытывают существенные изменения в своем назначении и, соответственно, конструктивном решении. Точнее, динамика технических средств и запросов к ним находятся в отношении взаимообусловленности: теоретические предпосылки подталкивают к созданию адекватного инструментария, а освоение его потенциала в художественном эксперименте сопряжено с последующими коррективами в теории, и т.д.

Характер этих процессов проясняется лишь при осознании того, что возможность *видеть* музыку, оказывается, существовала извечно, ибо древнее «мусическое искусство» было синкретическим (в античности это называлось «хорея»). Наряду с естественным звуковым инструментом – голосом – человек владел и естественным инструментом музыкального жеста – своим телом, воплощающим в танце подлинную «музыку для глаз». Поразительный факт – в Древнем Китае музыка и танец вообще обозначались одним иероглифом! Но инструмент этот так и остался единственным на многие столетия, в то время как к голосу издавна могли прибавиться звучания уже «внечеловеческого», искусственного происхождения. Это и позволило «музыке для слуха» стать в буквальном смысле инструментальной, т.е. самостоятельным искусством, без чего она не смогла бы достичь высот современного симфонизма.

Вместе с тем музыку сопровождает стремление к восстановлению целостности «хореи», что приводит в XVI веке к рож-

дению музыкального театра (наряду с продолжением освоения достоинств автономного развития инструментальной музыки). Но артикуляционные и динамические возможности визуальной составляющей синтеза – и самого видимого актера, и его «аккомпанемента» (декорация, сценическая среда и т.д.) – надолго остаются несопоставимыми со сложностью и свободой развития звукового материала, что исключает равноправие этих разнородных, разномодальных средств и возможность гармонии в их синтезе. По сути дела, именно такого рода противоречия и их последствия были отмечены и предельно акцентированы Р.Вагнером, который, впрочем, не смог преодолеть их из-за ограничения им визуального инструментария все теми же средствами «театральных подмостков», которые он считал единственным пристанищем декларируемого им «Gesamtrunstwerk»¹ а.

Реально заметные шаги к этому «Gesamt» видимого и слышимого оказалось возможным сделать лишь при освоении художественного потенциала света, рожденного электричеством и управляемого электроникой. Свет существенно способствовал более глубокому воплощению сценической драматургии в театре. Но, выявив свою специфику, изобразительная (точнее, фотоизобразительная) световая проекция легла в основу нового, актерского же, но уже экранного искусства – кино. Выразительная светокрасочная проекция абстрактных пластических образов также была активно включена в систему сценографических средств нового театра, прежде всего музыкального. А параллельно, выявив свои предельные возможности, она воплотилась в смежное с кинематографом, но уже неизобразительное экранное искусство – светомузыку, в которой «музыка для глаз» осуществляется уже с помощью световых инструментов.

Таким образом, светомузыку можно условно характеризовать как своего рода искусство «инструментальной световой хореографии», в котором музыкальный жест продолжен (развит, заменен) светокрасочной пластикой. И в той мере, как музыка

связана с интонациями звуковой речи человека, световая пластика в инструментальной «музыке для глаз» генетически, интонационно обусловлена опытом кинетической речи и танцевального искусства.

Как, каким способом можно получить «танец» абстрактных красочных образов, похожих, положим, на ожившие композиции В.Кандинского? Кстати, он и сам мечтал об этом, но... вслед за Вагнером, оставшись на «театральных подмостках» и игнорируя «экран», он пришел к довольно абсурдной идее анимации абстрактных декораций путем механического их перемещения по сцене. Другие художники-абстракционисты, удрученные бессодержательностью статической беспредметной живописи, вышли «за раму» и «за рампу» и стали конструировать светоинструменты, представляющие собой наборы «волшебных фонарей», управляемых с пульта (может быть, и клавишного). Но, применительно к этим «фонарям» к каждой из сочиняемых абстрактных светодинамических композиций приходится подготавливать каждый раз свои необходимые слайды, кинетические транспаранты, дополнительные формообразующие насадки, объективы и т.д. И если, сев за обычный рояль, можно сыграть все, что хочешь и умеешь, то светоинструмент, который мог бы исполнить «все, что душе угодно», должен иметь бесконечную клавиатуру.

Таким образом, мы столкнулись здесь с небывалой для художественной культуры ситуацией. Создание самого инструмента, оказывается, являет собой первичный художественный акт. И не удивительно, что сами художники практически всегда изготавливали для себя и свои инструменты. В отличие от кинотехники с ее *репродукционными* функциями, светомузыкальный инструментарий предназначен для *продуцирования* воображаемых (абстрактных) образов. Именно поэтому кинотехника унифицируема, а каждый светоинструмент уникален, как уникально само художественное произведение. Вот почему светомузыка так сильно отличается от смежного, соседнего с ней экранного искусства — кино

телевидения. Но культура всегда стремится преодолеть подобные ситуации «неравноправия» и, в конце концов, находит реальные пути для этого. Пусть и с отказом от притягательного эффекта присутствия, присущего исполнительским искусствам (каковой была музыка), светомузыка получила неожиданную возможность быть реализованной с помощью ... кинопроекции. Для этого на киноплёнке методом мультипликации создается динамическая световая пластика. На этой же плёнке записан и звук. Получившийся светомузыкальный фильм можно воспроизводить затем в любом кинозале (и таких кино- и видеофильмов к сегодняшнему дню созданы в мире сотни). А окончательному преодолению столь недемократической ситуации с отставанием светомузыки от кино и телевидения способствует сегодня освоение ошеломляющих возможностей современных дигитальных аудио-визуальных технологий (и созданных с их помощью, компьютерных светомузыкальных анимаций ныне – тьма!). Правда, как и в случае с кино, результаты здесь подготавливаются обычно заранее, а не в процессе исполнения (демонстрации), но с этим придется мириться, ибо светомузыка – это не просто временное искусство, как музыка, а пространственно-временное, не только слуховое, но и зрительно-слуховое искусство. Это определяет возможность ее существования в двух ипостасях воспроизведения – концертном (с помощью светоинструментов) и фильмовом (с помощью кинотеатральных компьютерных технологий). Естественно, своеобразие инструментальных средств и приемов в каждом из этих случаев обуславливает наличие специфических различий и в результатах. Но это не должно смущать нас. Ведь нам привычно различать и видеть разницу в игре актера на сцене и на киноэкране.

Более подробно о создании самой техники светомузыкального синтеза можно узнать в специальных книгах¹, как и о принципах синтеза музыкального и светового материала²; в соотношении этих процессов с такими способностями человека как синестезия, «цветной слух»³.

1. Галеев Б., Андреев С. Принципы конструирования светомузыкальных устройств. М.: Энергия, 1973; Галеев Б., Сайфуллин Р. Светомузыкальные устройства. М.: Энергия, 1978; Галеев Б., Зорин С., Сайфуллин Р. Светомузыкальные инструменты. М.: Радио и связь, 1987.

2. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976; Ванечкина И., Галеев Б. «Поэма огня» (концепция светомузыкального синтеза А.Н.Скрябина). Казань: Изд-во КГУ, 1981.

3. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982; Галеев Б. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во КГУ, 1987; Галеев Б. Искусство космического века (Избр. статьи). – Казань: Изд-во «Фэн», 2002.

Павел Игнатов
(Санкт-Петербург)

ВОЗМОЖНОСТИ ЗВУКОРЕЖИССЕРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Анализ исторической ретроспективы развития музыкальных компьютерных технологий XX–XXI века показывает, что представитель новой профессии – звукорежиссер – приобретает в совместном творчестве с композитором принципиально новые возможности обогащения звука дополнительной палитрой красок, позволяющей передать тончайшие нюансы авторского замысла.

В этой связи необходимо отметить, что компьютеры, оснащенные специальными музыкальными программами, обеспечивают необходимую техническую базу для принципиально нового подхода в создании музыкальных произведений, как в смысле использования новых направлений электронной интерактивной музыки, так и в смысле обогащения звукового образа разнообразными эффектами, например, - воссоздание виртуального трехмерного звукового пространства.

Особо следует подчеркнуть, что интерактивная музыка, звучание которой синтезируется непосредственно в процессе исполнения, ставит перед звукорежиссером принципиально отличающиеся творческие задачи, которые решаются с исполь-

зованием новых открытых сред музыкального и звукотембрального программирования.

Таким образом, современная процессорная обработка звука с помощью компьютерных технологий открывает огромные возможности изменения и обогащения музыкальной фактуры произведения, за счет управления звуковысотными, ритмическими и тембральными характеристиками звука (morphing, vocoding, time correction, pitch shift, quantization и др.)

Раскрыть и проанализировать возможности некоторых современных музыкальных компьютерных программ для записи и обработки цифрового звука является целью данной работы.

В соответствии с существующими форматами компьютерного звука, а именно: 1) цифровым форматом (цифровой звук); 2) форматом МИДИ (синтезированный звук); 3) комбинированным форматом (сочетание цифрового и синтезированного звука) в настоящее время используются различные типы музыкальных программ: 1) программы для записи (включая многоканальную запись), редактирования, цифровой обработки и монтажа звука (Sound Forge, WaveLab, CoolEditPro, SAW Plus, Samplitude Producer и др.); 2) программы-редакторы синтезированной МИДИ музыки – секвенсеры, включающие нотные редакторы (Cakewalk Pro, Cubase SX, Logic Audio, MIDI Orchestrator Plus); 3) программы сэмплеры – виртуальные синтезаторы (Gigasampler, Reality, Audio Architect); 4) программы-конструкторы сэмплированных мелодий (Visual arranger, Band-In-A Box) и др.

В настоящее время, параллельно со стремительным совершенствованием музыкальных программ различных фирм, создаются специальные встроенные модули обработки звука – Plugins, приведенные к единому стандарту DirectX, что позволяет работать с ними практически во всех музыкальных редакторах и обеспечивает дополнительные возможности процессорной обработки звука (реверберация, эхо, хорус, дилей, флэнжер, вибрато, эквалайзер, компрессия и др.).

Таким образом, с развитием звукотехнической базы, появлением компьютерных цифровых монтажных станций, цифровых устройств обработки звукового сигнала у звукорежиссеров появились новые возможности по созданию звукового образа, обеспечивающие полноценное формирование акустического пространства, введение в музыкальную ткань новых тембров и др.

Вместе с тем, современные компьютерные технологии, несмотря на огромную палитру возможностей, которую они предоставляют, являются лишь новым этапом эволюции технических средств. Они не заменяют творчество, талант и культуру композиторов, музыкантов и звукорежиссеров, которые становятся полноправными соучастниками творческого процесса. Однако, предоставляемые ими возможности, создают новую интерактивную мультимедийную среду, которая может служить основой для развития новых направлений музыкального искусства.

Christoph Reuter

(University of Cologne, Germany)

VIBRATO AND MICROMODULATIONS AS CUES FOR TIMBRE SEGREGATION

1. The role of vibrati and micromodulations in stream segregation

According to the theory of blending and partial masking, the timbre of instruments playing together can be heard separable especially when the strong partials in the formant of one timbre coincide with the spectral gaps of the other timbre and vice versa¹. The remaining partials of these only partially masked timbres build up residues (one for each timbre) that can be perceived separately.

One can find the answer of the question about the reasons for the emerging residues in the different motions of the partials (vibrato and micro modulations), because the properties of the partials are reflected in the properties of the residues.

In other words, the different formant areas are not the reason for the segregation of simultaneous timbres played in unison. They

are only necessary to perceive the different modulations and fluctuations of the involved partials.

This thought leads to a field which has been more or less neglected in the history of musicology: The contribution of vibrato and micro modulations to the perception and segregation of timbres played together.

So far it is well known that a vibrato between 6 and 8 Hz is considered as especially pleasant and typical for an instrument² and that a vibrato enhances the recognizability of timbres³, especially in front of the background of other timbres⁴.

Furthermore, the typical modulation widths for musical instruments were investigated⁵ as well as our ability to detect most minimal pitch modulations (below 500 Hz: 3,6 Hz, above 500 Hz: 0,7%)⁶.

2. Experiments with non-coherently modulated odd and even partials

Stephen McAdams⁷ was one of the first who investigated the vibrato's influence of the perception of partials in harmonic, extended or compressed relations ('extended' means that the frequency of each partial is multiplied by 1.07, whereas 'compressed' means that the frequency of each partial is multiplied by 0.93):

He modulated either all partials or only the even or only the odd ones with 6 Hz. The results of this experiment showed that partials with the same modulation (i.e. coherent modulation) are perceived as one sole timbre, whereas partials with different modulations (i.e. non-coherent modulation between odd and even partials) are perceived as two timbres played in octave (After the experiments of Robert Carlyon⁸ the vibrato-driven grouping of partials is true only for harmonic relations. But one can easily repeat the experiment of McAdams with any synthesis program to make certain that even with non-harmonic relationships between partials different vibrati lead to a splitting into two or more timbres.

While those experiments were conducted with synthesized timbres, today it is possible to work with programs like Melodyne to very finely manipulate the spectra and pitch modulations of original

instrument timbres and to repeat the experiment of McAdams with sound samples of original instruments.

With the help of a FFT filter the timbres of eleven instruments have been divided in odd and even harmonics. The timbres of the following instruments were used: the flute, the oboe, the English horn, the clarinet (in B), the bassoon, the French horn, the trumpet (in B), the tenor trombone, the violin, the viola and the violoncello, each in the pitches c^1 (260 Hz), es^1 (311 Hz), fis^1 (370 Hz), and a^1 (440 Hz). The vibrato of the even harmonics was manipulated in different ways and then the even and odd spectral parts were merged again. The following manipulations of the even partials were performed: 1) inversion of the vibrato phase; 2) extension of the vibrato width to 100 cents maximum (i.e. ± 50 cents from the middle angle); 3) extension of the vibrato width to 100 cents maximum together with an inversion of the vibrato phase; 4) no vibrato; 5) no manipulation.

In 5 perception experiments 10 testees listened to these manipulated timbres presented in a randomly chosen order and for each timbre they had to answer the following questions: a) Do you hear one or two instruments? b) What kind of instrument is playing?

3. Results

In the analysis of the original timbres it can be clearly seen that a typical vibrato of musical instruments must not be a sinusoidal modulation: the vibrati of the double reed instruments (the oboe, the English horn, the bassoon) have a rectangular or triangular shape.

Furthermore, the results of five perception tasks show that a widening of the modulation width of the even partials to 100 cents leads in nearly all cases to a perception of two instruments playing an octave interval (the clarinet being an exception because of the less prominent even harmonics). This is also true for timbres with an inverted vibrato phase combined with a 100 cents widening of the even partials (no exception).

An only inverted vibrato phase of the even partials (without widening the modulation width) in most cases evoked the impression

of one sole instrument, except for the timbres of the double reed instruments, presumably because of their deviant vibrato structure compared to the vibrato structure of the other instruments (rectangular/triangular vs. sinusoidal shape, see above).

A modulation of the even partials by 0 cents showed nearly no effect. The same is true for the mixing of the odd and even parts without manipulation. The recognition of the instrument timbres worked very well in all tasks and was not noteworthy influenced by any manipulations.

In other words: the influence of vibrato and other pitch modulation is strong enough to split even one solid timbre in two perceivable parts when giving different modulation widths or phases to odd and even partials. This leads to the conclusion that the role of the vibrato as a cue for timbre segregation has been underestimated so far.

1. *Fricke, Jobst Peter*. Formant. // *Herders großes Lexikon der Musik*. 1980. Bd. 3, Freiburg. S. 130f; *Reuter, Christoph*. Blending and partial masking // *Proceedings of the Blagodatovskije readings*. St. Petersburg, December 4–7, 2000. P. 180.

2. *Meyer, Jürgen*. Betrachtungen zum instrumentalen Vibrato // *Instrumentenbau-Zeitschrift* 22, 1968. P. 588.

3. *Saldanha, E.L., Corso, John F*. Timbre Cues and the Identification of Musical Instruments // *JASA* 36, 1964. P. 2024.

4. *Marin, Cecile; McAdams, Stephen*. Segregation of concurrent sounds II: Effects of spectral envelope tracing, frequency modulation coherence, and frequency modulation width // *JASA* 89, 1, 1991. P. 349.

5. *Meyer, Jürgen*. Vibrato: am besten 6 bis 8 Hz // *Instrumentenbau-Zeitschrift*. 1968. Bd. 22. S. 544–546; *Meyer, Jürgen*. Klangliche Strukturen beim Instrumentalvibrato // *Instrumentenbau-Zeitschrift*. 1991. Bd. 45, H. 9. S. 53–56.

6. *Zwicker, Eberhard, Feldtkeller, Richard*. Das Ohr als Nachrichtenempfänger. 2. neubearbeitete Auflage, Stuttgart, 1967. S. 66–68.

7. *McAdams, Stephen*. Segregation of concurrent sounds I: Effects of Frequency Modulation coherence // *JASA* 86, 6. 1989. P. 2148–2159.

8. *Carlyon R.P.* Discrimination between coherent and non-coherent frequency modulation of complex tone // *JASA* 89, 1991. P. 329.

DIGITAL VARIOPHON

1. The pulse forming principle

The Variophon is a wind instrument synthesizer that was developed at the Musicological Institute of the University of Cologne in the 1970/80ies and at that time is based on a completely new synthesis principle: the pulse forming¹, a kind of alternative to the later developed physical modelling. The central idea of that principle was that every wind instrument sound can basically be put down to its excitation impulses (vibrations of the reed or lips), which independently of the fundamental tone always behave according to the same principles, and in which Schumann's Principles of Timbre² are reflected. At that time the Variophon was the answer to the elementary question how timbre of wind instruments is being formed and why Schumann's Principles of Timbre work in the way they are known since 1929. It was the proof that wind instrument sounds are based on simple logical laws, which result from the shape of their excitation impulses³.

2. A software-based Variophon

Within a recent project at the Musicological Institute of the University of Cologne it is now planned to develop a software-based Variophon that would allow to synthesize the excitation impulses of original instruments by means of cosinusoidal or polygonal impulses, where the rising and falling edges of the impulses can be adjusted freely. This would be significantly closer to the original sound production than the square pulses used in the original Variophon to simulate the reed's opening and closing movements, because square pulses imply unrealistic infinitely short opening and closing times.

The outcome of this can be understood as both an experiment system for analyzing and synthesizing wind instrument sounds in the field of timbre research, and as a synthesizer with an approach different

from Physical Modelling. On the one hand, this sound synthesis technique accounts for the location where the sound is generated, i. e. the reed of the instrument; on the other hand, just a single breath controller is required to produce all the sound nuances that are performable on a real instrument, whereas with a Physical Modelling synthesizer, several modulation wheels, pedals and other additional controllers would be necessary.

3. Technical Features of the Digital Variophon

First of all the Digital Variophon will be built in the *Reaktor* modular environment, made available by Native Instruments, later on it will be programmed in C++ by means of the *VST-Development Library* (Virtual Studio Technology by Steinberg). The basic structure of a prototype created in *Reaktor 4* can be described as follows:

Input of the preliminary model comprises, on the one hand, the note values played on a keyboard, and, on the other hand, the dynamic values generated through a breath controller. The instrument-specific dynamic resolution as well as latency and transient effects of the breath controller are determined in the *BC Dynamics* module. Both the impulse generating process (*Pulse Forming*, *Pulse Constant* and *Square-Osc.* modules) and the generation of the breath noise (*Breath Noise* module) depend on input parameter, pitch and dynamics. Finally, the generated pulse trains and breath noise are (first additive, then multiplicative) mixed together in the *Mixer* module and routed to the audio output.

The basis of the sound production is a square pulse oscillator with a variable pulse width (the module *Square-Osc.*). However, since the pulse forming principle is based on a constant pulse width over a broad frequency range, while the cycle duration naturally changes according to the frequency⁴, an algorithm had to be found, that keeps the pulse width frequency-independent constant (in the *Pulse Constant* module). That algorithm, though, has to be real time modifiable depending on the change of all relevant influencing factors because the nature of the source spectrum is decisively determined by the

shape and the periodic change of the impulses' shape. This happens in the *Pulse Forming* module that subsequently follows the *Pulse Constant* module.

The input of the *Pulse Constant* module comprises MIDI note values from 0 to 127, that are determined on the keyboard. Every integer step corresponds to an output change of a half tone (100 cent) whereas the resulting impulse has a frequency-independent pulse width. If this step is made larger or smaller than 1, the pulse width will change according to the used algorithm. From this it follows that the minima in the spectrum move up or down on the frequency scale and thus the timbre changes. The parameter value of this modification is determined in dependency of pitch and dynamics in the *Pulse Forming* module.

In the following instrument models to be constructed in the course of the project the assumption of pure square pulses will be abandoned in favour of variable pulse forms dependant on pitch and dynamics. According to the described changes, the developed algorithm in the *Pulse Forming* module has also to be modified. Furthermore, an interconnection of the *Pulse Forming* and *Breath Noise* modules has to be realized, as, besides the already implemented additive component, the breath noise directly influences the pulse forming process (multiplicative component).

1 Voigt W. Untersuchungen zur Formantbildung in Klängen von Fagott und Dulzianen, Diss. Köln 1974. Kölner Beiträge zur Musikforschung 80, Bosse, Regensburg 1975; Fricke J. P. Formantbildende Impulsfolgen bei Blasinstrumenten // Fortschritte der Akustik, 4. DAGA'75, Braunschweig, 1975. P. 407–411.

2 Schumann E.. Physik der Klangfarben II, Habilitationsschrift Berlin 1929; Mertens P.H. Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik, Diss. Köln 1970, Bochinsky, Frankfurt/M. 1975.

3 Reichardt H. Elektronisches Blasmusik-Instrument Martinetta.// Das Musikinstrument 24 1975. P. 1027–1028; Sieber J. Spektraldynamik // Das Musikinstrument 26, Frankfurt/M. 1977. P. 1163–1166; Enders B. Variophon // Bernd Enders: Lexikon Musikelektronik, Schott, Mainz 1997; Lösener B. Love The Machines – Realton Variophon (*80) – Elektronisches Blasinstrument // Keyboards. 2003. q 11. P. 118–119.

4 Fricke J. P. Die Impulsformung: ein Erklärungsmodell für Klangentwicklung und Klangideal bei Holzblasinstrumenten // Das Instrumentalspiel. Bericht vom Internationalen Symposion Wien, 12–14 April 1988. Doblinger; Wien; München, 1989. P. 109–118; Reuter C. Der Einschwingvorgang nichtperkussiver Musikinstrumente. Lang; Frankfurt/M, 1995.

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ

В рамках проведенного сектором инструментоведения РИИИ в 2003 г. симпозиума, посвященного 100-летию выдающегося ученого-этномузыковеда Е.В. Гиппиуса, состоялось однодневное заседание под названием «Голос в культуре». Активность его участников, заинтересованность аудитории, острота дискуссий и широта проблематики вызвали у организаторов потребность продолжить этот опыт. В результате на секторе инструментоведения возник проект, рассчитанный на несколько лет и охватывающий уже не только структуры научных сообществ, но и деятельность педагогических учреждений и творческих коллективов.

Цель проекта «Голос в культуре» – сохранение и поддержание культурных ценностей в условиях нарастающей глобализации и нивелирования человеческой индивидуальности. Безусловной ценностью культуры является личность, которая и созидает культуру. Личность человека – это всегда тайна. Она артикулируется в звучании голоса, который ярко индивидуален, но в то же время социально и культурно обусловлен. Человеческий голос – наиболее сложный и совершенный инструмент музыки, в котором сочетаются словесность и бессловесность, явность и сокровенность, разумность и эмоциональность, индивидуальность и социальность.

Голос – инструмент общения и социально-культурной адаптации. Тембро-артикуляционные модели интонирования являются историко-культурным феноменом, этнически своеобразным и в то же время общечеловеческим. Знаковая функция голоса наиболее отчетливо раскрывается в обряде.

Проект позволяет выявить новые идеи в современном инструментоведении, музыковедении, акустике, театроведении, филологии, этнолингвистике, социологии, психологии и педагогике, сконцентрировав внимание на личностном начале культуры. Он открывает возможность соединения усилий специалистов из различных и ранее разобщенных областей человеческого

знания в дальнейшей разработке этих идей, стимулирует индивидуальное творческое начало и способствует возникновению инициативной личности в современной науке и культуре.

Поощрение исследовательского и творческого внимания к человеческому голосу как социально-историческому и этнокультурному феномену будет способствовать улучшению экологии культуры.

Проектом задается единая полижанровая структура, включающая в себя следующие формы: 1) научно-практические и учебно-методические программы (семинары); 2) публикация информационных и аналитических материалов; 3) инициирование научных проектов и формирование исследовательских групп; 4) создание информационной базы и разработка соответствующих компьютерных программ.

Семинары проводятся не реже одного раза в год. В течение недели работает группа *лидеров и слушателей*. В ежедневном расписании семинара проводятся занятия по следующим дисциплинам: язык, репертуар, мастер-класс, соло и ансамбль, совместное выступление, круглый стол, где рассматриваются научно-творческие дебюты. Каждый семинар планирует публикацию подготовительных материалов: ноты, тексты, методические разработки.

Аудитория делится на лидеров и слушателей и формируется как из уже признанных, так и начинающих исследователей и исполнителей – широкого круга практиков, студентов и преподавателей консерваторий и гуманитарных вузов, аспирантов, научных сотрудников и всех тех, кому не безразлична данная тема.

В результате реализации проекта будет сформирована уникальная структура, позволяющая не только регулярно выявлять новые идеи и новых лидеров, но и способствовать воспитанию творческой личности в науке и искусстве, личности, способной проявить собственный голос в современной обезличенной культуре.

В ближайшее время планируется проведение семинаров «Греко-славянская певческая школа» (кураторы И. Чудинова, А. Тимошенко) и «Финно-угорская певческая школа» (куратор Л. Зыбкина). Надеемся, что встреча заинтересованных исследователей на международном конгрессе «Благодатовские чтения» даст новый творческий импульс, поможет определить новые направления, выявить идеи и обсудить свежие разработки по проекту «Голос в культуре».

И. Чудинова, М. Сень, А. Тимошенко

РИТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГОЛОСА В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Живущий в условиях традиционной культуры человек ведет непрерывный, целенаправленный поиск путей и способов освоения действительности, окружающего мира. Существуют определенные, изначально заданные культурные нормы, стереотипы поведения, социо-психологические установки, правила общения, способы взаимоотношений. В различных традициях все эти обычаи, предписания проявляются по-разному. В культуре, однако, содержатся не только жизненные и бытовые нормы, но одновременные их сочетания, соотношения с художественными заданиями, представлениями, воплощениями. Пребывающий в традиционном мире человек, таким образом, получает от этого мира определенные, заранее данные установки, взгляды, и использует их как способы овладения реальностью: жизнью и искусством. Имеется целый круг художественных и поведенческих методов, из которого этнофор черпает средства для осуществления собственных творческих задач. В результате непрерывного индивидуального поиска подобные методы (изначально узнаваемые, понимаемые) изменяются, преобразуются, представая обновленным, по-иному увиденным и реализованным традиционным художественным веществом. Поэтому культура обнаруживает в себе поэтому антиномию объективного и субъективного творческих начал. Методы, используемые народным художником, во-первых, оказываются данностью, заранее присутствующей в традиции; во-вторых, находятся во власти человеческих инициатив (исполнительских способов, приемов); в-третьих, представляют собой собственно результаты (тексты), порождаемые разнообразием повторяющихся, но не похожих друг на друга творческих актов. Свойственная культуре в целом универсальность, многоплановость одновре-

менно присуща и частным ее выражениям – художественным методам-«ключам», призванным открывать различные элементы, звенья, нюансы традиции. Одни из «ключей» намечаются изначально данным, предшествующим пониманием, другие – ищутся, «нащупываются» и, входя в исполнительский арсенал, используются, при необходимости, в тех или иных случаях. Художественные методы традиционных музыкантов обнаруживают и непосредственно в себе, таким образом, антиномию объективного и субъективного культурных творческих планов. Одни «ключи» конкретизированы в частных, «технических» способах, формах, другие могут распространяться на различные жанры, виды, на традицию в целом. «Ключи» – это и форма (текст), и восприятие (понимание). Глубинно соотносимые со способами передачи фольклорной традиции, сами по себе представляющие одно из трансмиссионных средств, творческие методы-«ключи» реализуются на художественном (поведенческо-психологическом, исполнительско-артикуляционном, акустико-физиологическом) уровне, но, кроме того, содержат и объединяющий любые стороны культуры сущностный ритуальный план.

С раннего детства человек получает от традиционного мира разнообразные звуковые впечатления. Воспринимается обширный круг звуков, включающий голоса природы (флоры, фауны), голоса культуры (искусства, быта). Вся информация, являя собой единство жизненных и природных реалий, объективно предопределяется глубинно свойственной традиции изначальностью синкретизма, ритуальности. Звуковые впечатления оказываются существенным способом познания человеком окружающего мира. Но подобные голоса (природные, обрядовые), естественно запечатлеваемые, субъективно, сами по себе становятся для этнофоров индивидуальным средством освоения действительности. Свадебные и, особенно, календарные песни, исполняемые в строго установленную пору, приобретают смысл голосов-символов, воплощающих приход определенного време-

ни года, наступление того или иного события, необходимость обнаружения соответствующей данному случаю эмоции. Поэтому характер звучания, тембр голоса, исполнительское состояние всецело подчиняются требованиям ситуации, сопутствуя определенному мгновению жизни. Слышание звуков, видение красок непохожи друг на друга в разных традициях и зависят от климатических условий, особенностей ландшафта, наконец, от специфики культурных установок и норм. Целостное, неделимое восприятие окружающей жизни охватывает и постигаемые, и реализуемые человеком голоса. Слышимое и осуществляемое звуковое вещество становится для людей частью традиционного мира. Вокальные, инструментальные, обрядовые, природные голоса оказываются и самостоятельными и неразделимыми, взаимосвязанными средствами одновременного понимания целостности жизни и реализации конкретных творческих задач. Голос «говорящий», т.е. несущий в себе исключительной значимости информацию, являет собой, таким образом, всеохватывающий феномен и, в то же время, предстает одним из способов, методов, художественных «ключей», используемых носителями традиционной культуры.

Глубинный ритуальный смысл внешне обозначен при применении особого артикуляционно-исполнительского средства – так называемой «пластической маски». Лицо обрядовой певицы словно застывает, каменеет, зримо напоминая древнее языческое изображение. Фиксированному положению лицевой части головы сопутствуют жесткость верхнего вокального регистра, напряженность голосовых связок. Нижняя часть певческого аппарата, между тем, наполнена мощным, интенсивным дыханием. Образуется необычайной силы, широкий, чуть ли не «животный» голосовой посыл, как бы закрепляемый, замыкаемый расположенной наверху «маской». Лицо певицы будто рассекается застывшей, едва заметной улыбкой. Таким образом осуществляется совершенно особый поведенчески-артикуляционный прием, насыщенный

глубоким ритуальным содержанием. Певческая «маска» ассоциируется с реально существующей традиционной обрядовой маской. Напряженная, жесткая звукоподача перекликается с искаженными ритуальными голосами персонажей ряженья. Исполнительская полуулыбка напоминает об оцепеневших оскалах обрядовых масок. Неподвижность лица, отсутствие мимики придают облику певицы внешне невозмутимый, отстраненный, как бы погруженный в инобытие ритуальный вид. И напротив, чрезвычайная активность нижнего, «внутренне-утробного» дыхания сообщает артикуляционно-исполнительскому процессу природную, «животную» мощь и обрядовую экспрессию. Человеческий голос и его наружная телесная биологическая («инструментальная») оболочка предстают единым акустико-физиологическим аппаратом, содержащем различные стороны традиции, ее коррелятивные культурные сущности: ритуальную и художественно-психологическую. Певческий организм обретает значение явленного символа, с одной стороны, олицетворяющего собой скрытые глубинные обрядовые смыслы (воплощенные в звуке), с другой – сообщающего видимую, «материальную» информацию (актуализированную «маской»). Ритуальный текст, закодированный в слове, голосе, «маске», одновременно ими же художественно «расшифровывается». Действительными выразителями данного кинетикотемброи́нтонационного «письма» оказываются и создающие его (исполнители), и воспринимающие (слушатели). Тайная и явная обрядовая информация, посылаемая личностным творческим импульсом певиц, преобразуется в художественное сообщение. Исполнительским психофизиологическим инициативам сопутствуют неизменные активные отклики слушательского восприятия, соучастия. Ритуальные и художественные компоненты традиции, обнаруживаясь в творческих методах, беспрестанно, естественно сосуществуют. Певческий голос предстает обрядовым атрибутом, особым психофизиологическим «ключом», в котором одновременно присутствуют объективные и субъектив-

ные культурные планы. Ритуальная составляющая (соотносимая с «нечеловечностью» голоса) символизируется включенностью в иной мир, неподвижностью, «отчужденностью» верхней резонаторной части вокального аппарата – «маски» и «животной» интенсивностью острого эротико-звукового посыла. Художественное начало (выявляемое «человечностью» голоса) воплощается в свободе, спонтанности, гибкости темброинтонации. Свойственная традиционному сознанию тенденция к поэтизации творчества выражена в присутствии феномена исполнительского отстранения, олицетворяющего креативные устремления личности к выходу за пределы бытия (в надреальное существование). Но, вместе с тем, то же отстранение символизирует, как, например, в «маске», причастность обрядовых певцов иному, потустороннему миру (нереальному существованию).

Порождаемые глубинными «архетипическими» структурами, синкретизмом традиционного сознания ритуальные голоса выражают неизменную склонность человека к сакральным способам эмоционального слияния с культурой. Предшествующее творческое понимание воплощается в пространстве и времени обряда. Всеобъединяющая ритуальная атмосфера предполагает между тем и присутствие актуального, сиюминутного времени, сигнализирующего о начале, следовании, окончании событий и актов. Обрядовое пространство заполнено художественными голосами, претворяемыми разнообразными исполнительскими способами. Неистребимое влечение к творческой реализации выражается в традиционной культуре особенной экспрессией видения (восприятия и освоения) человеком окружающей жизни. Ритуальное и художественное начала существуют в сознании и действенных исполнительских инициативах, «ключях», голосах и, оказываясь неразделимыми, предстают единым, культурно-психологическим содержанием, обнаруживающим многочисленные персональные оттенки Экспрессивное одномоментное видение обрядового и актуального времени проступает во

взглядах «в вечность», обращенных из певческих «масок». Но этим же взглядам сопутствует интенсивность эмоций, незримо выражаемых, опозитизированностью мира, и одновременно запечатлеваемых темброинтонационно, звучащей материей. Выявляется особого рода обрядово-психологический план. Слияние различных по своему происхождению культурных феноменов порождает чрезвычайную творческую и эмоциональную силу, свойственную носителям традиции. Обрядовый психологизм включает в себя не только коллективные импульсы, но и индивидуальные намерения. Ритуальные и художественные голоса в традиционной культуре, воплощая экспрессию звуковых видений, слышаний, побуждений свободной творческой личности, взаимопроникают, сосуществуют.

Индивидуальные, исключительного воздействия эмоции присутствуют в обрядовых причитаниях. Природное «животное» начало обнаруживается в рыданиях, всхлипах, воплях, представляющих собой звуковое пространство нижней зоны плача и состоящих из тоновых пятен неопределенной высоты. В верхнюю, мелодическую часть напева также входит ритуальное содержание, выявленное здесь, однако, в принципиально ином — художественном, экспрессивно-лирическом плане. Звукотворческие артикуляционные средства оказываются в глубинном взаимодействии с существующими в традиции моторно-двигательными методами. Свободно вскинутые ввысь руки свадебных певиц контрастируют с акцентированной на гребне напева ритуальной звукоподачей, содержащей взрывной, остроэмоциональный характер. Интонирование нижней части мелодии исполнительски смягчается; совершаемые в это же время твердые удары ногами символизируют обрядовое втаптывание в землю. Исполнительские средства традиционной артикуляции обнаруживаются на противопоставленных, но вместе с тем неотделимых друг от друга темброинтонационном и кинетическом уровнях. Отчетливо структурированные звукопространственные контуры обрядовых напевов

соотносятся со строгой ритуальной маркированностью положений человеческого тела, функциональной установленностью движений ног, рук, фиксированностью лица и т.п. Пластическая сила, творческая нацеленность на активную, «утверждающую» артикуляцию (ассоциируемую с акцентностью, исполнительскими «сфорцандо») свойственны и традиционным певцам, и инструменталистам, и танцорам. Интенсивный выдох, мощный звуковой посыл, твердость притопываний ног, прихлопываний рук, крепкая прямота имеющего явно ритуальную символикудвигающегося человеческого тела-«столба», — все эти художественно-обрядовые формы обнаруживаются в вокальной и танцевальной традиционных сферах. Для творчества музыкантов-инструменталистов типичны активность исполнительских движений, твердость, сила рук (плеча, локтя, кисти, пальцев), прямое положение корпуса, стремление к широкому, крупному фактурному охвату, моментально воплощаемому в форме наигрышей. Характерная для инструменталистов неподвижность лица напоминает об оцепенелости певческой «маски». Использование традиционными музыкантами индивидуальных и типических темброинтонационных оборотов, зерен-«ключей», плетение мелодических узоров согласуются с принципами вокальной мелизматике, приемами танцевальной орнаментики, импровизационностью, свободой движений. Еще одна эмоционально-артикуляционная художественная сторона подразумевает противоположный круг исполнительских качеств: легкость, скорость, полетность. Взаимопроникновение разнообразных творческих методов, содержащихся в различных видах искусства, порождается всецело присущим традиционной культуре синкретизмом. Народные певцы вовсе не метафорически используют понятие «голос» в значении «мелодия» (напев), в других же случаях напрямую обозначая этим словом обрядовое время, ситуацию исполнения (голос «масленичный», «егорьевский», «толотный», «свадебный» и т.п.).

ПЕНИЕ КАК МАНИФЕСТАЦИЯ РИТУАЛЬНОГО ЕДИНСТВА.

ИЗ ИССЛЕДОВАНИЙ ОБРЯДА *ВОДИННЯ КУСТА* НА ЗАПАДНОМ ПОЛЕСЬЕ

Как известно, обряд *водіння Куста* является формой весеннего колядования¹. Он исполняется на протяжении Троицкой недели. *Кустом* выбирают молодую девушку в расцвете жизненных и продуктивных сил. Кустовая процессия ходит по дворам, хозяева одаривают Куст, взамен получая пожелания успеха и хорошего урожая. Завершение обряда – ритуальное раздевание Куста в поле, часто интерпретируемое как реликт древней жертвы², – может быть понято как квинтэссенция ритуального обмена подарками между миром живых и умерших. Идя по селу, женщины поют:

Ой ми були у великому лісі,
нарядили Куста із зеленого кльону
(...)
А наш куст поїде до батенька в гості,
треба йому черевички на помості.

Смысл символической драмы Куста – существа из потустороннего мира – заключается в переходе через мир живых и бытии по помосту к «батеньке», т.е. к загробному миру. Переход является опасным моментом для всего сообщества, поэтому *водіння Куста* сопровождается ритуальными действиями. Во время визитов Куста к хозяевам, пространство действия – хата – является вполне дружественным по отношению к человеку (поскольку создано им самим). Однако во время прохождения по селу, где возможно вмешательство враждебных человеку сил, следует оберегать Куста – отпугивать злые силы пением. В это время звучит *троїцька* песня.

При анализе обряда особое внимание следует обратить на два момента: процессия и угощение. Во время прохождения процессии женщины поют. При этом:

– лицо не отражает эмоциональной вовлеченности в исполнение. Даже при визуальном контакте (например, с фотографом) мимика лица не выдает эмоций, но лишь сосредоточение и напряжение, иногда физическое усилие;

– наблюдается аскетизм жестов – женщины держатся под руки, некоторые несут ветки клена;

– шаг плавный, его ритм является разным у каждой из участниц процессии, независимым от ритма песни, но при этом неизменным и не препятствующим динамике пения;

– центр равновесия тела стабилен и не подлежит перемещению – его позиция все время одинакова, а шаг не влияет на положение центральной оси тела (позвочника)³.

Когда звучит пение, женщины становятся серьезными, склоняются друг к другу, взгляд устремляют прямо перед собой, иногда прикрывают веки; не совершают резких движений, всем своим существом концентрируясь на пении; в отличие от угощения, которое является статическим этапом, отдыхом для участников процессии.

Определяющим критерием *троїцких* (и в целом обрядовых) песен является, по мнению исполнителей, их «одноголосие» (мономелодизм): *Трійця – всі пісні на один голос, не щоб перший і другий, всі на один*. Форма троичной песни строится на трех уровнях: мелодическом, ритмическом и фактурном. Корреляция этих факторов определяет отношения двух равнозначных аспектов обрядовой песни: вербального и музыкального.

Исследуя ритуальное пение в обрядовом контексте, следует ответить на вопрос: какое психоакустическое значение для группового обрядового пения имеет специфическое резкое звучание голосов?⁴ Исследования по методике Fourgiera проводились на звучаниях унисонов – наиболее сконцентрированных и однородных – и на звуках исполняемых соло, звучащих не более трех секунд. Усиленные ряды обертонов приблизительно помещаются в пределах 300–1500 Hz и в меньшей степени: 3–4 kHz⁵.

Во всех спектрах наиболее широкую амплитуду имеет II гармоническая ступень. IV – наиболее выразительна в унисонных звучаниях, чем в сольном звучании.

Спектр звука не особенно изменяется в зависимости от артикулирования гласных, разница возникает в связи с амплитудой (громкостью) и частотой основного тона. Артикулирование гласных изменяется в связи с достижением схожего тембра голоса⁶. Этот эффект увеличивается за счет психологических факторов восприятия. Спустя некоторое время звучания интегрированного звука он воспринимается уже не как гласная, а лишь как звук определенной высоты. Характерной чертой унисона является однородность звучания (получаемая при помощи минимализации акустических биений)⁷.

«Одноголосие» *тройцьких* и других песен, исполняемых в обрядах, не является исключительно музыкальной чертой. Это совокупность как психоакустических, физиологических⁸, музыкальных так и социальных факторов, связанных с обрядовым контекстом, и моментом исполнения. Таким образом, коммуникативная функция обрядового пения является неоднозначной. С одной стороны, песня обращена во вне поющей группы, на артикулирование словесного текста и воздействие на хозяев, адресатов обряда, на силы природы, с другой – служит объединению поющей группы. В результате такого ощущения «общности в пении» достигается интеграция исполнителей обряда не только в музыкальном смысле, но и в смысле психосоциальном, в процессе мироздания.

¹ П.Караман отмечает: «Изначально колядование было обрядом аграрным», см.: *Caraman P. Obrzed koledowania u Siowian i Rumunow...* Krakow, 1933. S.28.

² См.: *Клименко І. Наспів <весни-трійці> на Пінському Поліссі // Родовід. Київ, 1995. Ч.2. С.82–92.* Жертва в обрядах колядования сегодня имеет преимущественно символический, а не дословный смысл, и означает изменение социального статуса девушки.

³ Центр равновесия тела – позвоночник – этнологи на материале разных культур интерпретируют как ось мира (axis mundi), см.: *Kowalska J. Taniec bogowy. Warszawa, 1995. S.64; Hall E.T. Poza kultur№. Warszawa, 1984. С.113.*

⁴ Ср.: *Muskalska B.* Tradycyjna wieloglosowosc wokalna w kulturach basenu Morza Sroziemnego. Автор исследует звуковой идеал средиземноморских традиционных культур сопоставляя эмическую и этическую перспективы.

⁵ Схожие вилки усиленных составляющих звука зарегистрировала Б. Мушкальска в пении соло в народной манере средиземноморского региона (*Muskalska B., Auhagen W.* W poszukiwaniu ginacego brzmienia. Problem intonacji i barwy w portugalskich spiewach wieloglosowych // *Studia nad wysokoscia i barwa dzwieku* / Red. A. Rakowski. Warszawa, 1999. С. 108–109).

⁶ Сознательную деформацию артикулирования гласных на польском материале ранее наблюдал Ежи Барминский (...изменение акустической структуры /.../ упрощает пение повышенных звуков) см.: *Bartmiski J.* 1973. С.123.

⁷ См.: *Rakowski A.* Kategoriaalna percepcja wysokosci dzwieku w muzyce. Warszawa, 1978. С. 113.

⁸ Ср.: *Левкиевская Е.* Голос в системе славянской народной анатомии // *Голос и Ритуал*. М., 1995. С.38.

Клавдия Немкевич
(Варшава, Польша)

КУЛЬТУРНЫЕ НАЧАЛА СОНОРИЗМА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ «АУТЕНТИЧНОГО» ДВИЖЕНИЯ

Современная массовая культура и ее звуковой горизонт сформировали определенный тип музыки. Сегодняшняя развлекательная музыка предпочтительно использует низкие частоты и басовые эффекты, подчеркиваемые стереофонической аппаратурой. Низкие частоты предполагают более сложную локализацию источника звука, вследствие чего может показаться, что музыка лишена направленности в пространстве. Окруженный звуком слушатель ищет скорее впечатления погруженности, чем ясного и сосредоточенного созерцания. Подобное явление имеет место во время исполнения григорианского хора в средневековых соборах, где возникает необычно долгое время отзвука (6 секунд и более), а также происходит усиление низких и средних частот при ослаблении высоких (свыше 2000 Гц). При этом кажется, что голоса не имеют конкретного источника, и верующий становится частью мира звуков, а не слу-

шателем. Иначе обстоит дело в светской и симфонической музыке, где сосредоточение внимания достигалось благодаря расположению музыкантов и слушателей визави, предпочтению звуков высших частот и их точной направленностью, подчеркиванию пространственной и социальной дистанции. Таким образом, история восприятия музыки образует круг: стереофоническое звуковоспроизведение, *surrounding effect*, в котором слушатель располагается в центре звучания, приводит к тому, что современная музыка находится относительно человека в подобных отношениях как и в архайческих обществах, где прежде всего важны унификация и интеграция. Опыт примата поглощенности звуком над сконцентрированностью на восприятии звука является мостом между человеком архайческим и современным, который в акустическом пространстве собственного восприятия (*headspace*) ощущает звук как возникающий у себя внутри. Сосредоточение акустического сознания во внутреннем пространстве возможно было средством установления интеграции между собой и космосом.

Пристрастие современной массовой музыкальной культуры к стереофоническому *surrounding effect* является выражением поиска состояния полного самоотождествления с музыкой, а вместе с ней – с природой и культурой. Это состояние Теодор Адорно назвал *соединением*, которое, несмотря на психофизические основания, вместе с тем является сущностью всякой музыки и искусства. Также в популярности вокальных сонористических техник в современном фольклорном движении можно усмотреть эхо увлеченности *surrounding effect*. Непосредственный опыт звучания старинной вокальной музыки многих этнографических регионов восточного и южного славянства характеризуется острым звучанием, большей степенью громкости, богатством и выразительностью обертонов и их селекцией посредством прикрывания рта в направлении усиления высших обертонов, а также точечной эмиссией созвучий. Перцепция звука уходит от тонов основных составляющих созвучий и устремля-

ется к обертоновому ряду. Интонационная толерантность приводит к образованию микроинтервалов и гула, возникающих вследствие одновременного звучания тонов с небольшой разницей частот. Часто встречается смазанная артикуляция, избыточная легато и глиссандо. Нисходящие глиссандо, вскрикивания или скачки вверх с основного тона часто встречаются в окончаниях строк. Часто происходят размывания вербального текста, артикуляция которого подчиняется музыкальному аспекту пения. Вербальный текст распадается на слоги, наполняется повторами и вставками — отдельными асемантическими выкриками, такими как «ой», «да», «же», «ох», «эй», «эх». Экспозиция отдельных гласных приводит к усилению определенных частот в образе звучания. Выразительность интервалов и их интонирование иногда подчеркивается в сочетании с голосом, близким к ритмизованному бурдону. Все это суммируется в регистрировании традиционных полифонических песен не только на слух, но и осязательно — как ощущение вибрации звуковых биений в воздухе, треска и звона в ушах, и вызывает чувство поглощенности звуком, мощного сотрясения воздуха и вибрирования звуков где-то непосредственно в голове или в грудной клетке.

Еще более сильным опытом является пение в традиционной технике. Общей чертой всех вокальных традиций в народных культурах является естественность и экономичность техники звукоизвлечения, благодаря которой избегается напряжение и перегрузки голосового аппарата. Навык традиционных техник эмиссии вызывает ощущение силы собственно голоса и тела. Пение становится методом самовыражения, как и самопознания, а также познания мира, часто обуславливая глубокую внутреннюю интеграцию с собственной природой, полем, а также природой вещей. Опыт преодоления голосом открытого пространства создает эффект преодоления разорванности мира. Таким образом, источником популярности традиционных техник пения является опыт физического ха-

рактера, вместе с тем являясь мостом к традиции. Поэтому пение с использованием традиционных сонористических техник может объясняться потребностью включения в отчужденную реальность природы и культуры.

Современная музыкальная фольклористика является попыткой включения в реальность традиции, создания коллективного и канонического искусства. Ее можно считать одной из постмодернистических попыток действенного искусства, поскольку она воссоздает контекст и принимает создавшие ее нормы культуры, которые ее создали. Фольклористы пытаются подражать бытию внутри культуры, избегают искушения свободного артистического самовыражения, за право которого люди творчества боролись с XV века до настоящего времени. Если в культурах архаических существуют канонические формы выражения эмоциональных состояний, то в западной культуре артистическая экспрессия, начиная от ренессансного тяготения к человеку и его природе, и позже – в романтизме и экспрессионизме – становится синонимом индивидуального выражения, самоутверждения, преодоления границ стилей, жанров и направлений.

Процесс нарастания экспрессии в западном искусстве является собственно историей размывания первоначального содержания произведения искусства. На том же основании современные методы вокальной экспрессии основывают скорее распыление, выброс энергии вплоть до гиперболы. Иначе обстоит дело в народном и религиозном пении, – тут экспрессия является скорее направлением энергии внутрь самой себя. В нем нет места для индивидуальной экспрессии или артистической интерпретации вне канона и традиции, для театрализованного подчеркивания семантики текста, сгущения эмоциональной «ауры» песни, модулирования голоса (речитация, изменение громкости и интенсивности звука, хрипение, вибрация).

Однако даже абсолютная верность традиции и стилю все-таки не может вернуть музыке ее изначальный смысл. Ибо в тра-

диционной культуре язык фольклора был обыденным языком. Сегодня он становится культурным знаком.

Ирина Чудинова
(Санкт-Петербург)

ГОЛОС И ПРОСТРАНСТВО ХРАМА

Бытование древнерусской церковно-певческой монодии в современной культуре сталкивается со многими проблемами, одна из которых – тяготение к модернизации знаменного пения, выражающееся в попытках добавления дополнительных голосов, гармонизации монодии. Эта тенденция, на наш взгляд, связана с непониманием певческой природы церковной монодии и глубинного различия характера инструментального и вокального интонирования.

«Человек поющий» интонирует, вслушиваясь в сердечную глубину своей телесности, артикулируя состояние внутренней гармоничности (включающее органическое восприятие сердечного ритма, дыхания и тактильно-кинестических ощущений) в певческом слове. Внутренняя сосредоточенность поющего является в своеобразии певческого тембра, который неразрывно связан с произнесением слов и дыханием, а также в ритмике певческой строки и пульсации строк в единстве целого всей формы. В литургическом действии достижение гармонической соразмерности ритма певческого слова и кинестического ощущения храмового пространства чрезвычайно важно.

При этих условиях в исполнении древнерусской церковной монодии выполняют основную смыслообразующую функцию не столько параметр звуковысотности, сколько характерность артикуляции, тембра и ритма. Именно поэтому знаменный распев начинает «задыхаться» в условиях нотолинейной «звуковысотной» графики (свойственная ему невменная, крюковая нотация активизирует у поющего прежде всего комплекс психологических ощущений, связанных с артикуляцией «внутреннего» слова)

и при манере пения, ориентированной на внешнюю инструментальную настройку. Плоскостное, «мелодическое» ощущение древнецерковного мелоса, попытки его «сольфеджирования» с опорой восприятия исключительно на звуковысотность, интонационная ориентация на инструментальный тембр неизбежно приводят к восприятию его богатейшей звуковой ткани как обедненной и требующей дополнительной гармонии, обогащения ее звуковысотного объема дополнительными голосами. Можно утверждать, что именно поиски соответствующих приемов певческой артикуляции и звукообразования, выработка навыков певческого дыхания и нахождения певческого резонанса, а не попытки ее модернизации или «реанимации» с помощью более или менее удачных попыток гармонизации дают жизнь древней монодии. Исследования и творческий поиск в области темброартикуляционной специфики церковнопевческой традиции представляется нам совершенно необходимыми.

Мне хотелось бы сосредоточить внимание на одном из аспектов проблемы, многочисленные данные для которого можно получить при изучении рукописных уставов и ремарок как нотированных, так и ненотированных рукописей (например, Часословов). В этих рукописях мы встречаем развитую систему указаний, касающихся пространственной координации звучания (распределение на правый и левый клирос, пение на сходе, пение в притворе и в различных частях храма, организация ансамбля, приемы канархания и т.д.). Знаковый характер приемов распределения звучания в храмовом пространстве не вызывает сомнений.

Обратившись к византийским и древнерусским церковным уставам, мы убедимся, что музыкальный элемент богослужения фиксируется здесь прежде всего именно с точки зрения пространственной координации звучания, так же, как и объема и продолжительности интонирования слов. В своей монографии «Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе» (СПб., 2004) я уже говорила о подобной специфике севернорусской монашеской

музыкальной традиции. В книге приведены многочисленные примеры уставных указаний того, где, как и в каком составе необходимо исполнять соответствующие части церковного последования. Можно предпол, что особое внимание к пространственным характеристикам звучания, отличающее монастырские Обиходники, не носит частного характера, но связано с принципиальными основами музыкального мышления в православной певческой традиции. Поскольку записи подлежат то, что осознается традиций в качестве элемента языка, то становится ясно, что в древнерусской церковной монодии пространственно-акустические характеристики звучания имеют знаковый характер.

Так, одно из указаний Студийского устава, которое нередко приводится исследователями как его характерная особенность, — перемена клиросов на вечерне в субботу Ваий: «Неделя цветная . в субботу . на вечерни поют Блажен муж . и по кончании пения . прменяетася стороне . и левага убо сторона преходит на десную . а десная на левую . по сем бывает начало Господи возвах от левыя стороны . якоже и в прочая субботы»¹.

По нашему мнению указанная перемена клиросов, это не просто своеобразный студийский обычай, но ситуация, выявляющая то огромное значение, которое имела пространственная ориентация певческого интонирования в музыкальном мышлении древности. Лазарева суббота и Неделя Цветоносная завершают литургический цикл, подготовивший наступление центрального события литургического года — Страстной недели и Пасхи. Смена правого и левого клиросов является музыкальным знаком этого поворотного момента, в традиционном музыкальном сознании, существенным событием.

Та подробность, с которой в русских рукописях (как в певческих крюковых, так и ненотированных Часословах, тоже предназначенных для интонирования молитвенных последований, но по памяти) фиксируются указания клиросов: «П» или «Л» — говорит нам о том, что знаковая функция пространственной ори-

ентации звучания продолжает существовать и в XVII веке. Указания «П» и «Л», – «на сходе», «выход в притвор», требования пения с «канарханием» на клиросы, «ношения книги по клиросам» или «на аналое» неизменно присутствуют в Обиходниках, часто встречаясь и в рукописях.

Следует отметить, что это – особенность рукописей прежде всего беспометного периода. Можно предположить, что к концу XVII века, с постепенной переориентацией музыкального сознания в плоскость звуковысотной мелодики, вызвавшей необходимость определенной фиксации высоты звучания специальными знаками, а затем и перехода на нотолинейную графику восприятие значимости антифона как необходимого пространственно-тембрового параметра музыкального языка певческой монодии, постепенно вытесняется. Распределение пения на правый и левый клиросы, динамика их взаимодействия, а также важность соотношения сольных и ансамблевых элементов в нотолинейной многоголосной культуре Нового времени сохраняется как традиционный раритет, но значимость его существенно трансформируется.

Прежде всего изменяется литургическая значимость пространственности звучания. В монодическом певческом стиле звучание голоса возникает из внутренней вибрации человеческого тела, которая регулируется ритмом дыхания и артикуляции. Достижение внутренней гармоничности этой вибрации, или «согласия» голосов всех участников обряда и окружающей среды в целом является певческим звукоидеалом византийской и древнерусской церковной традиции. Пространственно-кинетические импульсы первоначально возникают из передачи строк между двумя ликами, стоящими справа и слева от алтаря, того, как требует Студийский устав: «На пениях псалтырных ожидать подobaет сторону обою...»². Внутреннему единению голосов поющих способствуют поклоны, которые неразрывно связаны с пением: «Начатию ж и петию псалтырному да смотрят вси на починающаго . понеже коньчает початыи стих . ть поклонится до земля.

Да поклонятся с ним все равно . а не он първее. А онъ вторе. Обаче даже до конца не примет стих. Не подобает начинающему поклонятся . зане не пакостит пению...»³.

Передвижение поющих — выход «на сход», т. е. соединение двух ликов для пения посередине храма, повернувшись лицом к алтарю, выход в притвор, движение вокруг всего храмового пространства — является развитием исходного пространственно-кинетического импульса, изначальную метрику которому дает ощущение поющим человеком своей телесности. Психологическое ощущение внутреннего единения всех поющих есть основа моноподического принципа; все приемы певческого звукообразования и ансамблирования направлены на его достижение.

Человек как «храм Божий», собрание всех стоящих в храме и само церковное здание включены в гармоническое единство ткани церковнопевческой монодии. Подробная и распространенная терминология указаний церковных уставов, отражающая пространственно-кинетические особенности исполнения, дает нам основание предполагать, что, помимо богатейшей фонологии церковнославянского языка, музыкальная ткань древнецерковного мелоса вбирала в себя в качестве важного компонента музыкального языка и акустическое своеобразие храмового пространства. Пространственно-кинетические ощущения (возникающие в соотношении сольного и ансамблевого интонирования, специальных приемов организации ансамбля, постоянного местоположения и перемещений поющих внутри помещения, указанных уставом службы), формирующие особые исполнительские ситуации, входят в музыкальный язык древней церковной музыки, носят знаковый характер и находят отражение в специальной терминологической системе, фиксируемой в рукописных текстах.

Пространственность певческого унисона, выработанная византийской традицией и развитая в древнерусской монодии, и западноевропейская многохорность, которая адаптирована в ран-

нем русском партесе, на наш взгляд, — явления противоположные, хотя и то и другое изначальным истоком имеют древнейший антифонный принцип. Концертность, партес — это явления инструментального типа музыкального мышления, основанного на ощущении противопоставления субъекта и объекта, исполнителя и инструмента, ощущении приложения определенной силы к чему-то. Партес совершенно невозможно назвать «пищей духовной», он никогда не может быть исполнен «сладкопением», потому что психологически ориентирован не на слияние или «поглощение», а на сопоставление, разделение, контраст, внешнее воздействие. Звуковысотный параметр музыкальной ткани наилучшим образом координирует эту динамику, а нотолинейная графика наиболее ей соответствует.

Древнерусская монодия и крюковая нотация имеют другие психологические основания: они связаны с ощущением человеческой телесности (вспомним, что св. отцы говорят о пении как о «молитве телесной»), которая связана как с внутренними ощущениями, так и с восприятием человека своего тела в окружающей среде. Факторы тембра, артикуляции и дыхания в этом певческом стиле особенно важны.

Все сказанное позволяет сделать вывод, что аутентичность исполнения древнерусской монодии связана не только с поисками певческой манеры и адекватных приемов дыхания и артикуляции, но и с вниманием к расстановке певчих, к распределению звучания между группами и солистами. Все эти приемы можно узнать из уставов. Пение с канонархом, роль головщика в певческом унисоне и подобные элементы исполнения не кажутся при этом маловажными. Если мы попытаемся выполнять пение по уставу, то, возможно, проблема модернизации пения естественным образом отпадет.

¹ Пентковский А.. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001. С. 246.

² Там же. С.58–9. ³ Там же. С. 57.

Особенности традиционного исполнения знаменного распева

Анализ старообрядческих певческих традиций¹ показал существование в них общих акустических свойств. В восприятии исполнительской манеры выделяются **тембр** и **музыкальная артикуляция**.

Ббирая эффекты всех выразительных средств, тембр выступает своего рода «портретным» качеством. Именно тембр (с назальным призвуком, где-то в большей, где-то в меньшей степени) оставляет наиболее яркое впечатление и воспринимается современным слушателем как непрофессиональный, антихудожественный.

Данное качество звучания является следствием определенного режима работы голосового аппарата, в частности – носового резонатора. В отличие от академической постановки голоса, где за счет создания внутриносового давления стенки полости носа «натягиваются» (это возможно только при отделении носоглотки путем натяжения купола мягкого неба и создания узкого прохода между ним и задней стенкой глотки) в традиционном исполнении, судя по наличию носового призвука, стенки носовой полости остаются в спокойном состоянии. Традиция избегает энергетической наполненности полости носа, или, в терминах академического пения, «носового дыхания»².

Другим типичным признаком традиционного исполнительства является звукоподача и звуковедение, т.е. музыкальная **артикуляция** – характерное активное, пульсирующее звукоизвлечение, проявляющееся в чередовании опорных и неопорных звуков, что вызывает ощущение активных толчков-импульсов. Преобладает придыхательная атака. Пульсирующее звуковедение, дифференциация опорности-неопорности отражает скорее принципы речевого, нежели собственно музыкального интонирования: опорные тоны артикулируются наиболее четко, а про-

ходящие во многом утрачивают свою определенность, иногда даже могут пропадать. Кроме того, мы отмечаем так называемые интонационные «подъезды» при переходе от звука к звуку. Артикулирование намеренно избегает связного, плавного перехода от тона к тону, так называемая филировка звука отсутствует, что лишает нас возможности эстетического осмысления звука. Активное пульсирующее звуковедение с **придыхательной атакой** сохраняется и на участках распева гласных звуков. Отражение такого приема звукоподачи, с нашей точки зрения, можно наблюдать в рукописных текстах, когда под дробным знаменем выписывается пропеваемая гласная.

Подобная артикуляция неслучайна. Она способствует не только более четкой ритмической организации ансамбля, но и оказывается средством эмоционального воздействия. Пульсирующее, акцентное звуковедение выполняет эвристическую функцию, воздействуя на механизмы активизации внимания, восприятия, мыслительную деятельность. В условиях несимметричности ритмики знаменного распева пульсирующее звуковедение не позволяет моделировать метрическое движение. Пульсирующая манера звуковедения способствует концентрации внимания, «собирает уму», «заклочению ума в слова молитвы» и создает ощущение «стояния».

Выявленные вокальные приемы, с нашей точки зрения, близки исполнительским указаниям древнерусских музыкально-теоретических руководств, касающихся приемов звукоизвлечения («возгласити», «потянути», «ударить», «голкнути», «икнути», «говорити», «вздернуть» и др.) и звуковедения («перевести», «ступити», «покудрити», «двигнути», «повернути», «поиграти», «подробити», и др.). Кроме того, эти приемы возможно исполнить при особом режиме голосового аппарата, а именно при подвижной работе гортани. В этой связи, интересны указания азбук-толкований относительно работы именно **гортани**: «из гортани горкнути», «двигнути гортанию», «отшибнути гортанию», «гортанию

поиграти», «гортанию дващи ступити», «гортанию потрясти», «покудрити гортанию», «гортанию вывернути»³.

Таким образом, выявленные в старообрядческих певческих традициях исполнительские приемы вызваны особым режимом работы голосового аппарата и оказываются неслучайными.

¹ Румыния, Южная Украина, Северная Молдавия, Польша, Средний Урал, Верхокамье.

² В этой связи интересны замечания преп. Григория Синаита о «дыхании ноздрей» как о чувственном дыхании, которое вредит при совершении молитвы: «Удерживай и дыхание, то есть движение ума, смежив несколько уста при совершении молитвы, а не дыхание ноздрей, то есть чувственное, как это делают невежды, чтоб не повредить себя, надываясь [церк.-слав., «наполнение воздухом», «вздутие» – М.Н.] (*Святой Григорий Синаит. О безмолвии* 7 глав. Гл. 7. О прелести и проч. // *Добролюбие. М.: Сретенский монастырь, 2001. Т. 1, Ч. 1. С. 243*).

³ ИРЛИ, собр. Бражникова, №1, нач. XVI в. Л.1–3.

Татьяна Демьянчук
(Санкт-Петербург)

ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ ОБ ИНТОНАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА

Особенностью средневекового певческого интонирования является главенствующее значение в пении тембровой и артикуляционной характеристик. Это обусловило отражение названных параметров звучания в древнерусской певческой терминологии, зафиксированной в теоретических руководствах XV – XIX веков.

Древнерусская певческая терминология – профессиональный язык, на котором общались средневековые мастеропевцы между собой и со своими учениками (на это указывает, в частности, устойчивость певческих терминов в источниках разного времени и места создания).

Используемая в древнерусских теоретических руководствах терминология делится на две категории: *имена* (знамен, по-

певок, лиц и фит) и толкования приемов исполнения. Обе группы несут информацию о знаменном распеве как звучащем феномене.

На основании сопоставительного анализа византийской и древнерусской певческой терминологии нами выяснена зависимость именования и приема исполнения знамен, имеющих византийские прототипы («параклит» – «светло и сановито», «кулизма» – «повернути»).

Произведенный анализ наименований и толкований знамен указывает на то, что каждое знамя древнерусской нотации обладает индивидуальной интонационной наполненностью, в которой такие элементы, как тембр, артикуляция и прием звукоизвлечения выступают в неразрывном единстве.

Так, внутреннее энергетическое наполнение звучания выражено в следующих наименованиях знамен: «статья» (происходит от греч. ἰστίον – стоять, однокоренное – статикос, стоячий, имеющий способность останавливать); «стопица» (от «стопа», «ступать» – идея мерного ритмического движения); «стрела» – звук большой энергии, полетный, стремящийся к цели (следующему знамени). Само существительное произошло от глагола «стрелять», от этого в нем ощущается скрытая энергия, динамизм. Еще более отчетливо это выражено в видовых подразделениях «стрел»: «поводная», «возводная», «поездная», «трясогласная» (от глагольные прилагательные), а также в тех характеристиках исполнительских приемов, которые приводятся в толкованиях XVI века: «потянути», «подернути», «поторгнути», «ступити».

Тембровые и звуковысотные характеристики в древнерусской певческой терминологии оказываются взаимосвязанными и имеющими выразительное значение. Звуковысотность в средневековом музыкальном мышлении напрямую была связана с тембром и нередко выражалась именно через тембр¹. В толкованиях можно встретить следующие тембровые характеристики: «светло» («посветлее»), «мрачно» («мрачить гласом»), «громно» («возгласить», «ударить»).

Термины «светло» и «мрачно» в толкованиях встречаются часто. Вероятно, первоначально тембровая характеристика знамени сопровождала его в любой тесситуре: «А *мрачный* мало *выше* простаг(о) (возгласить)»². Но в XVII веке могли сосуществовать различные объяснения: «А *мрачная* статья *простые* *выше* *стать*»³, «А *статья мрачная посветлее* *простые* *поется*»⁴. По-видимому, «светлее» здесь уже звуковысотная, а не тембровая характеристика (в «Азбуке» Фортова, составленной в конце XIX века, «статья *мрачная*» характеризуется как «*мрачнозвучна*»⁵). Термин «мрачно», как указание на особенность тембрового звучания знамени, встречается:

– в объяснении исполнения «челюстки»: «мрачно *отдати*»⁶. Вероятнее всего, это толкование относится к попевке «унылка» и связано со скачком на квинту вниз и соответственным «омрачением» тембра;

– в объяснении исполнения «стрелы с облачком» – «мрачить гласом»: «А где прижимка с или облачокъ йс ту *мрачить* *гласомъ*, якоже и фотиза Е»⁷. Это указание, по-видимому, относится к одному звуку в распеве знамени, так же как в толковании «Стрела тресветлая со облачко(м), и со отсечкой снизу вверх *едину примрачит*, а другую *борзо* *пусти*, *мало* *нечто* *одержжи*»⁸. Прием временного «помрачения» тембра отразился и в названии попевки «возвод с помрачкою»⁹.

В последнем термине («громно») проявляется связь двух характеристик: тембра и динамики (раскатистый, громкий звук). А в «Сказании о зарембах» тембр и динамика поставлены в зависимость от звуковысотности: помета «вг» там названа «громогласной пометкой»¹⁰. Характеристика тембра – *гортанного* – содержится в указании на исполнительские приемы: «из гортани голкнути (гаркнуть)» и «двигнути гортанию», относящихся к «голубчику борзо-му», а также в толковании приема исполнения «паука» («гортань вывертити гораздо»), «тряски» («гортанию потрясти»), «сложития» («покудрити гортанию») и «палки» («поиграти гортанию»).

С гортанным тембром по толкованию связывался термин «гаркнути», относившийся к исполнению «голубчика» («Голубчик гаркнути из гортани»¹¹). Само слово выражает сильный звук¹². Неизвестно, насколько этот термин соответствовал действительному исполнению «голубчика», функция которого заключалась в *подходе к вершине* (например, «крюку»). Возможно, обычное *положение «голубчика» в распеве* – на нижних и средних звуках диапазона – вызвало такие определения приема его исполнения как «гаркнути» и «голкнути»¹³. Общим для обоих слов является указание на *зычный* звук, а это может одинаково относиться и к силе, и к насыщенности тембра голоса. Термин «голкнути» употребляется и по отношению к «сложитию»: «Сложит(и)е 2-ж борзо и легко голкнути»¹⁴. Благодаря такой параллели возникает еще один вариант его значения, как указания на *штрих* – раздельные (но не отрывистые) короткие звуки.

В толкованиях распевов знамен выступает еще одна характерная особенность древнерусского исполнительства – взаимосвязь *звуковысотности* и *приема исполнения*. Так, исполнение «статьи светлой с сорочьей ножкой» трактуется: «Аще статья светлая с сорочью ношкою ино *вельми высоко дръжат*»¹⁵. В толкованиях же «низких» знамен читаем: «Запятая с крыжемъ *поется велми ниско*»¹⁶, или, о том же знаке, «велми *ниж постои*»¹⁷ и «велми *ниж подержат*»¹⁸. В первом из процитированных толкований («*вельми высоко дръжат*») заложен больший динамизм, нежели в остальных, где прием исполнения выражен усредненным термином («*поется*») или смягчен приставкой по-, несущей значение «мало», «немного» («*постои*», «*подержат*»). В низкой тесситуре звучание голоса естественно становится менее напряженным, что непосредственно и отразилось в толкованиях. О том, что в представлении древнерусских мастеропевцев высота звука связывалась с определенным его характером, может свидетельствовать также одно из толкований помет: «А покой с хохлом или точкою поется *выше* всех пометных слов, *светлым и великим гласом* во всех согласиях»¹⁹.

Терминология толкований знамен открывает для исполнителя широкий спектр приемов выразительного звукоизвлечения: от речевого типа интонирования («говорить», «возгласить») до певческого, с различными грациями вокализации («поется», «потянуть», «постоять», «потрясти», «подернуть», «переведется») и использованием специфических приемов («голкнуть», «гаркнуть», «закинуть», «опрокинуть», «икнуть»).

Несмотря на некоторую условность термина «поется» (он, как определяющий «общий вид деятельности», часто заменяет другие термины при объяснении распева знамен, особенно в поздних памятниках, поскольку все знамена исполняются певчески), мы все же практически нигде не встретим в азбуках XVI – XVII веков выражения «поется» об исполнении «стопицы». И напротив, в отношении «крюка с подчашием» мастеров певцами избран именно термин «поется» (или «выгнется», да еще с уточнением «тихо»), а не «возгласить» и не «говорить».

Термин «говорить» в древнерусских певческих азбуках относится только к исполнению «стопицы», определяя для нее, таким образом, всегда легкое, «простое» (не возгласное) звучание: «стопица *едина или множество их* говорить просто»²⁰.

Указания на «возгласное» звучание (*акценты*) относятся только к определенным знаменам («крюку» и «палке»), и то не во всех случаях использования этих знамен. Так, «крюк» «ударяется», как правило, на высоких звуках (вспомним толкование «А з голубчика крюк болши возгласит. А з запятой крюк той ж возгласит менши»²¹), с «подчашием» он же – «поется», а «палка» – «ударяется перед кулизою, а перед хамилою тянется аки стрела»²², обычное же ее исполнение обозначается термином «выгнути».

Термины, относящиеся к характеристике исполнения *долгих длительностей* – «постояти» («стать»), «подержати» («держ»), «потянути», – различаются по заложенной в каждой *идее* продления звучания, в зависимости от функции долгого звука в строке.

«Постояти» характеризует только исполнение завершающей строку «статьи». Слово *стать* является совершенным видом глагола *стоять*, несет семантику *остановиться, установиться*, полностью прекратить движение. Этимологически оно связано с греч. Я?уфзмй («ставлю», «становлюсь») ²³, однокоренными с которым являются слова уфбфът («стоящий», «стоячий») и уфбфйкът («имеющий способность останавливать») ²⁴. Такому характеру исполнения противоположны значения терминов «поддержати» и «потянути», в которых отражен характер *временной* приостановки движения, ожидания («поддержати») ²⁵ или даже напротив, напряженного развития продолженного звука («потянути») ²⁶. Следует отметить, что если исполнение «статьи» могло объясняться в древнерусских певческих азбуках через термины «поддержати» и «поется», то исполнение «стрелы» — только через «потянути» и «поддержати», но никогда через «постояти». Некоторым исключением является «громная стрела», толкование которой «положити» несет идею покоя, замирания движения, при использовании ее «на конци стихов и строк» ²⁷.

Термины, выражающие идею *мерного движения* — «идти» и «ступити», — лексически связаны с понятием «ходьба», т.е. темпом шага ²⁸. Через них объединены толкования «мрачной» и «поводной» «стрел», «хамилы». К этим знакам можно присоединить и «столицу», поскольку ее имя происходит от того же глагола «ступать».

Таким образом, певческая терминология, сопровождающая каждый знак знаменной нотации, отразила такие аспекты исполнения, как способ интонирования, исполнительский прием, тембровая окраска звука, энергетическое наполнение звучания, связанное с функцией знамени в строке. Устойчивость певческих терминов от середины XV до XX века позволяет говорить о разработанности исполнительского искусства Древней Руси.

1 В.Г. Карцовник пишет о том, что «в архаичных системах музицирования тембр предшествует звуковысотности». См.: Карцовник В.Г. Палеография и семиология: к изучению ранних систем музыкальной письменности //

Проблемы музыкознания.. СПб, 1996. Вып. 8. Музыкальная коммуникация. С. 260–275.

2 РНБ, Сол. 277/283 (40-е гг. XVI в.), л. 252.

3 РГБ, Ф.354 №124 (2/4 XVII в.), л. 457.

4 РНБ, Син. 211 (3/4 XVII в.), л. 106 об.

5 Ключ к крюковым нотам, составленный Ив.Ав. Фортовым // Круг церковного древнего знаменного пения: В 6 ч. СПб., 1884–1885. Т. 1. Л. 1. (Общество любителей древней письменности; 83).

6 РГБ. Ф.379 № 15, л. 5.

7 БАН. Колоб. 754 (1810-е гг.), л. 22 об.

8 РГБ. Ф.199, №191/194, л. 14.

9 РНБ. Сол. 690/752, л. 26 об., глас 2.

10 ГИМ. Син. 219, л. 373 об. Текст приведен в издании: *Шабалин Д.* Певческие азбуки Древней Руси. С. 155.

11 РНБ, О.17.6, л.2 об.

12 В «Толковом словаре» В.И.Даля слово «гаркать» объяснено как «громко кричать, зычно орать, звать, кликать».

13 Поскольку слово «голкнуть» ныне не употребляется, приводим все значения однокоренных с ним слов, для полноты представления о его семантике.

Голк – звук, звон, шум, стук, зык, грохот, гул, особенно от выстрела, с раскатом.

Голчать – говорить громко, производить голк, грохот с раскатом, в лесу, в горах.

Голчистый – громкий, звучный, зычный, раскатистый гул (*Даль В.И.* Толковый словарь).

14 РГБ. Ф. 379 №15, л. 5.

15 РНБ. Кир.-Бел. 662/919, л. 468 об.

16 РГБ. Ф.379 №15, л. 4 об.

17 РНБ. Кир.-Бел. 662/919, л. 469 об.

18 РГБ. Ф.354 №124, л. 456.

19 РНБ. Сол. 690/757, лл. 187 об. – 189. Цит. по: *Бражников М.В.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 318.

20 РНБ. Сол. 277/283, л. 254.

21 БАН. Усп. 6, л. 236.

22 РНБ. Син. 211, л. 108.

23 *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2-х т. 5-е изд. М., 2002. Т. 2. С. 206.

24 *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. Репринт 5-го издания 1899 г. М., 1991. Стб. 1150.

25 Подерживати (подрѣж-) – придерживать, задерживать время от времени, не позволяя двигаться быстро: «А шли есмя, государь, до Вилны тихо, потому дорогою, государь, насъ подерживали» (1560 г.) // Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1989. Вып. 15. С. 257.

26 Потянути – 1. Потянуть, тащить («яко потягоша силоу», Усп. сб., XII–XIII вв.); 3. Направиться, устремиться («потягну к Москве», XVI в. ~ 1418 г.); 4. Натянуть лук, выстрелить из лука (?) («И один с города потягнувъ стрелою удари в горло», Ипат. лет.); 5. Поработать, потрудиться («Въклоните выу вашу и потягнете царю Вавилоньску» (Иерем. 34: 13–14), XV в.) // Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1992. Вып. 18. С. 34.

27 ИРЛИ. Браж.1, л. 1.

28 Об особенностях средневекового способа измерения веса, длины, высоты и скорости в отношении к древнерусскому певческому искусству рассуждает М. Школьник (см.: *Школьник М.* К проблеме интерпретации певческого знамени в столповом распеве XVII века // Музыкальная культура Средневековья. М., 1990. Вып. 1: Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. С. 112).

Еаздан Хаздан
(Санкт-Петербур)

ПРИПЕВЫ-НИГУНЫ В ИДИШСКОЙ ПЕСНЕ

Взаимосвязи вокальных жанров ашкеназского фольклора проявляются на самых различных уровнях: функциональном, образно-семантическом, структурном, интонационном и т.д. В сфере артикуляции можно говорить о единстве тембровых характеристик, общности целого ряда приемов. Один из них – пение без слов, на слоги, столь характерное для жанра хасидских нигунов, – встречается в еврейских песнях достаточно часто. Внутри куплета силлабические цепочки занимают строку или менее, а подтекстовка припева может целиком строиться на чередовании фонем. Разделы такого рода также называют нигунами, поскольку, с одной стороны, этот термин обозначает не только жанр, но и мелодию, напев. С другой стороны, сходство артику-

ляционных приемов, несмотря на то, что они нередко несут различную семантическую нагрузку, служит основанием для коннотаций с паралитургической традицией.

Большинство песен с асемантическими припевами так или иначе связано с хасидизмом, а звучание нигуна в них выступает знаком некоего ритуального события (Суббота, свадьба, праздник и т.п.), очерчивает своего рода сакральное пространство внутри песни. При этом практически не встречается прямого заимствования собственно нигунов, однако можно найти примеры различных жанров, созданных на основе одной и той же заимствованной мелодии. Такова, например, песня «S'iz nito keyn nekhtn», приписываемая Х.Житловскому (4:159). Ее текст – парфраз стиха на иврите Рабби Исаака Галеви Горовца (1570 – 1628), а мелодия является вариантом, близким двум украинским песням: «Вип'єм, куме, вип'єм тут» и «Не журится, хлопці», ставшей широко известным нигуном любавичских хасидов.

Случаи, когда в разных песнях звучит один и тот же припев, редки, – например, «Az ikh vel zogn "Lekho doydi"», в тексте которой цитируется строка субботного гимна, и шуточная «Chiribim» (4:157, 5:132). Поскольку зафиксированы варианты первой песни также и без припева (6:74), можно предположить, что его присоединение произошло позднее: основание – формальный признак – совпадение фоном со слогами нигуна внутри куплета.

Песни с асемантическими припевами могут быть разделены на несколько групп:

1) Песни, припевы которых подобны нигуну-молитве. «Ikh her a geshrey» (6:97) – это одновременно и зов Отца (Всевышнего), и ответные восклицания детей (хасидов), ищущих путь к Нему. Напев-рыдание небольшого диапазона постоянно возвращается к интонации увеличенной секунды, прерывается паузами на сильных долях. Нисходящие окончания фраз неустойчивы. Все произведение в целом обретает символический смысл: это притча об изгнании народа. Другой пример – «Oyfn veg shteyt

а бойм» (1, IV:206), где за экстатической молитвой следует нигун – плач паломника на пути в Иерусалим. В возникшей позже песне на стихи И.Мангера с тем же названием две первые строки – прямая цитата. В ней также есть припев-нигун, но он утрачивает молитвенный смысл, становится своего рода лирическим комментарием и отсылкой к «первоисточнику», пояснением, куда же стремится улететь, став птицей, герой песни (3:164).

2) Песни-рассказы о чудодейственных напевах, способных преобразовать окружающий мир (т.е. о собственно нигунах). Портняжка сыт и счастлив, хотя во рту у него не было ни крошки, – лишь божественный мотив («Dos freylekhe shnayder» на стихи Й.Керлера, 5:233). Это – единственный пример, когда припев воспроизводит структуру нигуна, состоящего из двух разделов. Во всех остальных случаях звучит только один музыкальный материал, удобный как для повторов, так и для возвращения к мелодии куплета. Во второй песне контраст между безотрадностью действительностью и чудесным преображенным миром бедняка, глоток за глотком пьющего сладость напева, подчеркивается ладовой модуляцией: после эолийского звучит *фрейгиш* – типичный для еврейской музыки лад мажорного наклонения, а краткие речитативные фразы сменяются свободно льющейся мелодией («A nign», ст. Л.Лерера, муз. Л.Вейнера, 4:112).

3) Песни, воспроизводящие атмосферу хасидского праздника («Oy, Iomir trinken mashke», 6:240; «Di mashke» М.Гордона, 4:163). В них часто говорится о вине, непременном атрибуте хасидских собраний, но мистический смысл исчезает: уже не молитва, не нигун, а вино способно преобразовать мир. Напев ассоциируется с праздником, радостью, весельем, гулянкой. Помимо этого, прообразом песни Гордона могли послужить свадебные куплеты *бадхена*. Они, как правило, чередовались с игрой клезмерского ансамбля, звучание которого и воспроизводит нигун.

4) Шуточные, юмористические или сатирические песни. В них напев может артикулироваться по-разному в зависимости

от содержания куплета. В некоторых этнографических записях его частично перекрывает реакция публики – смех, восклицания, хлопки. В песне Х.Рубина на стихи И.Мангера «Rebenju Tam» силлабические цепочки органично вплетаются и в куплеты, заканчивая первые строки и образуя рифмы. В припеве слышатся то всхлипывания и жалобы «турецкой королевы», то бление козочки, то гневная тирада жены (3:170). Различные варианты песни с нигуном «чирибим» в основном содержат насмешки над неудавшимися чудесами ребе (5:132; «Kh'vel dertseyln do far aykh», 6:266). Припев-отыгрыш служит своего рода указателем на предмет высмеивания – мир хасидизма. Напротив, в песне «Kum aher, du filozof» (2:136) техническим «чудесам» – пароходу, железной дороге – противопоставляются чудеса истинные: ребе способен переплыть море на платке. Маршевая мелодия куплета повторяется в припеве без слов, подобно разделу *тиш-нигуна*, подхваченному хором хасидов.

5) Нигун может выступать знаком старинных семейных традиций. В песне Н.Штернгейма «Undzer nign» (3:158) куплет за куплетом перечисляются поколения, еще детьми певшие эту же мелодию. Сам напев частично подтекстован: «Вот так вновь звучит нигун, – пойте же, дети: ай-тари-дай...». «Fraytik oyf der nakht» (Н.Штернгейм, 1, II:70) – воспоминание о встрече Субботы, дня, посвященного Богу, наполненного молитвами и пением. Песня Дж. Валецкого на стихи О.Дриза «Dem zeydns nigndl» (5:237) – о напеве, который дед спрятал на дне кубка. Припевы этих песен, благодаря использованию характерного артикуляционного приема, сохраняют более или менее выраженную связь с нигуном, однако и интонационно и ритмически они значительно отстоят от традиции, несут на себе отпечаток авторской индивидуальности.

6) Имитация игры клезмерского ансамбля в свадебных песнях «Bayt zhe mir oys» (3:60, 6:71) и «Di mekhutonim geyn» (3:56) основана на использовании необычных силлабических сочетаний: «ям-чи-рам-чи» (в другом варианте «ром-чи-ди-рай»),

«джам-джам», «тидл-лидл». Для них характерно обилие шипящих, подражающих звучанию ударных инструментов. В основе любовной песни «Sapozhkelekh» (5:30) – жанр *хоры*. В ее припеве голос уподобляется солирующему инструменту. Эта группа песен соотносится с иной сферой обрядовой деятельности и с клезмерским музицированием.

Нередки случаи, когда слоги нигуна несут дополнительный смысл. В песне С.Бугача на стихи А.Цейтлина «Reb Motenyu» (4:142) начальные строки припева являются парафразом заключительного стиха книги пророка Осии, звучащего в преддверии Дня Искупления: «Праведники идут там, грешники падают там». Последнее слово «бом» («там») становится слогом припева-молитвы. В нигуне песни Ш.Секунды на стихи А.Цейтлина «Dos kelbl» (1, IV:45) слышится одно из имен Всевышнего – Адонай. Такие песни нередко получают второе название по звучащим в нигунах фонемам: «Bom-bom, biri-biri-bom», «Dona-dona». Виртуозный звукоподражательный припев шуточной песни о ребенке Элимеелехе М.Надира (3:168) можно перевести примерно так: «барабанные барабанщики барабанно барабанили», «цимбальные цимбалисты цимбально цимбалили», а при последнем проведении имитируется полный разброд среди музыкантов: «скрипичные барабанщики цимбально скрипели...».

Приведенная классификация достаточно условна и охватывает лишь наиболее очевидные моменты взаимодействия двух жанров. В песнях гетто, песнях сопротивления, которые и тематически и образно лежат в совершенно иной плоскости, припевы-нигуны отсутствуют.

1. Anthology of Yiddish Folksongs / *Aharon Vinkovetzky, Abba Kovek, Sinai Leichter*. Jerusalem: Hebrew University of Jerusalem, 1984–1985. Vol. 1–4.

2. A Treasury of Jewish Folksong / Selected and edited by Ruth Rubin. N.Y.: Schocken books, 1964.

3. Mir trogn a Gezang! Favorite Yiddish songs of our Generation. Second and Enlarged Edition / Ed. Eleanor Gordon Mlotek. N. Y., 1977.

4. Pearls of Yiddish Song: Favorite Folk, Art and Theatre Songs / Completed by Eleanor Mlotek and Joseph Mlotek. N. Y.: The Education Department of the Workmen's Circle, 1988.

5. Songs of Generations: New Pearls of Yiddish Song / Completed by Eleanor Mlotek and Joseph Mlotek. N. Y.: The Workmen's Circle.

6. Еврейская народная песня: Антология / Сост. М.Гольдин; Общ. ред. И.Земцовского. СПб.: Композитор, 1994.

Светлана Николаева
(Петрозаводск)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА И РЕКОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО ЗВУКОИДЕАЛА В УЧЕБНОМ КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА

В течение десяти лет курс певческого фольклорного ансамбля проходит апробацию на кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории, где обучаются представители разных финно-угорских этносов России. С точки зрения содержания он ориентирован на изучение и исполнительское освоение певческих традиций финно-угров. Глубокое проникновение в законы народного звукотворчества помогает студентам «изнутри» понять свою и чужую культуры, научиться творить по законам традиции.

В живой народно-певческой практике процесс овладения мастерством охватывает обычно десятилетия. В противовес традиции, студенту музыкального вуза отпущено на это всего пять лет. Данное обстоятельство чрезвычайно актуализирует проблемы методики освоения певческой традиции в рамках предусмотренных учебным планом часов.

В связи с оторванностью подавляющего большинства современных молодых людей от корней своей культуры, а также удручающим уровнем этнообразования в стране (в младшем и среднем звене), начинающему молодому певцу необходим определенный период адаптации к традиционной музыке как к ранее неведомой звуковой среде. Главные задачи этого периода – вос-

питание слуха молодого музыканта через погружение в многоликий звуковой мир народных традиций с его непривычной акустикой и ладо-интонационностью, а также приобретение первых вокально-технических навыков.

С помощью специальных упражнений студент осваивает основы народно-певческого дыхания и звукообразования, учится понимать свой певческий инструмент и управлять им. Для начинающего певца чрезвычайно важно научиться контролировать опору дыхания, осознать систему резонаторов своего «инструмента», научиться ощущать и регулировать направленность звукового потока при помощи разных видов артикулирования и т.д. Все эти навыки активизируют развитие вокального слуха, физиологической основой которого «является взаимодействие очень многих органов чувств в пении: слуха, мышечного чувства, вибрационной чувствительности, зрения, барорецепции (оценка степени подвязочного давления. – С.Н.) и некоторых других. Вокальный слух – это не просто слух, а целая система хорошо развитых обратных связей голосового аппарата»¹, с помощью которых осуществляется управление певческим процессом.

Нами разработаны специальные тренинги, которые помогают начинающему исполнителю осваивать разные виды звукообразования и артикуляции и постепенно подводят его к пониманию артикуляционно-тембровых моделей разных этнических культур. Им осваивается назализованная техника (т.е. включение в звукообразование носового резонатора), являющаяся одним из этнических маркеров финно-угорского пения, техника формирования и артикулирования гласных фонем в носоглотке и глотке, актуальная для пения финно-угров и русских Карелии, а также ряда финно-угорских этносов: локальных групп коми, удмуртов, мари; делаются первые шаги в освоении некоторых видов раннефольклорного интонирования. Полученные певческие навыки облегчают студенту непосредственное освоение того или иного традиционного стиля.

«Вхождение» в звуковой мир традиции предполагает, прежде всего, анализ и реконструкцию ее звукоидеала. По мнению ученых, певческий тембр – это наиболее архаичный, этнически маркируемый компонент любого традиционного стиля. На его формирование влияет множество факторов, в том числе внемузыкальных, поэтому его анализ подразумевает многоаспектность подходов.

Так, певческий тембр, во-первых, обусловлен артикуляционной базой и фонетическим строем языка этноса. Обратимся к финно-уграм Карелии. Фонетический строй карельского языка отличает обилие гласных фонем. Среди них выделяются переднеязычные, произносимые обычно с активной назализацией (всеми диалектными группами карел), в высокой и средне-высокой позиции (этот показатель варьируется) и формирующиеся в области носоглотки. Как показывает анализ, артикуляционная модель произнесения переднеязычных гласных является значимой и для формирования певческого тембра карел, более того, определяет его этническое своеобразие и узнаваемость.

Подобным же образом в каждой этнической традиции, в каждом ее диалекте можно эмпирически выявить группу гласных фонем, артикулирование которых моделирует *«диалектную певческую позицию»* (термин автора), формирует механизм собственно певческого звукообразования. Данный метод анализа и реконструкции традиционного певческого тембра можно условно назвать *«коррекцией на гласный»* (не умаляя при этом значимости артикулирования согласных в формировании диалектного пения). Группу выделенных фонем, выполняющих функцию *«настройки»* певческого аппарата, – *«корректирующей фонематической моделью»* (термин автора). На ее основе, учитывая ряд факторов, выстраивается *артикуляционно-тембровая модель традиции*. Подчеркнем при этом, что приоритет тех или иных фонем зависит от фонетического строя языка этноса и особенно от его фонологических закономерностей.

Выстраивая артикуляционно-тембровую модель, следует, во-первых, обратить внимание на гласные (и согласные) фонемы, играющие наиболее важную роль в словообразовании данного диалекта, преобладающие в изучаемых песенных текстах, и на специфику их артикуляции; во-вторых, необходимо определить формы взаимосвязи речевой и певческой артикуляции, речевой и певческой фонетики, свойственные данной традиции; в-третьих, установить зависимость певческой артикуляции от звуковысотного развертывания напева.

Предлагаемый автором метод основан на многолетней творческой и учебной практике. Для каждой изучаемой в классе фольклорного ансамбля певческой традиции определяется вышеназванная модель, разрабатываются артикуляционно-тембровые тренинги, которые совместно с навыками разговорной речи на диалекте способствуют формированию у исполнителей певческого голоса в рамках звукоидеала данной традиции.

Артикуляционные тренинги особенно полезны на начальных этапах освоения тех традиций, в которых речевая и певческая артикуляция достаточно близки (напр.: у всех групп карел, у русских края – заонежан, пудожан, поморов). Там, где певческая артикуляция значительно отличается от речевой, (например, у вепсов, у некоторых групп коми), целесообразен поиск и иных подходов, иных тембровых «прообразов», иного рода тренингов, о чем речь еще пойдет ниже.

Важнейшим аспектом анализа традиционного звукоидеала является уточнение *акустико-физиологических* его характеристик. Материалом анализа служат экспедиционные аудио- и видеозаписи аутентичного пения. Несмотря на эмпирический характер слуховых и визуальных наблюдений (увы, единственно возможный на сегодня), они могут быть чрезвычайно продуктивны.

Так, специфику традиционного звукообразования проясняет осознание места формирования певческого звука, его направленности (посыла), силы (импеданса); режима работы дыхания;

артикуляционных органов (как видимой, так и невидимой их части); включенности тех или иных резонаторов, их координации. Опыт показывает, что каждый из перечисленных параметров вполне доступен осознанию обучающимися. Воспроизведение же того, что осознано, требует хорошо развитого вокального слуха, а также длительного тренинга. Особенно это касается резонаторных ощущений.

Алгоритм данного вида учебной работы, в течение многих лет практикуемой в классе фольклорного ансамбля, выглядит следующим образом:

1. Аналитическое слушание (и/или визуальное наблюдение) аутентичного материала.
2. «Примерка на себя» услышанного, т.е. воспроизведение голосом певческого образца.
3. Оценка и коррекция сделанного с помощью регулирующих обратных связей голосового аппарата.
4. Аналитическое слушание.

Приведенный цикл операций может повторяться множество раз до тех пор, пока «оценка» не удовлетворит исполнителя и педагога.

Существенную помощь учащемуся в овладении нужным звуком оказывают корректирующие показы голоса педагога, широко применяемые в вокальной педагогике, и, по выражению Рауля Юссона, вызывающие «очень заметные облегчающие движения в голосовом аппарате ученика»². Найденное в ощущениях должно закрепиться слуховой, мышечной и т.д. памятью — всем комплексом органов чувств, участвующих в голосообразовании, и постоянно корректироваться внутренним чувством звукоидеала, а также артикуляционно-тембровыми тренингами.

При этом важно помнить, что в живой фольклорной реальности звукоидеал (темброидеал) традиции представлен широким спектром индивидуальных тембров (особенно явственно это слышно на многоканальных записях). Он значительно варьиру-

ется в разных жанрово-функциональных ситуациях, в исполнении разных половозрастных групп, в сольных и ансамблевых версиях; он зависит от множества субъективных факторов (физического состояния певцов, их настроения, степени мастерства и т.д.). Поэтому, работая над его воссозданием, надо иметь большой арсенал аудиозаписей каждого локального стиля, чтобы по возможности четко дифференцировать инвариантные и вариативные его компоненты. Это даст возможность обучающемуся не копировать чей-то индивидуальный тембр, а понять глубинные механизмы традиционного звукообразования, научиться формировать в своем голосе те тембровые краски, которые бы соответствовали индивидуальной конституции его голосового аппарата и, одновременно, звукоидеалу традиции.

Исследователям певческого искусства и вокальным педагогам давно известна *эффективность ассоциаций* при обучении вокальной технике. Как пишет В.И. Юшманов, «этот феномен остается загадкой, и при отсутствии другого объяснения, наиболее часто высказывается мнение, что использование ассоциаций является маневром, позволяющим педагогу активизировать эмоциональную сферу учащегося и отвлечь его внимание от появляющихся в его теле мышечных зажимов»³. «Вокальными педагогами, — читаем у В.П. Морозова, — создано бесконечное количество советов и рекомендаций певцам в форме ярких образных сравнений, метафор, ассоциаций, крылатых афоризмов и даже парадоксов. Вы часто можете услышать, что звук должен “сочиться из глаз”, “упираться в зубы”, “стоять на диафрагме” и даже “висеть на кончике носа”. Удивительно, но многие вокальные педагоги при помощи таких эмоционально-образных рекомендаций, или, как они их сами называют в шутку “рыбных слов”, добивались и добиваются довольно неплохих результатов»⁴. Причину загадочной эффективности ассоциаций ученые видят в том, что педагогом используется «не случайный, спонтанно пришедший на ум гротеск, а эмпирически найденная “работаю-

щая” ассоциация, которая позволяет певцу сохранять интеллектуально-волевой контроль за фонационным процессом и корректировать работу подсознания, не мешая, а в нужных случаях и помогая ему»⁵. Находя новые ассоциации и уточняя уже известные, педагог может весьма тонко корректировать условия певческого процесса, а у певца появляется возможность воспроизведения этих условий при самостоятельной работе.

По нашему мнению, роль ассоциаций столь же важна и в освоении традиционного пения. Необходимо помнить, что для каждого человека существует своя «мера подробностей», и перегрузка аналитической информацией может принести скорее вред, чем пользу. Вспомним притчу о сороконожке, попытавшейся понять координацию работы своих многочисленных ножек! Ассоциативные тембровые «прообразы» нередко помогают быстрее упражнений осознать нужные тембровые краски и механизм их образования.

Так, карельский этномузыковед И.Б. Семакова неоднократно высказывала мысль о тембральной близости пения северных вепсов волчьему «пению», справедливо обосновывая подобное явление звукоподражательностью, свойственной архаическим культурам. Как показывает практика, имитация волчьего воя, используемая в виде упражнений на занятиях, существенно помогает осознать вепсский темброидеал.

Работа над карельскими певческими стилями привела автора к другому эксперименту: имитация голосов водоплавающих птиц (утки, лебедя), как выяснилось, удивительно быстро «настраивает» человеческий голос на тембро-артикуляционные модели карельского пения, легко обретается сильнейшая назализация и певческий звук без особых усилий «помещается» в нужную область носоглотки. При этом каждый локальный стиль имеет свою тембровую версию «утиного прообраза»: заостренно-звонкий, высокопозиционный звук с сильным импедансом у карел-людиков села Михайловское; более низкопозиционный и с не-

сильным импедансом у олонекских карел-ливвиков (сел Обжа, Мегрега и др.); еще более приглушенный у кестеньгских карел. Таким образом, при сохранении и узнаваемости общего тембрового поля «прообраза», его единичные реализации в традиции различаются (по позиции, по степени участия в резонировании задней стенки носоглотки и глотки, по импедансу и т.д.). Как дидактический материал, имитативные возгласы существенно помогают в освоении карельских традиционных стилей.

В исследовательских работах, посвященных северокарельским йойгам – одному из наиболее уникальных и архаичных жанров карельского фольклора, – не раз отмечалось отчетливо слышимое в их рефренах звукоподражание крику лебедя. Звонкие, переливчатые «курлыканыя» достаточно несложно имитируются человеческим голосом. Как показывает певческая практика, не только рефрен, но и смысловенесущая часть йойги артикулируется в певческой позиции лебединого крика. Овладение техникой подобной имитации является своего рода «пропуском» в освоение вокальной техники жанра, основанной на разновидности темброво-регистровой голосовой игры с флажолетным призывом – одним из приемов раннефольклорного интонирования⁶.

Эмпирически найденная ассоциативная связь тембровой стороны пения карел с голосами водоплавающих птиц требует отдельного осмысления. Гипотетически она может быть оправдана как их промысловой деятельностью, так и значимостью культа водоплавающих птиц в мифологической традиции карел (напомним: утка – прародительница мира; лебедь – традиционный тотем, тембр голоса которого возможно служил воплощением звукоидеала мира духов). Во всяком случае, обилие табу, регламентирующих функционирование йойг в традиции, безусловно, указывает на былую сакральность жанра, хранящего, быть может, древнейший тип интонирования.

Еще один корпус своего рода дидактических материалов, актуальный для архаических культур финно-угров Карелии и

соседних земель, — так называемые «допесенные» формы фольклора: лесные ауканья, зовы домашних животных, охотничьи голосовые сигналы, построенные на звукоподражаниях животному миру, которые по сей день активно бытуют в среде местных жителей. Этот пласт раннефольклорного интонирования, в котором тембр «с очевидностью преобладает над высотностью»⁷, прекрасно «настраивает» певческий аппарат на нужное звукообразование. Краткость вербальных текстов (в зовах животных) помогает довольно быстро найти естественность артикулирования в нужной певческой позиции. Так постепенно, шаг за шагом, происходит «вживание» в звуковое поле традиции.

Суммируя сказанное, подчеркнем, что обозначенные нами подходы к анализу и реконструкции традиционного певческого звукоидеала представляют собой не последовательные этапы работы, а параллельные ее формы, сосуществующие и органично дополняющие друг друга.

Конкретные методические приемы работы с традиционным материалом автор может продемонстрировать на мастер-классе.

¹ Морозов В.П. Тайны вокальной речи. Л., 1967. С.191.

² Юссон Р. Певческий голос. М., 1974. С. 211.

³ Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2001. С.108.

⁴ Морозов В.П. Указ. соч. С.12.

⁵ Юшманов В.И. Указ. соч. С.110.

⁶ Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. М., 1986. С.64.

⁷ Там же. С.37.

Светлана Косырева
(Петрозаводск)

ТЕМБРОВЫЕ ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ В РАБОТЕ

С ВЕПСКИМ ФОЛЬКЛОРНЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Среди множества проблем, возникающих при изучении певческих традиций этнических культур, все более актуализируется проблема исследования певческого тембра. Наиболее

важными становятся следующие аспекты: выявление артикуляционных механизмов, участвующих в певческой фонации, артикуляционной классификации тембров, точной фиксации тембров с последующим установлением дифференциальных признаков системы тембров, свойственной изучаемой культуре, и другие.

Исследования, направленные на решение проблемы полного и всестороннего описания фольклорного феномена, имеют огромное значение в работе с фольклорным коллективом. Особенно ценными становятся разработки методик, ориентированных на выявление тембровой специфики (к примеру, методика аудиоэмпирического анализа¹, артикуляционно-тембровый анализ и др.)

Попытаемся сформулировать основные тембровые определяющие, которые способствуют воссозданию, сохранению и возрождению певческой культуры вепсов, исходя из опыта работы автора на протяжении четырех с половиной лет с вепским фольклорным коллективом.

Во многих традиционных культурах финно-угров есть музыкальные формы, в которых именно тембральное качество звука идентифицирует певческий стиль, определяет специфику интонирования (к примеру, йойги у северных карелов и саамов). Таким явлением в культуре вепсов стала протяжная песня. Исполнение подобных песен в свадебном обряде вепсов связано с моментом собственно свадьбы; вместе с тем, эти напевы функционировали и как лирические.

«Артикуляционно-тембровую сторону музыкальной традиции этноса возродить наиболее сложно»². Тем не менее, в деятельности современного фольклорного ансамбля именно этот аспект наиболее важен. Певческий голосовой аппарат – мультитембральная биоакустическая система, инструмент, способный изменять акустические параметры артикулируемого звука. Формирование певческого тембра неразрывно связано с речевой артикуляцией (поющим текстом), с работой голосо-

вого аппарата (дыхание, импеданс, атака, характер смыкания голосовых связок, система резонаторов и др.).

Вепсская «тембровая специфика определяется слабо/относительно слабо дифференцированными (“усредненными”), с точки зрения позиции, “перетекающими” друг в друга гласными фонемами. Его интенсивность формируется, прежде всего, за счет особенностей положения певческого аппарата исполнительниц: мало/неподвижной нижней челюсти, почти полностью сжатых зубов, малоподвижного в своей “усредненной” позиционности языка»³.

Певческая традиция вепсов ориентирована на уличное исполнительство. Поэтому не случайно пение вепсов отличается «необыкновенно мощным, строго ориентированным в пространстве звуком...»⁴. Очевидно, пение на воздухе повлияло на формирование так называемого «фонемного» «пения спиной», т.е. «усиления певческого звука за счет резонаторов спинной зоны корпуса певца»⁵, что отражается в структуре спектра фонем в процессе фонации, а именно наличие низкой певческой форманты⁶ (~ 500 – 700 Гц) и ее удельным весом.

Как известно, «музыкальный звук представляет собой, как правило, комплекс гармонически расположенных простых тонов – гармоник. Структура этого комплекса – спектр – отражается в восприятии нерасчлененно. Слух как бы объединяет, ассоциирует гармоники в нечто целостное. Обычно считают, что спектр определяет лишь одну качественную сторону воспринимаемого звука – тембр или “окраску”. На самом же деле гармонический спектр выполняет две функции: звуковысотную (интонационную) и тембровую»⁷. Говоря о структуре тембра певческого звука вепсов, необходимо обратить внимание на его особую насыщенность обертонами, градация которых может быть дифференцирована до 7,5 кГц (наряду с низкой певческой формантой в спектре присутствует высокая в зоне 3200 Гц, ярко выражены межформантные области). Имея подобную структуру спектра в унисонно-гетерофонном пении, характерном для вепсской певческой тра-

диции, можно ставить научную проблему наличия *тембрового многоголосия*, присущего культурам архаического типа⁸.

Тембр, являясь носителем эмоционально-смысловой информации в певческой традиции, служат также важнейшим в исполнении формообразующим, в том числе интонационным, фактором. В вепсской протяжной песне он, наряду с традиционными формами, складывается преимущественно из форм раннефольклорного интонирования **б** и **в**-типов (Э.Алексеев). Речь идет о так называемых контрастно-регистровом («фальцетные срывы» (Э.Алексеев), «вокальные флажолеты» (М.Лобанов), и «неустойчиво-глиссандирующем» («первичное глиссандирование») «видах мелодических образований» (Э.Алексеев). Это явление проявляется не только на уровне звуковысотности, но и на динамическом и временном (включая тембральное изменение).

Временные структуры – один из сложнейших аспектов в воссоздании вепсской певческой традиции. В протяжных песнях вепсов они могут производить впечатление нестабильности на определенных участках музыкальной формы.

Все вышеперечисленные аспекты необходимо вырабатывать в комплексе на уровне фонематических упражнений, которые основаны на воспроизведении допесенных форм: сигналы животным и звукоподражания животным, сигналы в лесу и трудовые⁹, «выплакивание в голос», сопровождаемом «первичным глиссандированием», интонировании «темброфонем»¹⁰ (например, «ho», «ne», «пä» и др.), интонировании «усреднённых» фонем на уровне «темброфонемы» «ho» и др. «Тренировка по овладению певицами подобной техникой звукоизвлечения является «школой», какие существуют у монголов, якутов, а также алтайцев и тувинцев»¹¹.

Таким образом, опыт работы в этом ключе показывает, что многосторонняя работа над тембром в протяжных песнях вепсов является оптимальным путём освоения вепсской певческой традиции в современном фольклорном ансамбле.

¹ *Семакова И.Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации // Культурные коды двух тысячелетий. Петрозаводск, 2000. С.26–28

² Там же. С. 26

³ *Семакова И.Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации населения Онежско-Ладожско-Белозерского Межозерья и Южной Карелии // Народная песня и музыка как носитель идентитета и объект культурного обмена. Таллинн, 1996. С.74.

⁴ Там же. С.73.

⁵ *Семакова И.Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации // Культурные коды двух тысячелетий. Петрозаводск, 2000. С.27.

⁶ Термином «форманта» обозначается (наряду с речевыми формантами гласных) любое усиление обертонов в спектре, формирующее то или иное характерное качество тембра звука

⁷ *Володин А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. М., 1970. Вып. 1. С.11.

⁸ В этномузыковедческой литературе высказывается мысль о многоголосном исходном способе музыкального мышления (См.: *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; *Харлан М.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972. *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада. М., 1976.

⁹ *Семакова И.Б.* Звукосигнальный язык и допесенные формы в культуре Сегозерья // Д. Юккогуба и её округа. Петрозаводск, 2001. С.392 – 395.

¹⁰ *Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986.

¹¹ *Семакова И.Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации // Культурные коды двух тысячелетий. Петрозаводск, 2000. С.27.

Любомир Кушлык
(Львов, Украина)

ГОЛОСОВОЕ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТИПА В УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ

Наряду с четко выраженными границами между певческими и инструментальными способами исполнения у многих народов существуют необычные явления, органичные взаимопроникновения, взаимодействия вокального и инструментального начал. Подобные факты редко привлекали внимание этнографов,

этномузыковедов, вокалистов, педагогов, врачей-фониатров, за исключением, разве что, обертонового, горлового пения, тирольского способа «йодль», шаманского камлания, «споуканья» при игре на русских кувичках¹, других единичных случаев переплетения таких разных по своей природе основ исполнительства. Кроме перечисленных здесь интереснейших феноменов, в народных культурах существует множество вокально-инструментальных приемов, требующих дальнейшего изучения, обобщений, сравнений, классификации, подобно той, которую осуществил И. Харцеа, описывая точки пересечения противоположных источников звукообразующих линий при исполнении на румынской флейте «фифа»².

Многие аналогичные или родственные способы необычного звукоизвлечения у разных народов не изучены, уже не функционируют, возможно, даже не зафиксированы. Немногим более 20 лет тому назад в украинских Карпатах И.Мациевским (позднее – автором) было открыто (вслед за румынскими исследователями на их территории) горловое пение в двух разновидностях.

Рассмотрим на материале украинской культуры некоторые типы формирования голосовым аппаратом человека диковинных звуков, имеющих инструментальную природу и специфику. Намеченные мной образцы не носят характера целостной систематизации, не претендуют на полноту, исчерпывающее перечисление и трактовку. Автор не упоминает те явления вокально-инструментального комплекса, которыми владеет и которые может адекватно воспроизвести, иллюстрируя сказанное.

Приведем некоторые основные типы вокально-инструментальных феноменов в украинской культуре.

1. Горловое (гортанное) пение бывает двух разновидностей:

- а) извлечение на «горле» низких звуков; высокие призвуки отсутствуют. На территории Украины впервые обнаружено, как упоминалось, И.Мациевским³. Такое гортанное пение используется для магически-лечебных целей тяжелобольного;

б) фарингальное звукообразование (близкое к так называемому «узляу»), связанное с возникновением обертоновых призвуков высокого регистра. Этот тип обнаружен мною в результате поисков после ознакомления со сведениями И.Мадиевского о существовании подобных явлений в Карпатах. Генезис, первоначальная функция, ареал распространения, социальная среда бытования изучены недостаточно, и вряд ли возможным будет выяснить автохтонность или заимствованность явления, полную сферу использования, наличие лиц, «законно» владеющих этим ритуальным табуизированным пением.

2. Специфическое явление в области пастушьей культуры. Терминология, генезис, функции окончательно не исследованы, в специальной литературе не отображены. Мне лишь известно, что посредством этого звукоизвлечения пастухи «общались» между собой и «беседовали» со скотом. Нет достоверной информации и о том, звучало ли оно в рождественскую ночь, — ведь в полночь, как считалось, скот мог изъясняться с людьми и Богом. Фонический эффект достигается включением двух независимых источников звука: интонируемого «гудения» горлом и наложением не связанного с ним глиссандирующего свиста. Такой прием находится в арсенале современных эстрадных артистов для имитации звуков самолета.

3. Свист как самостоятельное явление, существующее в быту многих народов. Его разновидности: губной, зубной, «в пальцы». Условия функционирования самые различные: от обычного сигнала, необходимости обратить на себя внимание, до передачи определенной информации (чем пользовались и украинские казаки), а в старину — и элементов магических, обрядовых культов, синкретических действий. В последние несколько столетий свист — неотъемлемый элемент многих артельных, хоровых коллективов в роли дополнений, вставок, прежде всего в жанре баллады, к шуточным, плясовым, солдатским, лирическим песням.

4. Игра на инструментах типа «мирлитонов», которая, как известно, представляет собой пение-гудение в резонирующие недолговечные инструменты; мембрана усиливает и окрашивает специфическим тембром поющий голос человека: а) «очеретяны» – трубочки тростникового растения (камышинки) с вырезанным окошечком и сохраненной внутренней пленкой-мембраной; б) «игра» на тонкой папиросной бумажке; в) гудение в расческу, обернутую тонкой бумажкой (в некоторых случаях использовались только «трудовые» гребенки, которыми собирали ягоды, прочесывали шерсть, паклю).

Функционируют мирлитоны весьма разнообразно. Это и игра детей или взрослых детям, исполнение для развлечения или информации во время сбора ягод, грибов, игра на свадьбах и других праздниках для сопровождения танцев или песен (в отсутствие музыкантов или во время перерывов в игре, «цыганщина», другие случаи карнавальной «смеховой» культуры).

5. Исполнение на настоящих музыкальных инструментах, в которых элементы вокального аппарата необходимы для звукоизвлечения: на дрымбе (варгане), открытых флейтах (фрилке, тэленке, фляре, дедовой фляре). Игра на них, особенно на последней разновидности, в пастушьем и похоронном ритуальном репертуаре может сопровождаться специфическим бурдонным фоном, – гудением самого музыканта на тоническом звуке, что гораздо сложнее высотного следования за мелодией (так называемыми «гуком» или «басом»).

6. Имитация игры музыкальных инструментов голосом – прежде всего скрипки, трубы, трембиты (в двух последних случаях с подключением открытого кулака в качестве резонатора), басоли, барабана, колокола, колокольчиков. Существует даже народный термин «джуфо», которым гуцулы называют человека, умеющего адекватно изображать скрипку. Исполнители достигают близких тембровых, регистровых характеристик имитируемых инструментов. Воспроизводится звучание вокальными

средствами как любителями, так и народно-профессиональными музыкантами: для развлечения, «дополнения» игры инструментальных народных ансамблей, в детской культуре.

7. Напевания типа «песни без слов», имеющее лирический характер, исполняемые соло во время определенных типов работ (никак не связанных с трудовыми жанрами фольклора), личного досуга, во время плясок. Часто имеют импровизационную форму изложения; встречаются как разновидности «народного морморандо», так и вставки слогов, отдельных звукосочетаний, имеющие тембровые или интонационно приближенные к инструментальной игре элементы (например, *ля-ля, тря-ля-ля, а-а-а*).

В некоторых вокальных жанрах вербальный текст предвзается произношением отдельного слога – «Гм...». Учитывая архаичность происхождения и предположительно «языческий» характер этого приема, можно предположить наличие в таких звуках какого-нибудь важного когда-то смысла: магического, оберегового, символического и т. п.

8. Звукоподражание (прежде всего в детской, пастушеской и охотничьей культурах): а) силам природы (ветра, грома, бури); б) пению птиц (в том числе кукушки, жаворонка, соловья); в) реву, топоту животных (в последнем случае используется не только речевой аппарат человека, но и щелчки по кадыку); г) бытовым предметам: гудкам, звонам, ударам, звяканью и т.п.

Подобные эффекты как воспроизводятся в отдельности, так и включаются в обычные песенные формы, детские игры, звуковые иллюстрации к сказкам, используются охотниками в процессе охоты. При этом звукоподражание основывается не только на приемах звукописи, копирования естественных звуков с помощью определенных фонем, а и на воспроизведении с максимальной точностью тембровых, ладоинтонационных особенностей, близких к звучанию музыкальных инструментов, что наблюдается и в имитации голосом инструментальных мелодий, упоминаемых выше.

9. Интонируемые глиссандирующие звуковые образования вне точной ладоинтонационной основы, достигаемые посредством березового листа, рыбьей чешуи, отщипа рога животных, замененных сегодня киноплёнкой или пластиком (способ дутья)⁴, встречаются как средство развлечения, подыгрывания во время увеселения и танцев. Реже сталкиваемся еще со способом «игры на зубах». С этой целью берутся пластичные возбудители: те же отщипы рога, деревянная тонкая пластинка, твердая воловьша кожа, современный медиатор, которыми «тремолируются» зубы. (Высота звучания регулируется в приблизительном соответствии) изменением объема ротовой полости, что напоминает игру на дрымбе (варгане).

10. Оригинальный прием находим иногда в обычных лирических, танцевальных, сатирических и пародийных песнях. В конце слов или фраз исполнитель прикладывает указательный палец к губам, оттягивая быстрыми движениями попеременно нижнюю и приподнимая верхнюю губы, и произносит слоги «вар-вар-вар»; тем самым исполнитель одновременно поет и образует своего рода аккомпанемент инструментального характера. Интонируя подобным образом мелодии без текста, создают сопровождение к бытовым танцам. Это называют «игрой на губах».

Итак, из приведенных фактов использования голоса, вокального аппарата человека в качестве своего рода музыкального инструмента складывается картина довольно разнообразного когда-то бытования подобных явлений как «музыкального», так и немзыкального характера. Область бытования их довольно широка. Это и обрядовая, сакральная, магическая, лечебно-суггестивная, имитативная, обереговая и т.п. функции. Подобные приемы встречаются и в детских жанрах, в которые они проникли, вполне возможно, из обрядовой культуры взрослых, шаманской практики. Присутствуют схожие эффекты и в обычной бытовой обстановке, музыкальной, игровой сферах, входят в словесные театрализованные виды фольклора, сопровождают пляски и хороводы.

Некоторые явления, близкие к русскому «споуканью», вокально-инструментальным явлениям румынской «фифы» и некоторым другим, на территории Украины не обнаружены. Но есть еще возможность расширения рамок в изучении подобных явлений украинскими исследователями. Главное, чтобы такие эффекты еще функционировали в современном столь урбанизированном обществе.

В данной статье ее автор сознательно не рассматривал вокальную в своей основе музыку, вобравшую в себя инструментальный тип мелодики, инструментальные приемы, мелизматику т. п.

Многие из описанных явлений возможно было воспроизвести на той стадии развития человечества, когда еще не сформировалась членораздельная речь (к примеру, горловое, гортанное пение, свист, имитация звуков и шумов природы). Такие близкие к описанным эффекты могут подтвердить высказывание Е.В. Гиппиуса о том, что «пение могло возникнуть без изобретения языка». Действительно, многие близкие к пению звуковые диковинные образования не нуждаются в развитом, сформировавшемся аппарате человеческой речи.

¹ Руднева А.В. Курские танки и карагоды. М., 1975. С. 139–168.

² Харцеа И. Феномен на грани вокального и инструментального («фифа» – вид румынской флейты) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988. Ч. 2. С. 217–218.

³ Мацневский И.В. Органофонические экспедиции на Карпаты // Актуальные проблемы современной фольклористики / Сост. В.Гусев. Л., 1980. С. 215.

⁴ Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ, 1977. С. 49.

Жанетта Сичко
(Санкт-Петербург)

МЕДИЦИНСКИЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Вокал и вокальная техника – одно из семи чудес света. «Ангельское» пение, как сольное, так и хоровое, оказывает необычайное воздействие на человеческую психику, вызывая то эйфо-

рию и чувство глубокой радости, то катарсис с потоком очищающих душу слез.

Изучение техники вокала продолжается до сих пор, но даже и сегодня ее нельзя считать изученной до конца, и, следовательно, актуальность изучения проблемы по-прежнему очевидна.

Певческим инструментом являются многие органы и системы органов. Представление о голосовых связках как о действенном физическом инструменте певца устарело, оно не выдерживает критики. В процессе пения принимают участие в той или иной его фазе голосовые связки, нос, гортань, небо, трахея, бронхи, легкие, диафрагма, мышцы грудной клетки, пазухи носа (лобные, гайморовы – как один из источников обертонов). С точки зрения чисто физической, певческий инструмент является духовым инструментом. Инструмент певца считается самонастраивающимся и самоиграющим. Считается также, что настройка и игра на нем осуществляется исключительно интеллектуально-волевым путем. Акустическим феноменом считается звук, образуемый голосовыми связками, вибрирующими при звучании певческого голоса.

Современные методы изучения позволяют увидеть работу голосовых связок во время фонации (С. Salimbeni и E. Alaimo), при которых наблюдается стробоскопическая картина вибраций голосовых связок через трахеотомическое отверстие. Ни в одном из известных нам научных исследований не говорится о роли коры головного мозга в столь сложном и однозначном процессе, как пение.

В неврологии известно такое понятие, как «амузия» – расстройство музыкальных способностей.

Различают сенсорную (чувственную) амузию, проявляющуюся в невозможности понять характер слышимой мелодии, и моторно-двигательную амузию, при которой больной не может технически воспроизвести мелодию («авокалия», по Ханту). Большинство авторов связывает развитие амузии с патологией

40-го поля коры правого полушария головного мозга. Сказанное проливает свет на главное регулирующее звено вокальной техники (как и собственно вокала в широком понимании этого слова), без которого понятие «техники вокала» теряет смысл.

В этом, по нашему мнению, главный парадокс вокальной техники, требующей пристального внимания и изучения, поскольку техническая сторона пения без знания регуляции процесса крайне затруднительна и неполноценна.

Валерий Юшманов
(Санкт-Петербург)

ПЕВЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ И ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ

Искусство оперных певцов относится к тем видам певческой деятельности, для которых инструментальность звучания певческого голоса имеет особое значение. Как известно, владение певческой техникой, обеспечивающей яркое, тембрально насыщенное, ровное, динамически и звуковысотно устойчивое звучание голоса в двухоктавном диапазоне при сохранении фонетической разборчивости вокальной речи является базовым требованием профессии оперного певца. С необходимостью освоения этой техники неизбежно сталкивается каждый вокалист, решивший стать оперным артистом. От успешного решения проблем в данной области зависит сама возможность работы на оперной сцене. Поэтому не случайно обучение технике пения является центральной задачей профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории, и забота о поддержании своего хорошего вокального состояния сопровождает певца на протяжении всей его творческой карьеры.

Осознание вокальной техники как проблемы, требующей специального изучения и работы в сфере оперного искусства стала возникло в начале XIX века в связи с появлением больших общедоступных театральных помещений, драматизацией оперы,

усилением роли оркестрового сопровождения. Неотделимость певческого инструмента от певца, скрытность психической регуляции фонационного процесса изначально были причиной устойчивой иллюзии, что, в отличие от музыкантов других специальностей, певцы имеют дело не с материальным звукообразующим объектом – инструментом, а с *голосом* – акустическим результатом физиологических процессов, происходящих в так называемом «голосовом аппарате» (системе внутренних органов) певца. Это убеждение сформировало логику мышления практиков и теоретиков певческого искусства, а в дальнейшем – сферу и направленность научных исследований. В силу этих представлений, в научно-методической литературе вплоть до настоящего времени певческий голос рассматривался как некий самостоятельно существующий феномен, имеющий собственное «регистровое строение», а задачей вокально-технической работы певца и вокального педагога считалась «постановка певческого голоса».

По этой же причине вопросы о певческом инструменте и психической регуляции певческого процесса – ключевые вопросы вокальной методологии – неизбежно оказывались вне поля зрения исследователей, оставаясь до настоящего времени недоступными для изучения, и чаще всего незамеченными проблемами теории певческого искусства. Наиболее ярко это проявляется в сложившейся к началу XXI века ситуации, когда при богатейшем многовековом опыте практиков и огромном потенциале знания о работе голосообразующих органов у оперных певцов их вокальная техника продолжает оставаться областью необъяснимых парадоксов, и при том, что исследователям кажется, что все, что можно исследовать в вокальной технике оперных певцов уже исследовано, а практики пребывают в уверенности, что о певческой технологии все известно еще со времен старой итальянской школы. Обучение технике оперного пения в системе современного консерваторского образования остается, как и десятилетия назад, эмпирическим, сводящимся к передаче

педагогом своего индивидуального певческого опыта, приобретенного, как правило, многолетними поисками «правильной» певческой технологии.

В этой связи весьма актуальными становятся результаты проводившихся нами в течение последних лет исследований, задачей которых было изучение вокальной техники и вокально-технической работы современных оперных певцов как *психически иницируемой и психически регулируемой работы певца со своим инструментом*.

Такой непривычный для традиционной вокальной методологии ракурс исследований потребовал уточнения лексического значения слова «психика», широко и свободно использующегося в теории общеизвестного термина, не нуждающегося в объяснении и точном определении. Между тем вопрос о природе феномена психики в научном плане в настоящее время остается открытым. В современной психологии нет общепринятого понимания того, что реально представляет собой психика человека, и определение предмета психологии осознается самими психологами как «самый первый, самый насущный, самый практический и настоятельный вопрос» психологической науки (П. Я. Гальперин).

Из-за отсутствия ясного понимания семантики слова «психика» «психическая составляющая» работы певца и вокального педагога остается неизученной областью и в вокальной методологии. Не секрет, что психика в теории певческого искусства понимается как нечто безусловно важное, но вместе с тем относящееся не к самому певческому процессу и вокальной технике, а к личности поющего – его характеру, темпераменту, особенностям мышления и т.д. Поэтому сведения о психологии в программе и научно-методической литературе по основам вокальной методики даются во вводной части курса наряду со сведениями из акустики, физиологии и строения нервной системы. Они имеют самый общий характер, не выходящий за рамки знаний общеобразовательной школы, а их «научное обоснова-

ние» привычно ограничивается ссылками на работы физиологов начала XX века А. А. Ухтомского и И. П. Павлова.

Принимая во внимание, что общее, в чем едины все психологи, сводится к тому, что психика определяет мировосприятие и мироощущение человека, а ее внутренняя работа проявляется не иначе, как в изменениях функционального состояния человека и его двигательной активности (поведении и деятельности), исходным в проводимых исследованиях стало понимание того, что:

— психика есть *иерархически высший уровень функциональной системы саморегуляции энергетики человека*, на котором регулятором функционального состояния и двигательной активности человека становится его субъективное восприятие ситуации «я в окружающем меня мире», оцениваемое с точки зрения возможности удовлетворения жизненных потребностей (включая потребность практической реализации идеальных намерений);

— психика разумного человека отличается от психики животных существованием *сферы сознания* — интеллектуально-волевого центра, позволяющего человеку абстрагироваться от непосредственного восприятия реальности, продуцировать *идеальное* и управлять своей жизнедеятельностью посредством вербального (речевого) программирования своих будущих действий.

Такая формулировка, взятая в качестве рабочего определения психики, не противоречила представлениям, сложившимся в современной психологии и повседневному жизненному опыту. Вместе с тем она позволила увидеть многое, что не могло попасть в поле зрения при тех установках, на которых основывается традиционная вокальная методология.

В частности, стало очевидным, что психика необходима человеку как система управления своей жизнедеятельностью и поэтому ее развитие происходит в процессе постоянного, далеко не всегда осознаваемого поиска практических решений вопроса «что, когда и как делать в мире, частью которого я являюсь?» и их последующей реализации.

При этом появилась возможность увидеть, что:
– внутреннее пространство своего организма человек в здоровом состоянии воспринимает материально однородным, и это обеспечивает ему необходимое в любой практической деятельности ощущение физической целостности своего организма;
– инструментом в любой практической деятельности человека становится его организм – живое материальное образование с универсальными возможностями физического приспособления к самым различным видам практических действий;

Развивая идеи Н. А. Бернштейна, мы можем увидеть и обоснованно говорить о том, что освоение технических навыков в любой практической деятельности происходит не за счет изменения человеком анатомического строения своего организма или волевого изменения происходящих в нем физиологических процессов, а является результатом освоения (развития способности создания) энергетических моделей работы организма, позволяющих с минимальными физическими затратами и с наибольшей эффективностью осуществлять практическую деятельность в данной профессии.

Все это позволило рассматривать вокальную технику оперных певцов как частный случай приспособления человеком своего организма к определенному виду деятельности – певческой работе на оперной сцене – и изучать ее с позиций музыкального инструментоведения.

Понимание, что во время пения певческим инструментом становится не голос и не узко понимаемый «голосовой аппарат» поющего человека, а его организм, *по-разному приспособляемый к различным видам певческой деятельности*, позволило в новом ракурсе увидеть внутреннее устройство инструмента оперного певца.

Стало возможным оценить гениальность природы, поместившей вибратор певческого инструмента – гортань с находящимися в ней голосовыми складками – в центр воздухоносных

путей человека и увидеть, что оперные певцы с хорошей вокальной техникой используют свой организм как аэрофон, в котором одновременно совмещаются принципы работы тростевых и амбушюрных духовых музыкальных инструментов, а также дать описание способа этого совмещения. Появилась возможность наглядно показать существование трех уровней резонаторных дек в системе головных резонаторов, участие языка в создании акустического импеданса (существенную причину фонетических особенностей вокальной речи оперных певцов), а также возможность использования многоуровневой системы вибраторов и приема передувания для расширения диапазона грудного звучания певческого голоса.

Понимание психики как высшего уровня саморегуляции энергетики человека открыло возможность изучения недоступной для стороннего наблюдателя области – внутренней энергетики певческого процесса и системы ее психической регуляции. Стало очевидным, что при отсутствии возможности слышать свой голос со стороны у певцов есть уникальное преимущество – возможность непосредственно воспринимать внутреннюю, в том числе *незвучащую*, работу своего инструмента и корректировать ее путем словесного (речевого) программирования. Появилась возможность показать, что моделирование энергетики певческого фонационного процесса, которое при традиционных методах обучения «через голос» происходит вслепую, минуя сферу сознания обучающегося, может быть целенаправленным осознаваемым действием и использоваться как эффективный метод освоения вокальной техники оперного пения – превращения певцом своего организма в музыкальный инструмент, необходимый для пения в опере.

Елена Кузина
(Санкт-Петербург)

ГОЛОС И ПРОСТРАНСТВО В АКТЕРСКОМ ТРЕНИНГЕ

Дыхательный орган соответствует жизни; гортань, от которой зависит тембр, соответствует Душе, чувству; рот, произносящий слова – орган разума.

С. Волконский

Самое важное в работе с голосом – не наблюдать за голосовым аппаратом.

Ежи Гротовский

Греческое слово «katharsis» имеет несколько значений: одно из них – очищение, душевная разрядка; второе – восхождение. Эти процессы являются основными этапами тренинга с использованием голоса: исследование внутреннего мира (путешествие в глубь себя с целью познания и очищения) – это завязка тренинга, а его кульминация – восхождение к вершине творчества – вдохновению.

Голосовые модуляции с древнейших времен особым образом использовались в религиозных обрядах для общения с бессознательными структурами человеческой психики. Необычный тон и регулярный ритм влияли на тело и сознание, трансформируя систему ощущений и меняя поведение, и таким образом открывали возможность для контакта с прежде сокрытыми творческими силами. В театральных практиках Древней Греции работа с голосом основывалась на чередовании ритмически организованного текста и пения, что оказывало сильнейшее катарсическое воздействие на слушателей и самих исполнителей¹.

В настоящее время наблюдается большой интерес к изучению и использованию ритуальных техник со стороны западных психотерапевтов, работающих с голосом (Б. Грин, М. Мейс, Е. Ристад, Р. Стюард). В своей практике для исследования глубин собственного Я они применяют также формы «работы с телом»

А. Лоуэна, М. Фельденкрайза; методы трансперсональной и экспрессивной терапии С. Грофа, Н. Рождерс, а для расширения экспрессивной гаммы голоса многие заимствуют из практики работы театральных педагогов С. Берри, К. Линклейтер².

Взаимопроникновение психотерапевтических подходов и театральных техник позволяет решить основную задачу тренинга – дать ключ через освобождение голоса и тела к освобождению «творческого Я» человека.

В процессе тренинга мы используем голос не только как средство общения, но и как способ автокоммуникации и инструмент высвобождения эмоций. Это становится возможным в связи с тем, что «выразительные качества человеческого голоса – это составная часть нашей инстинктивной системы передачи эмоций» (крик ужаса, визг восторга, призыв о помощи и т.п.)³. Кроме того, между голосом и телом, голосом и эмоциями существует «биологическая обратная связь»⁴.

С одной стороны, голос прямо и властно воздействует на тело. Одним из доказательств тому служит любопытное исследование, проведенное британскими музыкальными терапевтами Э. Уингрем и Л. Уикс в 1990 г. Они изучали влияние низкочастотных звуков на мышечный тонус и обнаружили, что разные частоты воспринимаются разными участками тела: 30\40 Гц – в лодыжках и икрах, 40\50 Гц – в коленях, бедрах и нижней части живота, 50\60 Гц – в поясничной и грудной области и 60\70 Гц – шее и голове. Низкие звуки лечат тело, снимая спазм в мышцах⁵. С другой стороны, напряжения телесные – «зажимы» – влияют на звучание и блокируют эмоциональные импульсы, идущие через голос.

Основанием нашего тренинга является способность актера к **синестезии**⁶, т.е. интермодальным ассоциациям, возникающим на пересечении слуха, зрения и кинестетических ощущений. У каждого звука есть свой «облик», выраженный в пространственных аналогиях: «низкий – высокий» (возможно, в основе этой

ассоциации лежит анатомическое расположение резонаторов), «глубокий», «полетный». С. Волконский для описания пафосного звучания использует, например, прилагательное «круглый»⁷.

Психологические механизмы биологической обратной связи и синестезии позволяют в процессе тренинга использовать голос для исследования различных пространств: *реального физического пространства* (места, где происходит занятие); *внутреннего пространства* (глубинных уровней личностного опыта); *персонального пространства* (территории общения с партнерами); *пространства игры* (миров, созданных творческим воображением).

Фокусирование внимания на пространстве, а не на работе голосового аппарата, позволяет участнику тренинга преодолеть зажимы психического и физического происхождения.

Важнейшее условие эффективности тренинга – его соответствие структуре творческого процесса. В занятии, смоделированном по его законам, взаимодействуют все уровни психики: бессознательное – сознательное – сверхсознательное⁸. Достичь расширенного состояния сознания – вдохновения – актеру позволяет последовательное прохождение стадий творческого процесса: «подготовки», «первого инсайта», «инкубации», «точки креативной фрустрации», «вдохновения», «осуществления», «осознавания»⁹. Данные стадии мы называем основными шагами тренинга.

В зависимости от задач каждого шага в тренинге используются как перечисленные выше психотерапевтические методы работы с голосом и телом, так и классические актерские упражнения К. Станиславского, М. Чехова, Е. Грозовского и С. Гиппиуса и др., «комплексные подходы к актерскому тренингу» театральных педагогов Л. Грачевой, М. Александровской, Ю. Васильева¹⁰, а также опыт «общения с пространством» шведского режиссера М. Вестин¹¹.

Основные этапы тренинга:

Первый шаг – **подготовка**. Формирование специфического *физического пространства* силами участников тренинга способствует созданию особой психологической атмосферы, доверительной, но напряженной, и переходу от жизненным ритмов к творческому самочувствию. На этом этапе с помощью звука и движения исследуются *физическое пространство* и возможности взаимодействия группы в нем. Здесь часто используются приемы ритуальных психотехник: наряду с круговыми мизансценами, дыхательной гимнастикой, упражнениями на «эмоциональную память» важнейшую функцию исполняют движения и звучания в меняющихся ритмах, преобразующие психосматику человека. Часть из упражнений выполняется с закрытыми глазами, применяются техники релаксации и медитации¹², – это открывает доступ к энергии коллективного бессознательного.

Путешествие в глубины собственной психики – *внутреннее пространство* – наш второй шаг. На этом этапе внимание фокусируется на телесных ощущениях, звук «массирует тело изнутри», что способствует снижению напряжения и проникновению в область индивидуального бессознательного. Различные события жизни всплывают как «видения на внутреннем экране». Участники говорят о возникновении в это время ярких ощущений: «пустоты», «расширения», «легкости и свободы», о чувстве «бесконечного творчества внутри».

На этом этапе может произойти **первый инсайт** (одна из важнейших стадий творческого процесса). Чаще всего он связан с моментом «открывания звука», прорыва звука наружу – «встреча» человека с собственным «освобожденным голосом».

На этапе **инкубации** внимание концентрируется на *персональном пространстве общения*. При этом содержания внутренней жизни, разбуженные предыдущими заданиями, остаются на периферии сознания участников тренинга, вне зоны контроля.

Точка креативной фрустрации – ключевой момент тренинга – «взрыв» (Лотман), «катарсис» (Выготский). Педагог, рез-

ко изменяя условия, стимулирует конфликт внутреннего и внешнего миров. При разрешении этого конфликта создается особое состояние сознания – **вдохновение**. Приемов провоцирования «взрыва» множество: неожиданное запрещение двигаться или «выключение звука» при требовании сохранить интенсивность переживаний, резкая смена ритма или изменение предлагаемых обстоятельств, жанра, стиля, ограничение временем.

Наполненное негативными эмоциями, переживание захватывает личность, возникает напряжение, раздражение и даже агрессия: «Ах, так! Вы ритм меняете?!... Я почувствовала свободу... и – разревелась», «Мне казалось, взорвусь, так хотелось двигаться. Ненавижу!!! – Закричала!»; «Находил ступор. А потом... было весело» «Я почувствовал внутри бетонный блок..., а когда включился в ритм, стало легко». Именно конфликт между формой, заданной педагогом, и переживаниями участника тренинга приводит к «короткому замыканию», к разряду нервной энергии, «катарсису»¹³.

Мы подходим к кульминационной точке творческого процесса – к **вдохновению** – состоянию, которое характеризуется бурными позитивными эмоциями, оживлением и даже эйфорией. Здесь господствует сверхсознательное, оно «вырывает человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества»¹⁴, «в запредельное пространство»¹⁵ – *пространство игры*, спонтанности звучания, подлинного творчества.

Шаг осуществления в тренинге – это игры, этюды, импровизации, пластические метаморфозы в пространстве и их «озвучивание», эксперименты с воображаемыми пространствами, где «проверяются» новые экспрессивные возможности голоса.

Осознавание – обязательный шаг эффективного тренинга, этап вступления информации в сферу сознания. Актер понимает силу воздействия на зрителя таких выразительных средств, как голос и пространство, и учится их использовать для создания на сцене «магической зоны со своей особой энергетикой»¹⁶.

Работа с голосом и пространством в тренинге способствует не только профессиональному, но и личностному росту актера: развиваются образное метафорическое мышление и «способности духовных состояний»¹⁷, что позволяет открыть источник творчества внутри себя, там, где «смысл человеческого Бытия соприкасается со смыслом Бытия Бога»¹⁸.

¹ *Мейгс М.М.* Работа с голосом // Инновационная психотерапия / Под ред. Д. Джоунсона. СПб., 2001. С. 279–280.

² *Green B.* (1987). *The Inner Game of Musik*. London, Pan Books; *Мейгс М.М.* Работа с голосом // Инновационная психотерапия / Под ред. Д. Джоунсона. СПб: Питер, 2000; *Ristad E.* (1982) *A Soprano in her Head*. Moab, UT: Real People Press; *Stewart R.* (1987) *Music and the Elemental Psyche*. Wellingborough Aquarian Press; Лоуэн А. От Райха к биоэнергетике // Психосоматика: взаимосвязь психики и здоровья: Хрестоматия. Минск: Харвест, 1999; *Фельденкрайз М.* Осознание через движение: Двенадцать практических уроков. СПб., 2000; *Гроф С.* Трансперсональные опыты // Гуманистическая и трансперсональная психология. Минск.: Харвест, 2001; *Роджерс Н.* Путь к целостности: человеко-центрированная терапия на основе экспрессивных искусств // Вопросы психологии, 1995. № 1. С. 132–139; *Берри С.* Голос и актер. М.: Московский фонд сохранения культуры, 1996; *Линклейтер К.* Освобождение голоса. М.: ГИТИС, 1993.

³ *Вильсон Г.* Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2001. С. 56.

⁴ Там же. С. 277.

⁵ *Мейгс М.М.* Работа с голосом ... С. 297–298.

⁶ *Колчин Е.Е.* Синестезия в структуре художественной одаренности: Опыт экспериментально-психологического исследования // Диагностика и развитие художественной одаренности / ЛГИТМиК. СПб., 1991. С. 161.

⁷ *Волконский С.* Выразительное слово. СПб., 1913. С. 88.

⁸ *Симонов П.В.* Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К.С. Станиславского // Бессознательное. Тбилиси, 1978. Т. 2. С. 526.

⁹ *Психогимнастика в тренинге* / Под редакцией Н.Ю. Хрящевой. СПб., 2000. С. 184–188.

¹⁰ *Станиславский К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М.: Искусство, 1954; *Чехов М.А.* Литературное наследие. В 2-х т. М.: Искусство, 1986. Т. 1.; Уроки Михаила Чехова в Государственном

театре Литвы. 1932 год: Материалы к курсу «Мастерство актера». М.: ГИТИС, 1989; *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству- проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003; *Гиппиус С.В.* Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. СПб.: Речь, 2001; *Александровская М.Б.* Принципы комплексной тренировки психофизического аппарата актера // Искусство театра. Вопросы теории и практики. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1989; *Грачева Л.В.* Актерский тренинг: Теория и практика. СПб.: Речь, 2003; *Васильев Ю.А.* Голосоречевой тренинг. СПб.: ЛГИТМиК, 1996.

¹¹ Мастер-класс Санкт-Петербургской Академии театрального искусства 26 марта 2004 г.

¹² *Соколов Ю.В.* Пространство тела и пространство мира в архаическом ритуале и театре // Театр во времени и пространстве. Сборник научных трудов / ГИТИС. М., 2002. С. 9–21.

¹³ *Выготский Л.С.* Искусство как катарсис // Психология искусства. Ростов-на Дону, 1998. С. 277.

¹⁴ *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2001. С. 29.

¹⁵ Там же. С. 30.

¹⁶ *Захаров М.* Контакты с пространством // Мастерство режиссера / ГИТИС. М., 2001. С. 100.

¹⁷ *Шадриков В.Д.* Введение в психологию: способности человека. М., 2002. С. 56.

¹⁸ *Силантьева И.И., Клименко Ю.Г.* Актер и его Alter Ego. М., \$ 2000. С. 11.

SUMMARY

The Fifth International Organology Conference is dedicated to the Centenary of G. Blagodatov.

The "Memorial" part of the Collection of articles includes the monographical article by I. Macijewski that characterizes the creative activities of the outstanding scientist. Articles of J. Pozdnjakov, G. Tavlay and V. Svobodov supplement this characteristics. The main part of the collection of articles deals with the problems of modern organology. It comprises fifth sections: I – Ethnoinstrumentology; II – Companology; III – Academic organology; IV – Musical Archaeology; V – Acoustics and Light Music. The part called "The Voice in the Culture" and the Collection of article.

Ihor Macijewski (St.-Petersburg, Russia)

Georgiy Blagodatov as a Classic of Russian Organology

The present article is the first experience of monographic review of the activity of the major Saint Petersburg organologist and conductor G. Blagodatov (1904 – 1982). Outlined in the article is the hard life of the scientist in the Soviet period. G. Blagodatov was a real representative of the intelligentsia and a stalwart nonconformist. His main achievements are: the books "The Russian Harmonica", "The history of the Symphonic Orchestra", "The Catalogue of the Saint Petersburg Collection of Musical Instruments", chapters concerning Volga region, the Urals and Siberia in "The Atlas of the Musical Instruments of the Peoples of the USSR", numerous works (including the unpublished) concerning the history of Russian traditional instruments, the opera dramaturgy, regular music, traditional instruments orchestra; the revival of Russian horn orchestra; organizing of the Early Music orchestra and a cycle of historic musical concerts. G. Blagodatov's main concepts: 1) the multitude of the ways of instrumentalism development; 2) the possibility of autonomous development and coexistence in time and space of different types of musical culture and differently oriented traditions; 3) multi-vector interaction of ergomorphological specificity of set of instruments, musical stylistics and mentality in the process of art evolution; 4) articulation, timbre, texture and instrumentation as the most important constituents of the musical complex; 5) instrument and orchestration as elements of the integrate culture system; 6) the importance of the specificity of

performance, note printing, function and location of the instruments in the orchestra for the formation of different score types.

G. Blagodatov contributed to development of stylistic musical trend in organology, followed by the appearance of *organophony* – the science dealing with instrumental music, as well as to that of new school of science in Saint Petersburg.

Halina Tavlai (St.-Petersburg, Russia)

On Development of G. Blagodatov Ideas in Ethnomusicology: Sonoristika, heterophony, and antiphony in instrumental and vocal polyphony

Developed in the article, on the basis of a number of Belarus vocal polyphony forms having some things in common with the Finno-Ugric world, is the idea suggested by G. I. Blagodatov concerning the possibility of existence in one culture of several oppositely oriented system forming principles of ensemble music making. Forms of ensemble singing cannot avoid the influence of technical capacities of musical instruments, texture of instrumentation, characteristic performing techniques. Undoubted is their contribution to widening and alteration of the “musical vocabulary” of the epoch.

I

Inna Nazina (Minsk, Byelorussia)

The main ethnical determine concepts and the aspects of researching of traditional musical instrumental culture of Byelorussia are studied in the report.

Victoria Maciejewskaja (Bochum, Germany)

The influence of leader musicians on forming of the various artistic stylistic trends (schools) within professional Gutsul violin tradition. Considered in the article are different ways of the development of Gutsul violinists’ performing school from the viewpoint of different teaching principles, repertoire, tempo and rhythm, performing techniques, the relation to the sonority ideal.

Bogdan Jaremko (Rovno, Ukraine).

Trembita as a phenomenon of the ancient Gutsul traditional culture.

This article describes the trembita music of Kosmatsko-Bructurivska tradition in mountain’s music, carols, concerts and funeral music (with a differentiation into functional signals and tunes) on the basis of ethnomusical materials gathered by the author during the folklore expedition in 2002-

2003 from the trembita makers and players of Kosmach and Brustura villages. It also describes the participation of trembita players in the sequence of ceremonial funeral actions. Also present in the article is the attempt to generalize the meaning of the trembita as a phenomenon of the ancient Gutsul traditional culture as expressed by the Polish writer S. Vincenza and the Ukrainian scientist G. Chotkevych.

Nadiezhdha Suprun-Yaremko (Rovno, Ukraine).

Kobzarstvo and kobsars of Kuban.

The article is dedicated to the retrospective view on Kuban bandura art as a phenomenon of Ukrainian culture. It was brought to Kuban by the first Ukrainian Kossaks at the end of the 18th century and during the first military period of Kuban Kossaks history (1792-1864). The article shows the reconstruction of Kuban bandure players' «pantheon» of the first half of the 20th century (Zot and Phedir Dibrova, Stepan Sharko, Konon Bezshchusniy, Anton Chorny, Petro Guziy, Konon Yorsh, Ivan Sheremet, Myghaylo Teliga, Kuzma Nimchenko). Also it proves the idea that Kuban Renaissance was a natural result of the Ukrainian Kossaks' progress and the concerts given by them in Katerinodar (especially Kravchenko M., Kuchugura-Kucherenko I., Chotkevych G.).

Igor Tynurist (Tallinn, Estonia)

The ethnocultural background of Setu hornpipe

In the older Setu (ethnic group of the south-east Estonians) folk instruments there are a few musical instruments that were unknown in Estonia - the older form of the string instrument kannel, the so-called curved kannel with a broad-bladed hand support; the double end-blown flute as *valipill*; and hornpipe - *sarvxpill*. To determine the origin of these instruments we can look at them along with the wider Eastern European, and especially Russian folk-instrumental tradition. Considered in this short study is the hornpipe - a single-reed aerophone, a sort of clarinet. The analysis of the available information, the first source dating back to 1904, shows that the Setus have probably taken this instrument (known in the literature as zhaleika as well) from the Russians. The Setu hornpipe is a representative of the more developed type, the so-called musical hornpipe-zhaleika.

Tatiana Kiryushina (Moscow)

Herdsmen horn players of Upper and Middle Volga region as professional musicians.

The article is dedicated to Russian horn players among herdsmen. They not only worked, but also took part in traditional autumn-winter gatherings of youth, celebrations, and weddings. They also played a great role in the traditional ritual practice. Their social position was that of professional musicians; they had mastered all local traditional musical instruments and were interested in upgrading of the latter, as well as in enriching of their own repertoire with new songs and dances.

Alevtina Mihajlova (Saratov, Russia)

The Saratov tradition of harmonica playing and its modern condition.

Harmonica is the favorite and most widespread musical instrument in Russia. Its history totals more than 150 years. In the Volga region the regional version - the Saratov harmonica had been preserved up to the present day. Handicraftmen of Saratov began to make harmonicas with a characteristic sonorous handbell since the 1860s.

Roman Zelinsky (St.-Petersburg, Russia)

The didactic specificity of Bashkirian instrumental tradition

The article tells about the features of instrument mastering within the Bashkirian kurai tradition, where every musician creates his own way of mastering the instrument, his development being supported by the spirit of competition and high goals.

Dinara Abdulnasyrova (St.-Petersburg, Russia).

The article describes various forms of polyphony present in the instrumental tradition of the Tatar of Middle Volga region: bourdon, heterophony, band type, combination of voice and percussive/phonic sounds. The solo singing being the prevailing form of Tatar music performance, the Tatar traditional music has always been attributed to monophonic cultures. The presence of rather developed forms of polyphony in instrumental music does not contradict with basically monodic nature of Tatar music.

Larisa Zybkina (St.-Petersburg, Russia).

The paper deals with the research of sounding detail of Mordva traditional women's clothes, namely the idiophones (112.1). The author emphasizes their significance in rites, the connection of body movements with timbre, pitch and dynamic parameters of the sounds produced by the idiophones. The taxonomy of combinations of motive and sound principles in various syncretic and synthetic complexes (by the technique developed by I. Bogdanov) is discussed.

Elena Vedaiko (St.-Petersburg, Russia)

To the question of the forming of the individual style of the traditional musician

In the focus of the present article is the individual performing style and creative personality of Petrozavodsk harmonica player Alexander Kashirin. An attempt was made to follow back the creation of individual style using the example of this performer and to compare his style with that of the harmonica players of the Southern Karelia.

Igor Solovyov (Petrozavodsk, Karelia).

Instrumental Foundations of Saami musical culture (a contribution to the reconstruction project).

Ethnographical and musical theoretical works studying traditional Lapps culture have formed a rather clear stereotype of Lapps music as particularly vocal. The absence of special research works devoted to Lapps instrumental music is greatly due to the priority notion of their music as purely song art. Being out of view of the researchers, Lapps musical instruments are mentioned only in a few descriptions. The systematic ethnophonical method is in the base of our research. It takes into consideration ethnocultural history of the nations: their origin, language, way of life, their art, ancient beliefs, customs, and archeological monuments. Our 6 year experience of complex study of field and source material concerning Lapps culture has brought us to quite different conclusions. We can broaden the modern outlook on Lapps musical instruments as well as the existence of instrumental basis of Lapps musical thinking.

Mirziet Anzarokova (Majcop, Adygea).

Umar Khatsitsovich Tkhabisimov is an outstanding Adyghian composer and song –writer. Tkhabisimov's skill to connect the expressive elements of Adyghtraditional music and the Soviet mass singing had become an innovation of the second half of the 20th century. The greater part of composer's compositions contains the features of Adygh traditional instrumental music. The reason of it were some objective and subjective factors. On the one hand, it was an absolute domination of instrumental and choreographic trend in Adygh traditional culture in the 20th century. On the other hand, it was Tkhabisimov's music activity as the accordion player in his childhood and youth that had left traces on his creative mentality.

Saule Utegalieva (Almaty, Kazakhstan).

Mutual connections between sound/hearing and musical instrument in the music of the Turkic peoples. The author studies some general and specific trends, which are arising in a correlation between Sound/Hearing and Musical Instrument. These ties are examined on the materials of the instrumental music of the Turkic peoples.

Faik Chelebi (St.-Petersburg, Russia).

Kinds of Azeri derameds.

Derameds are instrumental introductions of Azeri dastgyakhs – vocal/instrumental cyclical compositions. The article describes the traditional musical forms of derameds.

Guljahon Yussoufi (Viljandi, Estonia)

The daff and the forms of its functioning in the traditional Pamir culture.

Daff (daf, duff, duf) – a percussion instrument, a sort of tambourine known as early as ancient Egypt and Mesopotamia. It is a local kind of doira widely spread among the Tajiks of the valleys and the Uzbeks. Daff is the only membranophone in the Pamir. This instrument is present in both male and female performing tradition, having different forms of realization in each of them. The female tradition is expressed in wedding, puerperal and funeral rites and is purely instrumental, presenting the archaic form of ensemble performance – the *dafzed*, whereas the male tradition is vocal/instrumental, in form of ritual and non-ritual songs accompanied by the daff.

Diana Leskay-Merencio (St.-Petersburg, Russia)

African Cuban instrumental music by the example of use of tambor and bembé in the Santería Religious System.

The subject of the present study comprises instrumental and vocal/instrumental forms of *Tambor* (Spanish: *the drum*) and *Bembé* (Yoruba: *the feast*) ritual ceremonies belonging in Cuba to the Santería Religious System.

Valery Yakovlev (Kazan, Tatarstan)

Historical ethnic instrumentology is a modern science integrating ethnology and instrumentology and studying the origin, formation, development and functions of traditional musical instruments.

The Saratov accordion players have a big and various repertoire: Volga tunes, waltzes, popular national songs. Today it is possible to hear music performed by talented self-taught musicians: Vassily Zhernov, Igor Karlin, Sergey Shalimov.

Now we are facing the serious problem of traditional music performance preservation against the backdrop of general extinction of instrumental tradition.

II

Irina Aldoshina, Ihor Matcievski, Alexander Nikanorov, Stanislav Puchkov, Petr Tovstik, Stepan Cherniav (St.-Petersburg, Russia)

The research of the peculiarity of the tuning and acoustical characteristics of Russian bells are conducted by the various scientists for a long time. In this report the results of a new complex of researches are represented, including: the digital recording of bell's sounding (of bells) cast(made)in 16-20-th century in various monasteries and temples of Russia; the computer processing and restoration of obtained recordings, the spectral and statistical analysis of soundings and comparison of tuning of bells with a conventional Dutch system; and also development of mathematical models of vibration of bells, creation of the software for the analysis of natural frequencies(spectral frequencies) , modes of vibration and synthesis of their geometric form with the purpose of optimization of a structure of a spectrum.

Larisa Blagoveschenskaya (Novosibirsk, Russia)

This article is devoted to the concerts from the cycle «Russian bells» (for the first time in our country). Performers of Novosibirsk philharmonic played the music for the choir, soloist, piano and church bells, which was connected with image, rhythm, and harmony of Russian chimes.

Anna Gorkina (Moscow, Russia).

The main subject of study is the music and acoustic aspects in the Russian Church Bells; the role of the bells and the Bell Tower in the ringing, their acoustical relation.

Elena Gribkova (St.-Petersburg, Russia).

Church bells functions in modern St. Petersburg.

For the presentation Church bells functioning in modern St. Petersburg in the report are touched the questions of regulation's execution the bells Orthodoxy's tolling. The report rests on materials sociological researches executed by author. The author made the attempt St.Petersburg bells map.

Maria Ivanova (Moscow, Russia).

The main subject of this report are symbols of the Russian church bells and chimes in the light of Orthodox Liturgy. These symbols are an integral

part of any church-office. At the same time bells and chimes have symbols of the Old Testament musical instruments: trumpet, cymbal, horn e.t.c.

Alexander Nikanorov (St.-Petersburg, Russia).

The proposed report presupposes history of bells and preserved monuments in the Pskov's and Novgorod's region taking into account their structural aspects, methods of installation of bells, sound producing techniques, genres and forms of bell music. It is research was realize after work in the archives, libraries and museums and campanological expeditions to the Pskov's and Novgorod's regions for fixation on photograph and, recording bell music, taking polls among bell-ringers and local residents. Many ancient belfries and bell-towers with sets of bells have been preserved in the Pskov's and Novgorod's as well as in the Russian-Latvian and Russian-Estonian borderlands. On these bells sound musical compositions of the Russian Orthodox Churches performed by authentic bell-ringers. These samples date back to the 16 – 17 centuries and have highly archaic features such as elements of «ochepny» chimes, «ostinatnost», modality, etc. The structural peculiarities of belfries and bell-towers largely determine ringing styles, the specific character of their musical compositions and the sound landscape of a given locality.

Svetlana Pjankova (Saratov, Russia).

In order to reveal the entity of Christian bell it necessary to consider it in the context of Orthodox church-office. Owing to synergistic nature of church-office it becomes possible to transform sounds of metal into the voice of God.

Tatiana Reshetnikova (Saratov, Russia).

Ontology of the Church art requires search of corresponding principles of comprehension. And the principle of name is the main one. This phenomenon along with chronotopic characteristics helps the author to discover the specific character of church music.

Sergey Tossin (Novosibirsk, Russia).

Structural features of scale of zvonitsa.

During the analysis of the tone row of zvonitsa it was established that it possesses specific properties. Not regulated are: number of its steps, a range, registers, interval ratio between steps of scale.

Andrej Chodorich (Moscow, Russia).

The main subject of the report is church bells quality control technique. One of the them is spectra-acoustic method that allows to find different defects in the bells and to take necessary measures for repair or treatment. This method requires timely acoustic certification.

Alexander Jareshko (Saratov, Russia).

In orthodox bell music it is necessary to understand the historically developed versions of chimes and their musical structures having the functional importance in orthodox ceremonies as genres. The primary genre of a peal is a signal. It bore in itself a certain emotional content because it possessed a rhythm and a timbre. The bell has always been a sacred instrument. Its sound is a sort of prayer to the God by a constant stream of sound. That is why a bell is symbolically associated with a preacher.

III

Eugenia Roubina (Mexico, Mexico).

The paper is dedicated to the so named *rebecs* or three-stringed violins which to the present time are part of the musical practice of the Nahua and Chamula, both Mexican ethnic groups, and preserve a lot of similarities with the sixteenth and seventeenth century European bowed chordophones.

Valeri Platonov (St.-Petersburg, Russia)

In this article the author, on the basis of the analysis of organological terms most frequently found in some Russian bylinas – the gusli, the gudok, and the bagpipe – arrives to a conclusion about the polysemy of these terms.

Irina Vyzgo-Ivanova (St.-Petersburg, Russia)

In the article the original point of view on instruments represented in hands of the musicians of tsar David in medieval psalter of boyar Godunov is proved. In spite of a designation them by the inscription «lyck domre», the author, on the basis of historic analysis, asserts that they are lutes.

Valery Svobodov (St.-Petersburg, Russia) Peculiarities of manuscript text reconstruction of Bach Suite № 5 C-moll for Cello solo.

Tatiana Berford (Novgorod, Russia).

Paganini is one of those artists whose life and art are wrapped in romantic legends. Although the overwhelming innovativeness of Paganini's art is indisputable, the romantic myth of originality obscures Paganini's

debt to his sources. For this reason the seemingly secondary question about Paganini's teachers becomes important in that it would shed light on the origin of Paganini's art. The article discusses the possibility of Alessandro Rolla's (1757 – 1841) being Paganini's teacher. Although several sources claim so, the thorough comparative stylistic analysis does not reveal any influence of Rolla's works on the music of Paganini.

Vladimir Tretjachenko (Krasnojarsk, Russia).

The offered analysis of the genre of etude as musical and historical phenomenon and features of its artistic and didactic specificity enables to clear some moments of historical development of the genre and shows the ways of its more effective use in performing and pedagogy.

Konstantin Ilgin (St.-Petersburg, Russia).

Russian seven-string guitar was appeared about 1790 and was tuned in G major. The author of the first seven-string guitar teaching manual was I. Geld. There is not so much information about him, but he is known to have played the "English guitar", which was not a guitar, but in fact a type of cittern tuned in C major. But common were also citterns in tuned in A or G major. Some Russian guitars of XIX century were cittern-shaped. Russian guitarists often used wire strings, not gut strings common with classical guitar performers. And perhaps cittern could exist with the name "Guitar" in Russia like it did in other countries.

Anna Khodos (Minsk, Byelorussia) Perpetuum mobile in romantic instrumental music on the history of the question.

Tatiana Bukina (Moscow)

Conservatoire. The experiments in orchestration in R. Wagner's "The Ring of the Nibelungs" as a strategy of artistic success.

The article deals with the innovations brought to musical language by Richard Wagner. *Encyclopedia Britannica* states that all the composers who came after Wagner were either his admirers or stalwart opponents. This can be explained by changes made by Wagner in orchestration concerning use of timbre patterns, changing the role of the conductor in the orchestra, emphasizing the role of the orchestra in operas e.t.c.

Emil Prejsman (Krasnojarsk, Russia).

«Chamber orchestra as the phenomenon of the 17th - 20th century musical culture».

Chamber orchestra is the phenomenon reflecting one of the distinctive features of the world musical culture of the last four centuries, namely the process of individualization of voices and timbres. Being an integrator of prevailing artistic concepts, it is also regarded as one of the historical examples for other kinds of art.

Anastasiya Lelekova (St-Petersburg, Russia) On the question of the performance and composer styles interconnection (on the sample of cello art of the first half of the XX century)

Alisa Timoshenko (St-Petersburg, Russia) regards the experience of American composers-experimentalists H.Cowell, J.Cage, L.Harrison as complete musical-artistic system in which individual sound aesthetic, idea of musical instrument nature, function and treatment, individual technical canon have formed.

Nadezhda Pokrovskaja (Novosibirsk, Russia).

The harp's position in Siberian musical culture is defined by the level of demand which developed in the second half of the 20th century due to opera houses, symphonic orchestras, conservatories, music colleges and schools, which appeared in the largest cities of Siberia. Principles of wind instruments folklore performance employed in the 20th century composition technique. The various aspects of the woodwind instruments folklore tradition influence on professional music composing are discussed in this article. The prospects of the further folklore integration into modern professional music are outlined.

Irene Viskova (Moscow, Russia).

Principles of wind instruments folklore performance employed in the 20th century composition technique.

The various aspects of the woodwind instruments folklore tradition influence on professional music composing are discussed in this article. The prospects of the further folklore integration into modern professional music are outlined.

Alexander Morogovsky (Cologne, Germany)

The new clarinet playing techniques and development of the clarinet, one of the most modern instruments of the 20th-21st century music.

Today the mere melodic gift of the composer is never enough to reveal the composer's actual creative ideas. To compose music for an instrument one needs to know the specificity of this instrument. The performing

technique for the modern clarinet is not easy to systematize. In order to properly reveal the ideas present in the piece of music the performer needs to have close cooperation with the composer.

Yury Boiko (St.-Petersburg, Russia).

Of all the spheres of music making jazz holds a special place because of its ratio of written and non-written. The degree of notation is different for different instruments – from almost non-written part of drums and percussion to mainly fixed parts of the “front line” instruments, the latter though being not entirely written.

Vyacheslav Shulin (St.-Petersburg, Russia).

Use of musical instruments in jazz.

The article is devoted to a matter of the studies of instruments being used in jazz and is an attempt to understand roles and the significance of the various groups of instruments in jazz development. The set of instruments of jazz has been expanding for all history of its development, and nowadays it is a difficult task to determine some certain instrument as characteristic exclusively for some certain musical trend or style. The main idea of the article is that the instrument range of modern jazz can be divided on two groups. The first group is **basic**, that is, the group of instruments comprising the big band. The second group may be called **supplementary** and is used in modern jazz in search of variety of sound. In the last group various Asian (Arabic and Indian), African, Latin American and even old European instruments may be included, the whole palette of these instruments being actively used in jazz.

IV

Olga Olejnik (Lvov, Ukraine).

Scythian pentachord of Julius Polux (Polydevk) (on the problem of typology and identification).

The report deals with the problem of definition and identification of Julius Pollux's (Polydevk) Scythian chordophone on the ground of well-known archeological and historical sources which dates back to 4-2 c. B.C., combined with ethnographical data.

Irene Zinkiv (Lvov, Ukraine).

On lyre-like special psalter type.

The problem of existing of special type of lyre-like psalteries (husli) in the Medieval Slavic world was researched in the report for the first time. An attempt was made to outline the unique genetic prototype on the basis of archeological and ethnographical analyses of 8th–13th century instruments in Baltic region (lyre-like instruments from Denmark, Gdansk and Novgorod).

Veronika Meshkeris (St.-Petersburg, Russia).

The influence of India on the development of Asian culture is without question.

This influence occurred in various ways, namely: a) elements of Indian culture imported in cultures of Peoples of Asia; b) transformed elements of culture of Buddhist and Hinduist origin. The migration of Indian culture in Asian countries is a subject of future research.

V

Михаэль Олер (Кельн, Германия)

Цифровой вариофон.

Статья посвящена описанию цифрового вариофона, имитирующего звук деревянных духовых инструментов на основе воссоздания их колебаний с помощью установленного в нем программного обеспечения. Аналоговый вариофон, созданный в Кельнском Университете в 70-х – 80-х годах прошлого века, не мог воспроизводить точное подобие звука деревянных духовых, что объяснялось волновыми характеристиками синтезируемых импульсов и грубостью систем регулировки. Новых прибор призван исправить этот недостаток.

Кристоф Ройтер (Кельн, Германия)

Вибрато и микромодуляции – ключ к разделению тембров.

Согласно теории слияния и скрытия обертонов, тембры одновременно звучащих инструментов можно различить в том случае, если сильные обертона форманты одного тембра совпадают со спектральными пустотами другого тембра. Благодаря экспериментам с когерентно и некогерентно модулирующими при вибрации четными и нечетными обертонами было показано, что за счет вибрации мож-

но расчленил надвое тембр инструмента так, что он воспринимается как два отдельных тембра, звучащих в октаву. Перемешивание тембров, не измененных с помощью вибрации или иным образом, не влияет на их различение.

Bulat Galejev (Kazan, Tatarstan)

Light-music devices (specific character and potentialities)

The specific character of the set of instruments of light-music capable of producing complex dynamics of abstract light-coloured forms combined with music becomes clear via viewing the light-music as some kind of ‘art of instrumental choreography’.

Bulat Galejev, Irina Vanechkina (Kazan, Tatarstan).

It is proposed to conduct further search for archival and published materials concerning interesting device constructed by A.M. Dymshitz (Leningrad, 1927), which produced the effect of “immersion of the listener” inside “the sounding forte piano” (spatial music).

Igor Bogdanov (Moscow)

The author considers a fantastic hypothesis: whether is Cosmos as a whole peculiar superoriginal universal primordial-natural «instrument»-godhead – Cosmicphone?! The author appeals to Pythagor’s «Harmony of (Celestial) Spheres», monuments of thought of Ancient Greece and Orient and diverse cosmological-divine concepts of the nature of music. The author makes an attempt of the organophonologic analysis of this problem. Also the idea of the Protection of Harmony of Cosmicphone/Sounding Cosmos is proposed. The research of the proposed hypothesis about the existence of the COSMICPHONE-GODHEAD, in the author’s opinion, enriches musicology by new ideas and promotes progress of science, art, and culture as a whole.

Pavel Ignatov (Saint-Petersburg).

New opportunities for sound engineers in the context of modern computer technologies.

Nowadays with the appearance of new sound processing software the role of sound engineer in the music making process has increased. Due to use of samplers, sound editing programmes, sequencers and synthesizers the sound engineer became a rightful creative companion of the composer.

VI

Alexander Romodin (St.-Petersburg, Russia).

Ritual and artistic voices in traditional culture

The paper concerns the ritual and artistic aspects of traditional culture. It stresses the role of individuality in the syncretic interaction of different arts. Voices and sound impressions are regarded as most important sources and attributes of traditional information. Obscure and apparent ritual meanings of artistic in tradition become evident, are decoded and rendered by voice.

Monika Valenko (Warszawa, Poland).

The “monophony” (monomelodism) of ritual songs should not be treated only in musical sense. It focuses psychoacustical, physiological and social levels connected to the context of ritual singing in community. So the communicative situation of singing has double sense. The ritual song is addressed to other people in the village and “natural powers”, and also it makes the group of singers especially united.

Klavia Nemkevich (Warszawa, Poland).

The reasons of popularity growth of vocal sonoristic technique in contemporary traditional music are probably the same as those of *surrounding effect* in popular music. The modern tradition-based music seeks blend and diffusion rather than clarity and focus. The experience of engrossment in sound is not just a hypothesis; it is one of the strongest links between post-modern and pre-modern man.

Irina Chudinova (St.-Petersburg, Russia).

The human voice and the “voice” of the bell were not the only means of articulating the spirit and the body. The audiovisual perception of the architectural space (not only its acoustics, but also volume and structure) was included in the ritual language. In the Orthodox mentality the image of man and that of the church building have a symbolic similarity. Finding harmonic unity between one and all, between praying in the church and the architectural environment are essential goals of liturgical music.

Tatiana Demianchuk (St.-Petersburg, Russia).

Ancient Russian terminology on features of intonation of znamenny chant.

The peculiarity of medieval singing is the supremacy of timbre and articulation in performance. Therefore these aspects are reflected in the

theoretical manuals of 15th – 19th centuries by means of ancient Russian singing terminology. On the basis of comparative analysis of Byzantine and ancient Russian singing terminology we reveal the correlation between the name and method of performance of neums. On basis of investigation we may to approve that each ancient Russian neum has an individual intonation content with inseparable unity of timbre, articulation and method of performance.

Mosjagina Natalia (St.-Petersburg, Russia).

Features of traditional znameny chant.

Investigations in old church singing traditions have shown that there are general acoustic qualities present in traditional performance. In perception of the performing manner *the timbre* and *a musical articulation* are allocated. Incorporating effects of all expressive means, the *timbre* acts some kind of «portrait» quality and the timbre, perhaps, leaves the brightest impression. Other typical attribute of the traditional singing is musical *articulation* for which it is characteristic as active and pulsing, shown in alternation of basic and non basic tones. Vocal receptions revealed in tradition singing are close, from our point of view, to performing instructions of the old Russian musical theoretical manuscripts. Thus, the performing receptions revealed in old church singing traditions are caused by a special mode of operation of the voice apparatus.

Eugenia Khazdan (St.-Petersburg, Russia).

Vocalized syllables, which are typical for Chassidic nigunim, can appear in Yiddish song's refrains. In this case they may serve as a sign of ritual occurrence/event (Saturday, wedding, festivals and so on) to mark a kind of sacred space within the song.

Svetlana Nikolajeva (Petrozavodsk, Karelia).

Methods of mastering traditional singing styles within the framework of a subject in the musical institution of higher education are examined in the report. The author generalizes her working experience of studying and reconstructing Finno-Ugric peoples' traditional singing style. The basis of the suggested methods of work with authentic material is learning singing from traditional masters. The process of learning any ethnic tradition includes several stages: acquaintance with the traditional singing technique (breathing, sound formation, articulation), traditional sonority ideal analysis, timbre articulation training which help to master singing

style and so on. The suggested methodical recommendations will be illustrated by a master class.

Svetlana Kosyreva (Petrozavodsk, Karelia).

Timbre-related factors in working with the Veps traditional ensemble

The article describes timbre-related factors due to be considered in working with the Veps traditional vocal ensemble. Timber is considered to be the most significant feature in restoration of traditional vocal culture. In the traditional vocal culture of the Veps people timbre is of great importance, the Veps songs being extraordinarily saturated with overtones. The profound studying of timbre of Veps extensional songs is the most optimal way of mastering Veps vocal tradition.

Lyubomyr Kushlyk (Lviv, Ukraine).

Vocal phonation of instrumental type in Ukrainian folk traditions.

The author describes the phenomenon of vocal instrumental music culture. In Ukraine a wide range of such phenomena exists, such as overtone singing, shepherds' buzzing, whistling, mirliton singing and other. One can also find lip-finger playing, lip-plectrum, onomatopoeia and etc.

Victor Yushmanov (St.-Petersburg, Russia).

The instrument of singing and vocal technique of opera singers

The article deals with the ways in which the instrumental nature of human voice is actualized by opera singers. The organological, psychological and physiological aspects of the subject are discussed.

Elena Kuzina (St.-Petersburg, Russia).

Voice and space in actor training

The main goal of training is to reach the subconscious source of inspiration and creativity. To achieve this it is necessary to model every lesson according the structure of creative process. Focus on space during exercises provides freeing the natural voice.

Zhanetta Sichko (St-Petersburg, Russia) Article is devoted to medical aspects of singing art.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдулнасырова Динара Айдаровна – музыковед, кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Алдошина Ирина Аркадьевна – акустик; доктор технических наук, профессор (Санкт-Петербург).

Анзарокова Марзиет Чесиковна – научный сотрудник Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований (Майкоп).

Благовещенская Лариса Дмитриевна – музыковед, кандидат искусствоведения; член Ассоциации колокольного искусства России (Новосибирск).

Борер Филипп – музыковед (PhD), профессор (Баудри, Швейцария).

Берфорд Татьяна Валерьевна – кандидат искусствоведения; доцент кафедры музыки НовГУ им. Ярослава Мудрого (Новгород Великий).

Богданов Игорь Аркадьевич – композитор, этномузыколог, этноинструментовед; кандидат педагогических наук; старший научный сотрудник ГосНИИ семьи и воспитания РАО (Москва).

Бойко Юрий Евгеньевич – композитор, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Борисов Сергей Васильевич – музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения; профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова; член-корр. Петровской академии наук и искусств.

Букина Татьяна Вадимовна – музыковед, аспирантка Российского института культурологии МК РФ (Москва).

Валенко Моника – этномузыколог, пианист, журналист, сотрудник редакции культуры Польского радио, участник польского ансамбля «Z Drogі» (Варшава, Польша).

Васильева Нина Ефимовна – востоковед, преподаватель Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Веденин Игорь Георгиевич – скрипач, кандидат искусствоведения; профессор Белорусской государственной академии музыки (Минск, Беларусь).

Виноградов Юрий Алексеевич – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург).

Вискова Ирина Владимировна – композитор, преподаватель Московской государственной консерватории (Москва).

Ведайко Елена Викторовна – музыкант-исполнитель, этноинструментовед (Санкт-Петербург).

Вызго-Иванова Ирина Михайловна – музыковед, кандидат искусствоведения; профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Галеев Булат Махмудович – доктор философских наук; профессор; член-корр. АН Татарстана, руководитель НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» (Казань, Татарстан).

Говорушко Михаил Петрович – музыкант-исполнитель; преподаватель Музыкального училища им. Н.А. Римского-Корсакова; заслуженный работник культуры РФ (Санкт-Петербург).

Горкина Анна Николаевна – кандидат искусствоведения, начальник научно-экспериментального центра (Московский колокольный центр).

Грибова Елена Юрьевна – искусствовед (Санкт-Петербург), член Ассоциации колокольного искусства России.

Демьянчук Татьяна Алексеевна – музыковед, аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории.

Жук Галина Вячеславовна – музыкант-исполнитель; аспирантка Львовской государственной музыкальной академии им. М.В. Лысенко (Львов, Украина).

Заричная Анна Ивановна – музыковед, педагог (Санкт-Петербург).

Зелинский Роман Федорович – музыковед, композитор, кандидат искусствоведения, профессор Петрозаводской консерватории, заслуженный деятель искусств Карелии, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Зинькив Ирина Ярославовна – музыковед, кандидат искусствоведения; доцент кафедры теории музыки Львовской государственной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко (Львов, Украина).

Зыбкина Лариса Николаевна – этномузыковед, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Иванова Мария Ивановна – начальник отдела информации (Московский колокольный центр).

Игнатов Павел Вячеславович – звукорежиссер, ведущий звуко-режиссер Молодежного телевизионного канала СПб., ТНТ, аспирант СПбГУП (Санкт-Петербург).

Ильгин Константин – музыкант-исполнитель (гитара), дипломант международных конкурсов кандидат искусствоведения, преподаватель (Санкт-Петербург).

Кирюшина Татьяна Викторовна – заведующая Проблемной научно-исследовательской лабораторией по изучению традиционных музыкальных культур (Российская Академия музыки им. Гнесиных, Москва).

Косырева Светлана Витальевна – этномузыковед, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Петрозаводск, Карелия).

Кравцов Николай Александрович – музыкант-исполнитель, музыковед, кандидат искусствоведения; профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств; заслуженный деятель искусств РФ; лауреат «Золотой Книги Отечества» (Санкт-Петербург).

Кузина Елена Евгеньевна – режиссер, преподаватель мастерства актера Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (Санкт-Петербург), арт-директор школы творческого развития «Ключ» (Петрозаводск, Карелия).

Кушлык Любомир Николаевич – музыковед, кандидат искусствоведения; доцент кафедры музыкальной фольклористики Львовской государственной музыкальной академии им. Н.Лысенко; член Национального союза композиторов Украины, член ІСТМ (Львов, Украина).

Лелекова Анастасия Николаевна – аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Лескай-Меренсио Диана Альбертовна – музыковед (Санкт-Петербург).

Массон Вадим Михайлович – археолог; доктор исторических наук; профессор; главный научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН; академик АН Туркменистана (Санкт-Петербург).

Мацневский Игорь Владимирович – композитор, академик Российской Академии естественных наук и МАИ ООН; заслуженный деятель искусств Украины и Польши; заведующий сектором инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Мешкерис Вероника Александровна – археолог, искусствовед; доктор исторических наук; ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург).

Мороговский Александр – музыкант-исполнитель, инструментовед (Кельн, Германия).

Мосягина Наталья Викторовна – музыковед, преподаватель кафедры истории отечественной музыки (секция древнерусского певческого искусства) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова, регент храма Рождества Пресвятой Богородицы при консерватории (Санкт-Петербург).

Мациевская Виктория Игоревна – скрипачка, инструментовед, кандидат искусствоведения, лауреат международных конкурсов (Бохум, Германия).

Мелконян Карина Амаяковна – аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Майкоп, Адыгея).

Михайлова Алевтина Анатольевна – преподаватель кафедры Народного пения и фольклора Саратовский государственной консерватории им. Л.В.Собинова, соискатель отдела аспирантуры (Саратов).

Назина Инна Дмитриевна – этноинструментовед, доктор искусствоведения; зав. кафедрой Белорусской академии музыки, профессор (Минск, Беларусь).

Немкевич Клавдия – певица, культуролог; член общества «Музыка Кресов»; участница Схоли Сельского Театра «Венгайты» (Варшава, Польша).

Николаева Светлана Юрьевна – доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А.Глазунова (Петрозаводск, Карелия).

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог; научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, действительный член Ассоциации колокольного искусства России (Санкт-Петербург).

Олейник Ольга Григорьевна – арфистка, инструментовед; доцент кафедры струнно-смычковых инструментов Львовской государственной музыкальной академии им. Н.В.Лысенко (Львов, Украина).

Олер Михаэль – музыковед-акустик, магистр (Кельн, Германия).

Платонов Валерий Филиппович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Поздняков Юрий Андреевич – студент III курса кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А.Глазунова (Петрозаводск, Карелия).

Покровская Надежда Николаевна – арфистка, инструментовед; доктор искусствоведения; профессор кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки (Новосибирск).

Прейсман Эмиль – доктор искусствоведения; профессор (Красноярск).

Пучков Станислав Владимирович – композитор, инструментовед-специалист по электронной музыке, кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры и музыкального искусства Гуманитарного университета профсоюзов (Санкт-Петербург).

Пьянкова Светлана – музыковед, звонарь, кандидат культурологии (Саратов).

Решетникова Татьяна – музыковед, звонарь, аспирантка кафедры философии Саратовского гос. технического университета (Саратов).

Ромодин Александр Вадимович – пианист, этномузыковед, научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Ройтер Кристоф – музыковед-акустик, доктор философии (Кельн, Германия).

Рыбак Юрий – музыковед; преподаватель кафедры музыкального фольклора Ровенского гуманитарного университета, младший научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной этнологии при Львовской государственной музыкальной академии им. М.В.Лысенко.

Рубина Евгения – профессор Национального автономного университета Мексики (PhD) (Мехико, Мексика).

Свободов Валерий Александрович – виолончелист, кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Сичко Жанетта Владимировна – врач-невропатолог, доктор медицинских наук, академик МАМЭБ (Санкт-Петербург).

Соколова Алла Николаевна – музыковед, кандидат искусствоведения; доцент, зав. кафедрой Института искусств Адыгейского государственного университета (Майкоп, Адыгея).

Соловьев Игорь Владимирович – этномузыковед, аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Петрозаводск, Карелия).

Супрун-Яремко Надежда Анисимовна – музыковед, кандидат искусствоведения; профессор кафедры музыкального фольклора Ровенского государственного гуманитарного университета (Ровно, Украина).

Тавлай Галина Валентиновна – музыковед, пианистка, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Тимошенко Алиса Анатольевна – музыковед; кандидат искусствоведения; научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Товстик Петр Евгеньевич – специалист в области теоретической механики, доктор физико-математических наук, профессор, зав. кафедрой теории оболочек Санкт-Петербургского государственного университета.

Тосин Сергей Геннадьевич – композитор, кандидат искусствоведения; действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Союза композиторов РФ, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (Новосибирск).

Третьяченко Владимир Федорович – музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения (Тольятти).

Тянянскене Ниёле – музыкант-исполнитель (канклес), инструментовед; доцент кафедры народной музыки факультета искусств Клайпедского университета (Клайпеда, Литва).

Утегалиева Сауле Исхаковна – музыковед, инструментовед, кандидат искусствоведения; доцент Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан).

Хаздан Евгения Владимировна – композитор, этномузыколог; младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Ходорич Андрей Борисович – инженер-дефектоскопист; начальник отдела дефектоскопии (Московский колокольный центр).

Ходос Анна Викторовна – музыковед; аспирантка кафедры истории музыки Белорусской государственной Академии музыки (Минск, Беларусь).

Челеби Фаик Ибрагимович – музыкант-исполнитель (тар); кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Черняев Степан Петрович — специалист в области теоретической механики, аспирант кафедры теории оболочек Санкт-Петербургского государственного университета.

Чудинова Ирина Анатольевна – композитор, инструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Шулин Вячеслав Валерьевич – преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады СПбГУКИ соискатель сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Юшманов Виктор Иванович – певец, врач-хирург, психолог; доктор искусствоведения доцент кафедры истории и теории вокального искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

Юссуфи Гулджахон – музыковед, инструментовед, кандидат искусствоведения, лектор отдела музыки Академии культуры (Вильянди, Эстония).

Яремко Богдан Иванович – музыкант-исполнитель, инструментовед, кандидат искусствоведения; профессор кафедры музыкального фольклора Ровенского государственного гуманитарного университета (Ровно, Украина)

Яковлев Валерий Иванович – музыкант-исполнитель, инструментовед, доктор искусствоведения; профессор Казанской консерватории им. Н.Г.Жиганова (Казань, Татарстан).

Ярешко Александр Сергеевич – музыковед кандидат искусствоведения; профессор Саратовской государственной консерватории; президент Ассоциации колокольного искусства России (Саратов).

Содержание

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

III

Евгения Рубина

МЕКСИКАНСКИЕ РЕГИОНАЛЬНЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ХОРДОФОНЫ КАК ОСНОВА
ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 3

Валерий Платонов

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЗЕРКАЛЕ РУССКИХ БЫЛИН:
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ 9

Ирина Вызго-Иванова

БЫЛА ЛИ ИЗВЕСТНА ЛЮТНЯ В РОССИИ? 19

Валерий Свободов

ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ТЕКСТА АВТОРСКОЙ РУКОПИСИ
СЮИТЫ № 5 ДО МИНОР ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО И.С.БАХА 24

Philippe Borer

THE ADVERSE EFFECTS OF THE VIOLIN STEEL E-STRING 31

Татьяна Берфорд

АЛЕССАНДРО РОЛЛА И НИККОЛО ПАГАНИНИ: УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК? 32

Владимир Третьяченко

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ СКРИПИЧНОГО ЭТЮДА 36

Константин Ильгин

РУССКАЯ СЕМИСТРУННАЯ ГИТАРА И ЦИСТРА – РОДСТВЕННЫЕ СВЯЗИ 41

Анна Ходос

PERPETUUM MOBILE В РОМАНТИЧЕСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ:
К ИСТОРИИ ВОПРОСА 44

Татьяна Букина

ОРКЕСТРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ТЕТРАЛОГИИ Р. ВАГНЕРА
КАК СТРАТЕГИЯ АРТИСТИЧЕСКОГО УСПЕХА 51

Эмиль Прейсман

КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
XVII – XX ВЕКОВ 57

Анастасия Телекова

К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И КОМПОЗИТОРСКОГО
СТИЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА) 62

Алиса Тимошенко

АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XX ВЕКА: ОПЫТ ОРГАНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ 66

Надежда Покровская

АРФА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СИБИРИ XX ВЕКА 71

Ирина Вискова

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ФОЛЬКЛОРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ В ТЕХНИКЕ КОМПОЗИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА .. 74

Александр Морозовский

НОВОЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКЕ НА КЛАРНЕТЕ 80

Анна Заричная

ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В.БАРВИНСКОГО:

К ОТКРЫТИЯМ XXI ВЕКА 82

Юрий Бойко

СООТНОШЕНИЕ ПИСЬМЕННОГО И БЕСПИСЬМЕННОГО В ДЖАЗЕ 85

Вячеслав Шулин

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ДЖАЗЕ 93

Николай Кравцов

МОДЕРНИЗАЦИЯ КЛАВИАТУРНЫХ СИСТЕМ АККОРДЕОНА 99

Михаил Говорушко

ТРАДИЦИИ — КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ГАРМОНИКЕ 106

Сергей Борисов

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕМБРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ ОРКЕСТРЕ (АНСАМБЛЕ) 114

Игорь Веденин

СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ Е.ГЛЕБОВА, ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ 124

Галина Жук

О ФОЛЬКЛОРНОМ МЫШЛЕНИИ В ВИОЛОНЧЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО 127

<i>Вадим Массон</i>	
Музыкальная археология — информационный потенциал и интерпретационные возможности	134
<i>Нина Васильева</i>	
Опыт реконструкции музыкальных инструментов по изображениям на предметах восточной торевтики VIII–IX веков	135
<i>Юрий Виноградов</i>	
Музыкант из поселения Артющенко I (Бугазское) на Таманском полуострове	141
<i>Ирина Зинкив</i>	
Об одном типе славянских лироподобных гуслей	143
<i>Вероника Мешкерис</i>	
Индийские истоки исторического инструментализма и культовой иконографии в музыкальной археологии Средней и Центральной Азии (эпоха древности и раннего средневековья)	148
<i>Ольга Олейник</i>	
Скифский пентахорд Юлия Полидевка (к проблеме типологии и идентификации)	151

V

<i>Ирина Ванечкина, Булат Галеев</i>	
О проекте уникального инструмента «ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МУЗЫКИ»	157
<i>Булат Галеев</i>	
Светомузыкальные инструменты (специфика и возможности)	160
<i>Павел Игнатов</i>	
Возможности звукорежиссера в контексте развития современных компьютерных технологий	166
<i>Christoph Reuter</i>	
VIBRATO AND MICROMODULATIONS AS CUES FOR TIMBRE SEGREGATION	168
<i>Michael Oehler</i>	
DIGITAL VARIOPHON	172

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ

Александр Ромодин

Ритуальные и художественные голоса в традиционной культуре ... 177

Моника Валенко

ПЕНИЕ КАК МАНИФЕСТАЦИЯ РИТУАЛЬНОГО ЕДИНСТВА.

Из исследований обряда водіння куста на западном Полесье 184

Клавдия Немкевич

КУЛЬТУРНЫЕ НАЧАЛА СОНОРИЗМА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

фольклорных коллективов «АУТЕНТИЧНОГО» ДВИЖЕНИЯ 187

Ирина Чудинова

ГОЛОС И ПРОСТРАНСТВО ХРАМА 191

Наталья Мосягина

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ИСПОЛНЕНИЯ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА 197

Татьяна Демьянчук

ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

ОБ ИНТОНАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА 199

Еаздан Хаздан

ПРИПЕВЫ-НИГУНЫ В ИДИШСКОЙ ПЕСНЕ 206

Светлана Николаева

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА И РЕКОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО

ЗВУКОИДЕАЛА В УЧЕБНОМ КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА 211

Светлана Косырева

ТЕМБРОВЫЕ ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ В РАБОТЕ С ВЕПССКИМ

ФОЛЬКЛОРНЫМ КОЛЛЕКТИВОМ 219

Любомир Кушлык

ГОЛОСОВОЕ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТИПА

В УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ 223

Жанетта Сичко

МЕДИЦИНСКИЕ АСПЕКТЫ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ 229

Валерий Юшманов

Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов 231

Елена Кузина

Голос и пространство в актерском тренинге 237

SUMMARY 244

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 261

Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы
Пятой Международной инструментоведческой конференции

«Благодатовские чтения»

(Санкт-Петербург, 6 – 10 декабря 2004 г.)

Часть вторая

Редактор и корректор – Е.П.Щеглова

Компьютерная верстка – А.Б.Никаноров

Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 17.

Формат 84 x 90 1/16. Тираж 300 экз.

Подписано в печать 24.10.2004.

Российский институт истории искусств

Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

Тел. (812) 314-41-36; (812) 314-21-83

Отпечатано в типографии

издательства СПбИИ РАН «Нестор-История»

Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., д. 7

75

MVI
B-748