



Этническая традиция
в современной музыкальной культуре

Санкт-Петербург
2010

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Этническая традиция в современной музыкальной культуре

К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса

Материалы Международного симпозиума

Санкт-Петербург

2010

ББК 85.315.3

УДК 781.7

Редколлегия:

И. В. Мациевский, Н. А. Александрова, Ю. Е. Бойко,
А. А. Тимошенко

Рецензент:

В. В. Виноградов

Материалы Международного симпозиума «Этническая традиция в современной музыкальной культуре»
(Санкт-Петербург, 31 мая – 1 июня 2010 года)

Издание подготовлено при поддержке Генерального консульства Литовской Республики в Санкт-Петербурге

© Российский институт истории искусств, 2010

© Коллектив авторов

Содержание

<i>Игорь Мациевский. Альгирдас Вижинтас</i> и этническая музыка	5
Альгирдас Вижинтас и вопросы музыкальной литуанистики	
<i>Альгирдас Вижинтас. Несколько рассуждений к докладу</i> «Традиционные ценности и угроза их утраты»	19
<i>Александр Ромодин. Гуманистическая наука</i> и Альгирдас Вижинтас	23
<i>Витаутас Алянскас. Проблема позднего литовского</i> инструментального фольклора: соотношение ансамблей народных инструментов и сельских капелл	26
<i>Альгите Мяркялене. Развитие скудучяй:</i> проблемы и перспективы	28
<i>Галина Тавлай. Весенние песни обхода дворов</i> у белорусов и литовцев (функциональное соотнесение шествия и хоровода)	33
<i>Витаутас Тяянскас. Творческая деятельность Кафедры</i> народной музыки факультета искусств Клайпедского университета	37
<i>Владимир Лисовой, Ангелина Алпатова. Встреча</i> с традиционной литовской музыкой (поэма «Воспоминание» Игоря Мациевского)	41
<i>Ангелина Алпатова, Владимир Лисовой. Инструментальный диалог</i> с человеком и культурой: трио для скрипки, кларнета и фортепиано в творчестве Витаутуса Баркаускаса и Игоря Мациевского	45
Проблемы музыкальной традиции	
<i>Ирина Чудинова. Идиофоны в греческом и русском</i> церковных обрядах	51
<i>Одех Ршмави. Бедуино-палестинский</i> народный инструмент рабаба	57
<i>Евгения Хаздан. Звуки шофара</i>	60
<i>Виктория Мациевская. Верования гуцульских музыкантов</i>	63
<i>Динара Булатова. Смычковый «кобуз» в культуре</i> тюркских народов	66

<i>Игорь Соловьев</i> . Саамские мембранофоны (некоторые аспекты классификации и типологии)	70
<i>Надежда Александрова</i> . Инструментальные ансамбли в удмуртской традиционной культуре	73
<i>Вячеслав Калацей</i> . Инструментальная этнофония в постфольклоре Беларуси рубежа XX–XXI веков	75
<i>Любовь Плющай</i> . Вокальный аппарат как музыкальный инструмент	78
<i>Юлия Лемяева</i> . Певческая традиция Пюхтицкого Успенского женского монастыря	81
<i>Юрий Бойко</i> . Современный взгляд на проблему публикации традиционной инструментальной музыки	85
<i>Ольга Колганова</i> . Музыкальные инструменты в русскоязычной паремииологии	88

Этническая музыка и XXI век

<i>Алиса Тимошенко</i> . Архаический инструмент как артефакт современной культуры	92
<i>Валерий Свободов</i> . Смычковый инструментарий европейской народной традиции в академическом исполнительском искусстве ..	95
<i>Виктор Карташов</i> . Европейская гордыня или близорукость? (к вопросу об инокультурной музыке)	101
<i>Наталья Клобукова (Голубинская)</i> . Японская цитра кото в музыке современных российских композиторов (из опыта музыканта-исполнителя)	104
<i>Антон Фокин</i> . Бард-рок и его место в истории русского рока	107
<i>Александр Никаноров, Ольга Колганова</i> . Звучащие колокольни Санкт-Петербурга 2008–2009: По материалам аудиовизуальных исследований	110
<i>Андрей Киселев</i> . Чувашские инструментальные ансамбли этнической музыки и современная звукорежиссура	114
<i>Максим Карпец</i> . Интерактивность как доминанта современной электро-акустической музыки	117
<i>Гдалий Гармиза</i> . Модифицирующее влияние звукозаписи на музыкальное искусство	121
Сведения об авторах	126

АЛЬГИРДАС ВИЖИНТАС И ЭТНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Научное и художественное творчество выдающегося литовского ученого-инструментоведа, артиста, педагога, музыкально-общественного деятеля Альгирдаса Домовича Вижинтаса чрезвычайно многогранно. И все же доминантой, объединяющей различные стороны его креативных устремлений, формирующей стройную систему его поисков и свершений, является *этническая музыкальная культура*. Она взрастила его, с ней были связаны его жизненные проблемы и победы, он верит в ее жизнеспособность и строит ее будущее.

Автор 12 монографий и свыше 200 статей, заслуженный артист и деятель искусств Литвы, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения, доктор гуманитарных наук, профессор, член Национальной комиссии праздников песни Литвы, удостоенный высшей награды Литовской Республики — Ордена Великого Князя Гедиминаса (2004), — А. Вижинтас унаследовал и пронес сквозь все невзгоды любовь и преданность к отцовской земле и этнической культуре.

Он родился в 30 июля 1929 г. в старинном городке Вижуонос в Аукштайтии, крещен в костеле, построенном в 1406 г. Великим Князем Литовским Витаутасом (т. е. еще до Грюнвальдской битвы; в 2006 г., к 600-летию храма, была опубликована посвященная городу фундаментальная (551 страниц) монография А. Вижинтаса — к тому времени почетного его гражданина). На наружной стене костела помещен барельеф с головой древнего тотема — ужа (стар. — *вижс*). Общий корень — и в названии реки Вижуона, городка Вижуонас, и в фамилия Вижинтас, и в имени языческого королевича ужей Вижас (Вижонас). Уж — надежный оберег, дающий

и ум, и гибкость, и удачу в преодолении самых разнообразных жизненных испытаний...

В 1930 г. семья переселилась на 15 км ближе к природе: у берегов речки Алауша родители приобрели участок земли и до ссылки в Сибирь арендовали водяную мельницу. С раннего детства Альгирдас познал тяжелый крестьянский труд: на мельнице, при пастьбе, на сенокосе (приезжал помогать родителям и в период учебы в Утянской гимназии). Он был открыт природе, музыкальным инструментам, мотивам традиционной музыки; играл на скудучай, пастушеских бирбинес, губной и ручной («петербургской») гармониках, а также на аккордеоне и фисгармонии. Играл, как рассказывает А. Вижинтас, «все, что слышал и все наизусть — песни, танцы, а особенно свои импровизации на мелодию природы — сам для себя, иногда до полуночи <...> С того момента начался и “профессиональный” путь в музыке, без особых учителей, по слуху, доверяясь своей интуиции и фантазии; я любил импровизировать, <...> считал, что музыка должна быть внутри человека и исполняться только в ему присущей манере, <...> и поныне уверен, что изучавшие с юных лет музыку лишь по нотам часто остаются формальными музыкантами».

Закончив гимназию, где он отличился и литературными успехами, в 1949 г. он поступает на факультет журналистики Вильнюсского университета, успешно сочетает учебу с организацией и участием в работе ансамблей и оркестра народных инструментов. На третьем курсе, однако, его исключают за то, что... не сообщил о репрессированных родных; из-за того же не завершилось его обучение в Клайпедском педагогическом институте. Работает учителем музыки в отдаленных местностях Жемайтии (Эржвилкасе, Скаудвиле), руководит хорами, сельскими капеллами в школах и домах культуры; получает официальное признание в районах, в Клайпедском крае, на Республиканском празднике песни (1955 г. — 1-е место в категории районных хоров); в рамках Декады литовского искусства (1954) как аккордеонист сельской капеллы выступает на сцене Большого театра в Москве. В 1955 г., параллельно с работой в Доме народного творчества, где консультирует самодеятель-

ные коллективы, издает сборники народных мелодий, методические статьи; по совету Й. Швядаса поступает и в 1960 г. заканчивает Литовскую Консерваторию (ныне Академия музыки и театра) как исполнитель-бирбинист, педагог и дирижер оркестра народных инструментов. Преподает в Вильнюсском музучилище (бирбине, дирижирование, оркестр), с 1961 г. — руководитель Ансамбля песни и танца Пединститута: за 15 лет работы — 500 концертов в Литве, Беларуси, России, Латвии, Украине, Эстонии, Молдове, Польше, Германии, Финляндии, Югославии; призовые места на республиканских и международных конкурсах.

Период с 1975 по 1989 г. — особенно эффективный в деятельности маэстро. В только что открытых Клайпедских Факультетах Литовской консерватории А. Вижинтас создает и возглавляет первую в Восточной Европе Кафедру народной музыки, уникальный национальный оркестр (ставший лауреатом Всесоюзного конкурса), защищает диссертацию, в течение нескольких лет руководит всей учебной и творческой работой Факультетов в качестве их проректора.

В 1989–1992 гг. А. Вижинтас — заместитель директора по учебной работе и заведующий кафедрой Института повышения квалификации работников культуры в Вильнюсе. С 1992 по 1999 г. — педагог курсов традиционной инструментальной музыки, основ балтийской культуры, заведующий кафедрой народных инструментов и руководитель одноименного оркестра Литовской академии музыки и театра. С 1991 по 1998 г. возглавляет Литовское Общество народной инструментальной музыки. На протяжении многих лет — дирижер Республиканских праздников песни, участник международных научных конференций в Вильнюсе, Каунасе, Клайпеде, Санкт-Петербурге, Москве, Киеве, Минске, Кишиневе, Риге, Таллинне, Ташкенте, Потсдаме, Эрфурте, Люблине, научный консультант десятков магистрантов и докторантов, член Диссертационного совета и официальный оппонент ряда соискателей в Литве и России. Общий стаж — 60, вузовский — 50 лет. О творчестве А. Вижинтаса написано около 150 статей и рецензий. Однако и осмысление прежнего, и обращение

к новому (весьма пополненному за последнее десятилетие) наследию этого активно продуцирующего мыслителя и артиста остается остро актуальным для культуры как Литвы и России, так и многих других стран.

А. Вижинтас понимает *этническую музыку* не как застывший феномен истории культуры, но как живое, постоянно пульсирующее и *развивающееся* по своим *имманентным* законам явление искусства, имеющее свое *прошлое, настоящее* и устремленное в *будущее*. Сказанное определяет и основные направления его исканий. Среди них: 1) сфера традиционной культуры и искусства; 2) место инструментализма в традиционной этнической культуре; 3) формирование и эволюция ансамблевого музицирования на этнических литовских инструментах; 4) проблемы и перспективы литовского национального оркестра и ансамблей песни и танца в контексте современной этнической культуры; 5) роль творческой личности и выдающиеся деятели этнической музыкальной культуры; 6) становление профессионального музыканта — исполнителя, этномузыковеда, инструментоведа. Первое направление воплотилось более всего в монографиях «Вижуонос. Край и люди» (2006), «Жизнь — народной музыке» (в печати); статье «В то время и сегодня. Исторический обзор общества канклистов Литвы. 1925–2005» (// Созвучия литовского народа. 2005). Второе — в монографиях и сборниках «Йонас Швядас» (1978), «Бирбинес» (1962, в соавторстве с П. Самуйтисом), «Скудучай» (1975); статье «Роль инструмента в инструментальных сутартинес» (// Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М., 1988), диссертации «Проблемы формирования и развития скудучай в Литве» (защищенной в Институте театра, музыки и кинематографии — ныне РИИИ — в 1983 г.). Третье и четвертое — в монографиях «Литовские традиционные инструментальные ансамбли. Историческая — структурная — функциональная проблематика» (2006), «Вечера объединенных народных ансамблей на праздниках песни Литвы (2009, в печати); статьях «Ансамбли песни и танца и народная инструментальная музыка на Республиканском празднике песни» (// Традиция — это труд. Ч. 2.

1987), «Праздник песни – уникальное явление литовской культуры» (// Наука Литвы (Научный журнал Литовской академии наук). 1994), «От традиционных музыкальных инструментов до ансамблей песни и танца: суть, проблема, перспектива» (// Сборник материалов к 60-летию Центра народной культуры Литвы. 2001). Пятое — в монографиях «Стасис Палюлис. Дорогами сутартинес и скудучяй. Жизнь и труды этнографа, собирателя сутартинес» (2002), «Пранас Стяпулис. Жизнь и труды патриарха культуры канклес» (2003), «Казимерас Билюнас. Жизнь исполнителя и педагога гобоя и бирбинес» (2004), «Для будущих поколений. Новый взгляд на жизнь и деятельность Йонаса Швядаса. К 100-летию со дня рождения» (2008). Шестое — в монографии «От ракитовой дудочки... К 50-летию кафедры народных инструментов» (1995); многочисленных статьях, 18 методических и репертуарных сборниках, а также практической работе на Клайпедских факультетах (ныне Факультетах искусств Клайпедского университета) и на кафедре народных инструментов Литовской академии музыки.

К числу главных для мировой этноорганологии достижений ученого следует отнести *системное исследование и типологизацию ансамблевых однотоновых закрытых флейт* и *одно- либо (с передуванием) двутоновых натуральных труб*, их формирования и эволюции, при координации исторического, морфологического, функционального аспектов анализа их порождающей — ансамблевой музыкальной традиции. Видя в *скудучяй* и *рагай* реликты древнейшей, но высоко развитой, прошедшей долгий путь совершенствования культуры (завершившегося становлением сутартинес), А. Вижинтас вычерчивает *альтернативные направления* эволюции группового музицирования и инструментального многоголосия на основе: а) умножения линий и усложнения их связей; б) ограничения выбора из данных природой и импровизационными возможностями множества комбинаций за счет жесткой алгоритмизации типовых моделей. Это — важный ключ и к пониманию этно-исторической специфики традиционной музыки балтских, славянских, финно-угорских и ряда других народов. Обратившись для постижения сути яв-

ления к народной теории, терминологии, осмыслению музыки самими ее носителями, А. Вижинтас вскрыл синкретические, **деятельно-сакральные** предпосылки традиционного музицирования. В его основе — не исполнение, не игра на скудучяй, а *скудутирование*, медитация, общение через звуковые образы и символы, творение мира и гармонии с миром (*сутартине* — согласие; не случайно и напоминание маэстро о метрономе: сутартинес исполняли в темпе ходьбы после полевых работ). Здесь видим и важный вклад ученого в становление **теории контонации**.

В связи с этим на передний план выдвигается личность музыканта. Носитель этнической музыки — **творящий субъект**, а не только элемент пусть даже слаженного механизма. Скудучист, рагаист должен слышать ансамбль и себя в нем. В инструментальных сутартинес становление мелодии происходит за счет передачи линии, перехода тона в тон от одного исполнителя (и инструмента) к другому, и то же — во всех других линиях. Нет среди них главной и второстепенной, ни за кого нельзя спрятаться. Голос каждого слышен в этом мире, но и ты должен быть готов воспринять идущие к тебе знаки и символы окружающего пространства. Отсюда и представление об **изначальности импровизации, неповторимости действия** — «творения-восприятия» — с единственно возможным, оптимальным для каждого исполнительско-коммуникативного акта художественным текстом. Сказанное предопределило и столь трепетное отношение ученого к тонкостям артикуляционного процесса, к тембру, строю, модальности, ритмике, композиции, стилистике традиционных жанров в тесной взаимосвязи с природой и символикой инструментов, а также высоким **смыслом музицирования**.

Именно в древнейших пластах культуры А. Вижинтас находит наиболее яркие проявления **этнического музыкального мышления**. Там он видит и огромное поле еще не реализованных возможностей и перспектив развития национальной музыкальной культуры и ее строителей — профессиональных музыкантов.

Основательное *погружение в традиционное искусство* (в т. ч. вокальное, хореографическое, пластическое), познание его теории, технологии, эстетики, истории, этнического мировосприятия, как считает маэстро, — необходимая составляющая в подготовке *современного музыканта любой специальности*. И подготовка должна быть системной. Плодотворный опыт созданной им в Клайпеде *Кафедры народной музыки*, где исполнительство на основных инструментах осваивается в тесном сочетании с познанием всего комплекса этнического инструментария, композиции, импровизации, работой в экспедициях, архивах, транскрипцией звукозаписей, созданием и публикацией научных трудов, пением и руководством фольклорных ансамблей (в т. ч. детских), подхвачен и развивается в музыкальных вузах и университетах культуры Хельсинки и Петрозаводска, Львова и Алматы, Киева, Санкт-Петербурга, Саратова, Ровно.

В русле размышлений о будущем этнической музыки — и подход А. Вижинтаса к новым формам группового исполнительства: ансамблю и оркестру. Перспективы *национального оркестра*, считает маэстро, — не в тиражировании симфонической партитуры средствами народных инструментов, а в создании *своеобычного типа самого оркестра* как такового. В сформированном А. Вижинтасом Клайпедском оркестре амбушюрные — даудитес и рагай — не блеклый аналог медной группы. Наряду с эпизодически вводимыми скудучай, они выступают как символ традиционных сигналов и сутартинес; скрабалай — ритмически организованные и резонирующие в природном эхо краски колокольчиков пастушьего стада; контрабасовые ударниковые канклес дали уникальные новые тембр и функцию — протяжно-затухающие тоны басовой мелодики. Явились и знаки новых типов партитуры: разнотембровые наполнения вертикального и горизонтальных комплексов, а также всего гармонического многозвучия. Для Клайпедского оркестра специально создаются новые сочинения, успешно звучащие на его концертах в Литве и за рубежом.

Особые, индивидуальные качества музыканта и требования к исполнительству отразились и в самом *облике* А. Вижинтаса-

дирижера. Дивная, неповторимая партитура тишины, светлая аура медитативного ожидания устанавливается в зале, как только маэстро становится за пульт. Вы ощущаете это еще до начала игры, даже до аутфакта. А потом оркестр будто говорит с вами. И все, весь зал сливаются в едином совместном действе, истинном сотворчестве... Нечто подобное совершалось и на Праздниках песни, где десятки тысяч певцов и музыкантов следовали за рукой выдающегося Музыканта.

Сегодня маэстро, находясь, увы, в основном, вне Клайпеды, лишен возможности регулярных общений со своим детищем. Ряд нерешенных проблем оркестра все еще остаются. Среди них: вторичные тембр и функция квинтета бирбинес, мелодико-гармонические проблемы флейт — ламздяляй и скудучай, организация тутгтийной вертикали при отсутствии важных, составляющих гармонию тембровых партий, взаимодействие оркестра и иных традиционных типов ансамбля и другое, унаследованное А. Вижинтасом из практики своего учителя — создателя оркестра литовских народных инструментов Й. Швядаса. Решить их призваны В. Тятянскас, другие ученики и коллеги А. Вижинтаса по клайпедской кафедре, где рядом с оркестром функционируют сельские капеллы, фольклорные группы, большой ансамбль гармоник (аккордеонов). Многие еще вполне по плечу совершить и самому маэстро — как в науке, так и в концертно-педагогическом деле, — если и в Академии музыки, и в других учреждениях Литвы по-настоящему поймут, что именно его, А. Вижинтаса, *путь в традицию* поистине есть мост *в будущее этнической музыки*; возврат к литовской, равно как и ко всем иным калькам с андреевской копии, — дорога в тупик.

Вера в огромный *творческий потенциал* самой личности А. Вижинтаса, его научных идей и *созданной им школы*, в поддержку их широкой международной общественностью, в мудрость думающей о грядущем своей культуры национальной интеллектуальной элиты позволяет надеяться, что будут решены многие проблемы, поставленные и постоянно актуализированные этим выдающимся литовским (а для нас и петербургским) музыкантом, ученым, человеком.

ОСНОВНЫЕ ТРУДЫ АЛЬГИРДАСА ВИЖИНТАСА

1. Birbynės (su P. Samuičiu). Vadovėlis. Vilnius, 1962.
2. Skudučiai. Mokslinis metodinis ir repertuarinis leidinys. Vilnius, 1975.
3. Jonas Švedas. Monografija. Vilnius, 1978.
4. Проблемы формирования и развития скудучай в Литве. Автореферат кандидатской диссертации. Институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1983.
5. Nuo žilvičio dūdelės... Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Liaudies instrumentų ir akordeono katedros 50-mečiui. Vilnius, 1995.
6. Stasys Paliulis. Sutartinių ir skudučių keliais. Tautosakininko gyvenimas ir darbai. Monografija. Vilnius, 2002.
7. Pranas Stepulis. Kanklininko gyvenimas ir darbai. Monografija. Vilnius, 2003.
8. Kazimieras Biliūnas. Pedagogo gyvenimas ir veikla. Monografija. Klaipėda, 2004.
9. Lietuvių tradiciniai instrumentiniai ansambliai: istorinė — struktūrinė — funkcinė problematika. Klaipėda, 2006.
10. Vyžuonos. Kraštas ir žmonės. Monografija. Utena, 2006.
11. Ateities kartoms. Naujas žvilgsnis į Jono Švedo gyvenimą ir veiklą. 100-sioms gimimo metinėms. Vilnius, 2008.
12. Algirdas Vyžintas. Gyvenimas — liaudies muzikai. Darbai, recenzijos, bibliografija. Sudarytojas Vytautas Tetenskas. Klaipėdos universitetas ir Lietuvos liaudies kultūros centras. Klaipėda, 2010.

ОСНОВНЫЕ ТРУДЫ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В НАУЧНЫХ ИЗДАНИЯХ И ЖУРНАЛАХ (свыше 300 публикаций)

1. Suvokti liaudies muzikos esmę // Kultūros barai. Vilnius, 1986. Nr. 7. P. 32–36.
2. Dainų ir šokių ansambliai ir liaudies instrumentinė muzika Respublikinėje dainų šventėje // Tradicija — tai darbas. II dalis. Lietuvos mokslinis metodinis kultūros centras. Vilnius, 1987. P. 3–14.

3. Kalnų parko nebaigtoji simfonija [Tarptautinis folkloro festivalis «Baltica»] // Kultūros barai. Vilnius, 1987. Nr. 10. P. 34–37.
4. Роль инструмента в инструментальных сутартинес // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть вторая. М. С. 18–30.
5. Dainų šventė — unikali tautos kultūros apraiška // Lietuvos mokslas. Pliustruotas mokslo žurnalas Lietuvai ir pasauliui. II t. 2–3 kn. Vilnius, 1994. P. 130–147.
6. Etnoinstrumentinės muzikos sakralumas ir nūdienos interpretacija // Tarptautinės mokslinės konferencijos «Muzikos kultūros situacija Nepriklausomoje Lietuvoje» medžiaga. Vilnius, 1996. P. 157–160.
7. Сущностные черты литовской этнической инструментальной музыки и ее современная интерпретация // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. К 70-летию Альгирдаса Вижинтаса. Материалы международной конференции. СПб., 1999. С. 17–20.
8. Tautinių instrumentų muzika ir nūdienos orkestrai: prasmė ir interpretacija // Muzikos barai. Vilnius, 1999. Nr. 11. P. 30–31.
9. Liaudies muzikos instrumentai: įspūdingi renginiai ir žiupsnelis ateities vizijų // Muzikos barai. Vilnius, 2000. Nr. 7–8. P. 34–36.
10. Utenos krašto muzikinė kultūra ir jos puoselėtojai // Utenos krašto enciklopedija. Vilnius, 2001. P. 470–478.
11. Nuo tradicinių muzikos instrumentų iki dainų ir šokio ansamblių: esmė, problema, perspektyva // Lietuvos liaudies kultūros centrai 60. Specialus «Liaudies kultūros» žurnalo leidinys. Vilnius, 2001. P. 100–107.
12. Sėlių muzikavimo bruožai // Sėlių paveldas ir dabartis. Tarptautinės mokslinės konferencijos Zarasuose medžiaga. Zarasai, 2002. P. 59–62.
13. Kanklės ir kankliavimas Utenos krašte // Juozo Lašo asmenybė. Kankliavimo tradicijos Aukštaitijoje. Konferencijos, skirtos kanklių meistro Juozo Lašo 90-mečiui, medžiaga. Užpaliai, 2002. P. 5–13.
14. Stasys Paliulis. Gyvenimo ir darbų apžvalga // Liaudies kūryba, t. 5. Lietuvos liaudies kultūros centras. Vilnius, 2002. P. 242–434.

15. Igoris Macijevskis: asmenybė, veikla, kūrybinės sąsajos // Tradicija ir dabartis (3). Mokslo darbų rinkinys. Klaipėdos universiteto Liaudies muzikos katedra. Klaipėda, 2003. P. 6–17.
16. Lietuvių liaudies instrumentinė muzika globalios kultūros sąlygomis // Lietuvos muzikos akademija kelyje į Europos aukštojo mokslo erdvę. Mokslinės konferencijos, skirtos LMA 70-mečiui, pranešimai ir moksliniai straipsniai. Vilnius, 2003, P. 325–329.
17. Liaudies muzika ir jaunimas: raiškos ir tautiškumo aspektai // Tautinė muzika ir jaunimas. Mokslinės metodinės konferencijos pranešimai. Lietuvos liaudies kultūros centras. Vilnius, 2004. P. 5–9.
18. Anuomet ir šiandien. Lietuvos kanklininkų draugijos istorijos bruožai // Tautos skambesiai. Lietuvių liaudies instrumentinės draugijos «Kanklės» spec. leidinys. 2005. P. 7–14; Draugas, 2005.05.21.
19. Lietuvi, ar tau negaila lietuviškų dainų?.. // Lietuvos švyturys, 2005. Nr. 1. P. 32–35.
20. Armonikos nostalgija // Lietuvos švyturys, 2005. Nr. 11. P. 10–13.
21. Apie dainų ir šokių liaudies ansamblių. [Dialogas su prof. Jadvyga Čiurlionyte] // Jadvyga Čiurlionytė. Monografija. Sudarė ir parengė Laima Burkšaitienė. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius, 2006. P. 302–307.
22. Gyvenimas — tautos kultūrai. Naujas žvilgsnis į Jono Švedo gyvenimą ir veiklą // Ateities kartoms. Monografija. J. Švedo 100-osioms gimimo metinėms. Sudarė ir parengė A. Vyžintas. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Vilnius, 2008. P. 10–39.
23. Ansamblių vakarai. Dainų ir šokių ansamblių vakarai Lietuvos dainų šventėse. Istorija ir problemos. Lietuvos liaudies kultūros centro leidinys (spaudoje).

НЕСКОЛЬКО РАССУЖДЕНИЙ К ДОКЛАДУ «ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ И УТРОЗА ИХ УСТАТЫ»

Тема этого симпозиума (я не буду вдаваться в детали, к тому же подобной теме) очень актуальна для всего цивилизованного мира. И мы, музыканты всех народов мира, где остается характерными чертами

АЛЬГИРДАС ВИЖИНТАС И ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТУАНИСТИКИ

Я часто вспоминаю профессора Виктора Гавриловича (условно, который в свое время представил меня моему таланту моему ученику Игорю Владимировичу Малишевскому, но только благодаря непосредственному руководству моего диссертанта (я упоминаю много внимания становлению основательно к вопросу народной музыки. А именно: кафедра Факультета государственной консерватории (лице — факультета искусства Литовского университета), сотрудничеству со всем научным и учебным процессом, ведению и смысла.

Судьба привела меня к профессии музыканта-исполнителя (умел играть на ансамбле однородных струнных, органе, рояле, фольклорному ансамблю, ансамблю песни и танца от районных и городских вузовских Вильнюса и Клайпеды, преподавал в детстве двумя родственными ансамблями (Народной музыки — в Клайпедском университете и Народных инструментов — в Литовской академии музыки и театра) и созданием своих оркестров. Благодаря судьбе я стал руководителем студенческого ансамбля песни и танца Вильнюсского педагогического

НЕСКОЛЬКО РАССУЖДЕНИЙ К ДОКЛАДУ «ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ И УГРОЗА ИХ УТРАТЫ»

Тематика симпозиума (за исключением внимания к моей скромной особе) очень актуальна для исследователей этнической музыки всех народов мира, где остались живыми корни этого могучего явления. Литва — слава Богу — этим жива. Я горжусь нашим тесным сотрудничеством с учеными и музыкантами Санкт-Петербурга, близкими литовской этнической культуре, дающими импульс дальнейшим научным исследованиям и реально способствующими решениям научных проблем.

Я часто вспоминаю профессора Виктора Евгеньевича Гусева, который в свое время представил меня молодому талантливому ученому Игорю Владимировичу Мациевскому, не только ставшему впоследствии руководителем моей диссертации, но и уделившему много внимания становлению основанной мною Кафедры народной музыки Клайпедских Факультетов Литовской государственной консерватории (ныне — факультета искусств Клайпедского университета), совершенствованию ее научного и учебного процесса, ее сути и смысла.

Судьба привела меня к профессии музыканта-исполнителя и руководителя ансамблей однородных инструментов, оркестров и сельских капелл, ансамблей песни и танца от районных до городских вузовских Вильнюса и Клайпеды, приобщила к руководству двумя родственными кафедрами (Народной музыки — в Клайпедском университете и Народных инструментов — в Литовской академии музыки и театра) и созданными при них оркестрами. Волею судьбы я стал руководителем студенческого ансамбля песни и танца Вильнюсского педагогиче-

ческого университета, ставшего впоследствии заслуженным коллективом республики. С упомянутыми коллективами пришлось многократно выступать в Литве, других республиках бывшего Советского Союза и за границей, мы завоевывали призовые места на республиканских и международных конкурсах.

Главное, что я понял, будучи руководителем и дирижером: реальная практика далеко обогнала теоретическую мысль. Но эта практика крайне нуждалась в теории: не только в целях обобщения того, что уже существует, но, прежде всего, для решения вопросов, касающихся сути и смысла народной музыки, в том числе и инструментальной: какова практика у соседних народов и какова теоретическая мысль по поводу дальнейшего пути развития этого хрупкого жанра, находящегося в окружении развитой европейской культуры? Не пора ли нам характерные черты и явления народного творчества, часто обобщаемые как «примитив», переименовать в «этническую классику»? Разве справедливо к любой народной песне или музыкальному инструменту применять обобщение «примитив»? Литовская народная полифония сутартине или трудовые песни — разве это «примитив», а не традиционная музыка?

Каким образом мы можем хотя бы приблизительно повторить манеру исполнительства деревенских людей в оркестре народных инструментов, которого в народе не было? Равняться на симфонический? А манера сольного исполнительства? Все это и ныне остается насущной проблемой, особенно для выпускников Кафедры народных инструментов Литовской академии музыки и театра (Вильнюс), в которой установилась непоколебимая академическая система обучения, часто не соответствующая сути этнических инструментов и их музыке, состоящей в том, что народная музыка в XX в. якобы радикально эволюционировала в европейскую культуру, а музыкальная практика отошла от этнической традиции. В результате образовались новые виды (жанры и формы) народного искусства, соответствующие нормам и догмам европейского музыкального образования. В процессе трансформации на-

родной инструментальной музыки исчезло внимание к своим свойствам и своеобразию отдельного инструмента с его связями с обрядами, ритуалами, оригинальным функционированием в быту.

В начале XXI столетия главным остается вопрос *содержания* народной музыки и ее нынешней интерпретации. Особо острой в настоящее время становится проблема *статуса народного инструмента* как национального. Начался процесс нивелирования репертуара, его аранжировки, сузился инструментарий, утеряны уникальные тембры, и главное — началась *унификация самого исполнительства*. Академическая система обучения привела народные инструменты к стандартам и трафарету, приблизила к догматическим законам европейской музыки.

Поэтому и возникла идея создания в Клайпедде новой кафедры, объединяющей не только этнический инструментарий всех типов (от первичных до модифицированных), но и народную музыку в целом.

Противодействие унификации инструментальных объединений, стремление к объективному взгляду на все типы традиционных и усовершенствованных инструментов, применение системно-этнофонического метода, изучение *всех* органо-логических типов, воспитание исполнителя, понимающего суть этноорганологии, а главное — постоянная забота о сохранении оригинальных черт традиционного искусства — важнейшее творческое направление деятельности созданной нами Кафедры народной музыки Клайпедских факультетов Литовской консерватории (ныне — факультет искусств Клайпедского университета).

Жизнь и реальная практика доказывают, что модель Кафедры народной музыки и деятельность ее воспитанников довольно заметно повлияли на судьбы инструментальной музыки этнической традиции Литвы, на ее оригинальность и подлинность.

Очевидно и то, что творчество новаторского этнического стиля довольно трудно приживается как в учебной системе, так и в концертной практике. Доминируют инерции западной

усредненной культуры, а в сознании воспитываемых специалистов все меньше места остается классике литовской народной музыки.

Начало XXI в. принесло новые угрозы для этнических культур. Происходит сплошная инвазия западной попкультуры, влияющей на сознание молодежи. Поэтому сегодня — в условиях глобализации и кризиса культуры! — самым главным является разумно развивать имманентные черты национальной стилистики. Нам, литовцам, последним язычникам Европы, сохранившим множество элементов архаической культуры, необходимо их осознать, оценить и представить Европейскому союзу как уникальные ценности.

Мне не хотелось бы, чтобы эти мои рассуждения остались только «воем старого волка». Пусть они найдут сознательный отклик в борьбе за дальнейшее сохранение и дальнейшее развитие национальной культуры.

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ НАУКА И АЛЬГИРДАС ВИЖИНТАС

Появление Альгирдаса Вижинтаса перед петербургской (тогда — ленинградской) научной аудиторией в конце 70-х гг. XX в. вызвало удивление и восторг. В пору жестких по содержанию и стилю выступлений, в которых эмоциональность допускалась, приветствовалась, главным образом, лишь по отношению к догмам идеологии, поэтически-возвышенная речь докладчика звучала завораживающе непривычно. Да, собственно, и не докладчику внимала публика, а вдохновенному оратору. Преодолевая идеологическую закоснелость, передовая научная мысль того времени искала прибежище в различных альтернативных методах: семиотике, структурализме. Но даже и в них предполагались ограничения. Логически выдержанные, детерминированные исследовательские рамки преобладали. На этом фоне простая и в то же время образная, насыщенная речь А. Вижинтаса поражала. Главенствовала в ней приподнятость, философская поэтичность. С аудиторией общался и глубокий знаток литовской культуры, и тонкий музыкант, умеющий словесно выразить пластичность льющихся интонаций, гибкость мерцающих тембров. К тому времени А. Вижинтас был умудренным, сложившимся профессионалом — дирижером, педагогом, общественным деятелем. Его перу уже тогда принадлежали две книги: о скудучай (закрытые флейты Пана) и об исследователе литовского фольклора Й. Швядасе. Даже в автореферате диссертации — печально известном своей сухостью жанре — А. Вижинтасу удалось отобразить в словах воздушную, возвышенную красоту звучания инструментальных сутартинес.

Такого рода подход начисто отвергает делание науки «только ради науки». В само исследование вводится высокий

художественный элемент, приподнимающий и мгновенно соотносящий описание со своим объектом — традиционным искусством. Но А. Вижинтас, не ограничиваясь этим, погружает народный инструментарий в современный культурный контекст. Подобный процесс прекрасно знаком ему по практической деятельности. Игра на скудучай, ушедшая из деревенской традиции, возрождена в Литве во вторичных формах. Немалая заслуга в достижении этого благородного результата принадлежит А. Вижинтасу. При таком глубоком переплетении теории и практики, вхождение исторических видов в современность происходит не примитивно, не поверхностно. Исследование же само по себе способно представить процесс культурных переносов в разных направлениях, объемно и с различной степенью глубины. Инструмент скудучай включен в целостную систему традиции как один из ее жанрообразующих элементов. Музыкальная составляющая рассматривается в широком этнокультурном контексте. Весь этот огромный содержательный разноликий массив пребывает в особой — природной — субстанции, из нее произрастая и беспрестанно в нее же вливаясь. Подобного рода исследовательский ракурс явился, несомненно, смелой новостью для тогдашней науки. В ту пору о приоритете природного компонента рассуждать было не принято; в лучшем случае речь шла о его соотношении с эстетическим, художественным началом. Слово «сакральное» не употреблялось. А. Вижинтас сблизил эстетическую сторону традиции с собственно природой — и с ней самой как феноменом, и, одновременно, с философским ее осмыслением и вовлечением в живую ткань культуры. Симптоматично, что средством взаимодействия выступает скудучай — в контекст современности вводится принципиально архаичная структура. Исследовательская инициатива счастливо сочетается с честностью высочайшей пробы. Необходимо не только признать уход традиции, но и увидеть способы ее новой жизни, становящиеся реальностью лишь при глубоком изучении и многолетнем собирании традиционного материала. В подобной позиции обнаруживаются, обнажаются и гуманистический смысл науки, и благородный облик самого Альгирдаса

Вижинтаса. Для осуществления такого рода целей используется и непосредственно опыт аутентичной традиции, и сугубо свой, личный, проверенный музыкантский опыт.

Сегодня, во многом незаметно для нас самих, мы оказались свободными в своем исследовательском поле. Настала пора преодолевать прошлые догмы. Но с приобретением новых возможностей придется в собственных взглядах и пониманиях изживать укорененные стереотипы. Подобный процесс, по-видимому, длительный, постепенный. С трудом выветривается, например, глубоко встроенный в нас эволюционистский подход, выражающийся в представлении: все лучше, что старше, или чем старше, тем лучше. Приоритет в данном случае отдается архаике, древним жанрам, инструментам, типам музицирования. То же относится к этническому компоненту — к обязательности выявления автохтонного культурного начала, поиска зарождения отдельных видов и форм в одном месте, принадлежности их определенному народу, группе людей. Неминуемо вырастает опасность утверждения первичных и сменяющихся, главенствующих и второстепенных этносов, типов, объектов. Дискуссии по подобным поводам безрезультатны и бесконечны. Гуманистическая наука призывает своих адептов к честности, свободе взглядов, обращению, прежде всего, к актуальному, живому человеческому началу. Дальнейшие, предстоящие гуманистические шаги — обостренное внимание к индивидуальным проявлениям, психологическим культурным аспектам, скрытым смыслам, подтекстам, невидимым планам. Образцы будущего находим в прошлом и настоящем. Безупречный, кристальный пример для всех нас — исследовательский и творческий опыт профессора Альгирдаса Вижинтаса.

ПРОБЛЕМА ПОЗДНЕГО ЛИТОВСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА: СООТНОШЕНИЕ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И СЕЛЬСКИХ КАПЕЛЛ

Литовский инструментальный музыкальный фольклор очень разнообразен. Даже в отдельных регионах Литвы он своеобразен и различен не только по музыкальному стилю, но и по инструментарию. Существенные различия инструментального фольклора можно заметить не только в географическом плане, но и в историческом, т. е. в развитии новых жанров.

Исследователями раннего инструментального фольклора опубликовано достаточно много исчерпывающих научных работ. Следует особо отметить выдающиеся заслуги в этой области профессора Альгирдаса Вижинтаса, одного из известнейших этноинструментоведов Литвы.

В XIX в., а также в первой половине XX в. в литовской народной инструментальной бытовой музыке все чаще стали звучать привнесенные инструменты, которые поначалу функционировали наряду с традиционными народными, однако позднее постепенно начали их вытеснять. Этот процесс обозначил становление новой формы народно-инструментального музицирования — сельской капеллы.

В первой половине XX в. начался другой, особенно яркий этап развития народных инструментов — их модификация из диатонических в хроматические. Это был совершенно новый шаг, благодаря которому инструменты приобрели почти неограниченные возможности сольного исполнительства, а также послужили основой нового типа ансамблей и оркестров народных инструментов.

Как только в середине XX в. распространились сельские капеллы, почти одновременно появилось много различных ансамблей, в которых стали использовать модифицированные народные инструменты. Изменилась и исполняемая ими музыка. Чаще всего она сохраняла черты, присущие народной музыке, однако создавать ее стали профессиональные композиторы или любители, и для исполнения такой музыки были нужны музыканты с соответствующей подготовкой.

В такой ситуации, когда народную музыку представляли почти исключительно профессиональные ансамбли модифицированных народных инструментов и сельские капеллы, образовавшийся в фольклорной среде вакуум опять начали заполнять традиционные инструменты, вокальные или смешанные фольклорные ансамбли. Это происходило в 60–80-х гг. XX столетия. Однако, были отдельные случаи, когда ансамблям традиционных инструментов удавалось сохранить себя в годы разных перемен. Подобным примером является ансамбль традиционных сувалькийских канклес поселка Скрядужяй Пренайского района, который существует почти сто пять лет.

Оценив существенные изменения, произошедшие за сравнительно короткий промежуток времени с народной инструментальной музыкой, попытаемся в докладе ответить на несколько вопросов: 1) какие обстоятельства определили раздробление народной инструментальной музыки на три направления; 2) в чем сходство и различия этих направлений; 3) каково положение народных инструментов в современной народной инструментальной музыке; 4) каковы главные проблемы позднего литовского инструментального фольклора.

Альгите Мяркялене

РАЗВИТИЕ СКУДУЧАЙ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

*«Игра на скудучай, инструментальные
сутартине
остаются как священнодействие,
как звон колокола перед вечерней мо-
литвой,
как минута медитации, как музыкаль-
ная икона...»*

(Альгирдас Вижинтас)¹

Цель настоящего доклада — рассмотреть и обсудить развитие ансамблей скудучай в контексте культуры Литвы, а также определить проблемы и перспективы этого развития.

Историческую, структурно-функциональную проблематику скудучай, эргологию инструмента, его строй и способы игры подробно осветил профессор Альгирдас Вижинтас в своих книгах «Скудучай» (1975) и «Литовские традиционные музыкальные ансамбли. Историческая — структурная — функциональная проблематика» (2006). Казалось бы, что сюда можно добавить? Привитая Учителем любовь к скудучай не позволяет спокойно наблюдать не всегда положительные изменения, происходящие с этим инструментом. Наблюдая и анализируя подъемы и спады популярности этого инструмента, позволю себе обобщить эти явления и проанализировать их причины.

Ансамбли скудучай, существовавшие в северо-восточной Аукштайтии до начала XX в., имели своеобразный репертуар: играли певческие и инструментальные сутартинес, при этом имея самобытные традиции игры на этом инструменте. Когда

¹ «Наше будущее в прошлом» // Народная культура. 2004. № 4. С. 6.

на инструменте начинают играть в городах, скудучай обретают новый смысл.

1920–1990 годы

Наиболее значительный вклад в создание ансамблей скудучай в городах и в процесс обучения игре на этих инструментах принадлежит фольклористу Стасису Палюлису. С распространением ансамблей скудучай по всей Литве, возникла проблема репертуара. Руководители ансамблей начали гармонизировать народные мелодии и создавать новые произведения, базирующиеся на функциональной гармонии. В печати появились дискуссии о новшествах в использовании скудучай. Пожалуй, самое точное определение нового репертуара скудучай дал фольклорист Зенонас Славюнас: «...*Популяризируя и оживляя скудучай, желательно не отрицать аутентичную музыку скудучай, а создавать более сложные композиции, опираясь на особенности народной музыки. Для такого вида композиций надо только желание и добрая воля, чтобы кто-то использовал характерные для сулартинес элементы, например, отдельные мелодии, синкопы, внес больше темповых, ритмических контрастов, словом, необходимы специальные композиции для скудучай. <...> Идя этой дорогой, можно сохранить характер музыки скудучай и ценную традицию своего края*» [2: 86].

1935–1939 гг. было распространено более 300 комплектов скудучай. В Литве действовали около 500–600 кружков скудутистов (чаще в школах). Традиция игры на этом инструменте не прервалась и в советский период. Йонас Швядас ввел скудучай в созданный им оркестр народных инструментов, утвердив состав ансамбля в количестве шести исполнителей.

Популярность ансамблей скудучай доказывают их выступления на республиканских Праздниках песни, Праздниках песни учащихся и межреспубликанских студенческих Праздниках песни «Гаудеамус».

Профессиональный уровень скудутиста в этот период определяли проходившие перед праздником состязания кол-

лективов по отдельным жанрам. К этим выступлениям ансамбли готовились очень ответственно.

Обобщая наблюдения популярности ансамблей скудутистов 1920–1990 гг., можно утверждать, что в этот период скудучьяй процветали. Подытожим вышесказанное следующими выводами:

1. Сохранение ансамблей скудучьяй и их новая трансформация, приспособленная к потребностям того времени, была небезразлична не только фольклористам, но и профессиональным музыкантам.

2. Музыканты, участвовавшие в организованных С. Палюлисом ансамблях скудучьяй, и их последователи популяризировали этот инструмент по всей Литве. Они создавали ансамбли в различных регионах, активно концертировали в своих окрестностях и участвовали в республиканских праздниках.

4. Состязания коллективов, проходившие перед праздниками, задавали высокий профессиональный уровень ансамблей.

5. Введение скудучьяй в программу уроков в общеобразовательных школах также способствовало популяризации инструмента.

6. Издания репертуара Праздников песни, а также отдельных произведений для скудучьяй оказало большую помощь музыкантам, ищущим репертуар для этого ансамбля инструментов.

Ансамбли скудучьяй после 1990 года

С 1990 г. ансамблевое музицирование на скудучьяй переживает период спада. После возрождения независимости Литвы расцвела деятельность фольклорных коллективов. Многие, ранее существовавшие формы музицирования, начинают трактовать как «советские пережитки». Это коснулось и скудутирования. Безусловно, нельзя утверждать, что скудучьяй исчезли, однако звучать стали эпизодично, часто лишь в выступлениях фольклорных коллективов. В праздниках Песни Литвы скудутисты не участвовали вовсе или участвовали только в составе литовских народных оркестров. Только в 2007-м г. на Празднике песни, ансамбли скудучьяй участвова-

ли с большим репертуаром. Скудучай появляются и на других массовых мероприятиях: на Праздниках песни Клайпеды, Каунаса, на фестивалях национальных ансамблей и оркестров Жемайтии и Клайпедского края.

Хотя выступления ансамблей скудучай еще сохраняются в программах общих праздников, тем не менее большинство явлений вызывает беспокойство. Наблюдая республиканские и международные конкурсы национальных инструментов, нельзя порадоваться большому количеству ансамблей скудучай, участвующих в этих конкурсах. Это позволяет предположить, что большинство руководителей не утруждают себя профессиональной подготовкой ансамбля, а ведь это обязательное условие конкурсов. Так, А. Вижинтас пишет об обязательном условии обучения игре на скудучай: *«...Менее опытным руководителям на первый взгляд кажется, что играть на скудучай можно научить в течение одной-двух репетиций. А на самом деле для подготовки инструмента, хорошего тона, строя, ансамблирования и т. д. необходимы месяцы и даже годы систематической, кропотливой и терпеливой работы...»*[1: 86].

Одна из важных проблем — репертуар скудучай. Единственные способы накапливать репертуар — передавать из рук в руки рукописи и собирать ранее опубликованные коллекции, ставшие в наше время редкостью.

Невзирая на существующие проблемы, хочется порадоваться, что, благодаря энтузиазму отдельных педагогов, существуют своеобразные, достаточно профессиональные ансамбли скудутистов.

Наблюдая игру на скудучай в последнее десятилетие в Литве, можно утверждать, что ансамбли скудучай находятся в творческом поиске. В этой ситуации возникают следующие проблемы: 1) скудучай вводятся в программы Праздников песни стихийно и непродуманно, руководители не заботятся о своеобразном «скудутийском» репертуаре; 2) руководители отказываются от группы скудучай в оркестрах народных инструментов, что упрощает и обесцвечивает звучание оркестра, а также не поощряет распространения скудучай; 3) обучение

скудутированию проводится безответственно, без углубления в характерные особенности этого инструмента; 4) во многих общеобразовательных школах отказались от обязательной игры на скудучай; 5) оригинальный репертуар для скудучай не пополняется новыми произведениями; 6) нет печатного репертуара для скудучай.

Значение игры на скудучай и цель ансамблевого музицирования наиболее точно охарактеризовал А. Вижинтас: «Стараясь избежать историко-этнографических и творческих ошибок, стихийной, механической работы руководителей, игнорирования “родного языка” скудучай, очень важно не только глубже взглянуть на скудучай, но и предвидеть дальнейшее продуктивное направление работы. <...> Игру на скудучай, этот особенный вид музицирования, можно смело назвать оригинальным “букварем” оркестровой игры, который открывает путь в большую музыку для большинства молодых людей» [1: 9–10].

Литература

1. *Вижинтас А.* Литовские традиционные музыкальные ансамбли. Клайпеда, 2006.
2. *Славунас З.* По вопросу народности народных музыкальных инструментов // «Новая Ромува». 1939. № 2.

ВЕСЕННИЕ ПЕСНИ ОБХОДА ДВОРОВ У БЕЛОРУСОВ И ЛИТОВЦЕВ

(функциональное соотнесение шествия и хоровода)

Идея «начала», сама по себе несущая магический смысл, типологически одинаково обозначена в юрьевских, волоческих, колядных белорусских и литовских песнях контактной зоны, что дает возможность ставить вопрос о едином их генезисе.

При сравнении жанрово и структурно адекватных напевов пути координации отдельных элементов структуры и выделения доминант в их становлении, функционировании, в опознании песенного мелодического типа могут быть разными. Постоянные и переменные величины морфологического и фонологического уровней составляют при сравнении культур единую жанровую систему или сложный полижанровый феномен.

Еще Я. Чюрлионите отмечала: «В Литве сохранились общие с белорусскими <...> так называемые лалынки...» [1: 90]. Наряду с обходным, в литовской традиции они неожиданно обнаруживают еще и хороводно-игровое предназначение.

В основе музыкально-ритмической организации напевов лежит ярко выявляемый регулярно-акцентный ритм шествия или хороводного передвижения. Число слогов — восемь в запевае, семь — в припеве с соответствующей разницей клаузул — женской и мужской. Слоговая структура строфы (4+4)+R(4+3). Увеличение числа слогов стиха запева происходит за счет введения дополнительных лексических единиц (ой, ай, да), многослоговых слов, что, естественно, вызывает дробление любой основной метрической доли, чаще всего — начальных долей стиха. Форма мелострофы — АBR, поэтическая строфа — АBR.

Равномерное, почти механистичное ритмическое движение в волочебных песнях в какой-то мере нейтрализуется небольшими мелодическими распевами, расщепляющими тон в характерных сочетаниях из двух восьмых, восьмой с двумя шестнадцатыми, небольшими глиссандирующими связками, нейтрализующими мелодический скачок и используемыми, как правило, несимметрично. Важной приметой волочебных песен этого типа является квадратность формы, отступления предельно редки. Амбитус мелодий не превышает квинты. Разграничиваются запев и припев весьма часто субквартвовым тоном, мыслимым в этой части формы, как правило, в условно «тонической функции» — в двухголосии ему соответствует нижний опорный тон (I ступень). Припев же действительно, как это неоднократно подчеркивалось исследователями, нередко осознается в соотношениях функциональной гармонии.

«Кличевость» подобных напевов реализуется пента- и тетра хордами мажорного наклонения в постепенном нисходящем движении либо с предваряющим его коротким, в амбитусе терции, замахом. Интонационно движение организуется в два потока, соответственно четырехслоговым стиховым единицам: два равнозначных потока от вершины-источника (V или, равнозначно, IV ступени) или структурированные таким образом, что второй обладает меньшей интенсивностью: IV-III-II; III-II-I. Расщепления голосов могут иметь гетерофонную природу, неожиданно выстраивая равновероятностные верхнюю или нижнюю терцию, нижнесекундовый бурдон ко II ступени или характерные для литовской и западно-белорусской, в том числе — для белорусов Виленского края (Швенченский р.) — традиций квинтовые созвучия: II-4 (вторая ступень и субквартвовый тон), I-V, имеющие, как считают литовские исследователи, связи с гомофонно-гармонической культурой.

Именно волочебные песни смешанной белорусско-польской языковой зоны в Литве становятся «полигоном», на котором осваиваются, осмысливаются, параллельно с тем, как это происходит в традиционных культурах других стран западной, южной, восточной Европы, интервально-

дофункциональные вертикали, смешанные с элементами разовых функционально-аккордовых последований в качестве начальной приметы складывающегося европейского гармонического мышления. Здесь можно обнаружить начальные опыты осознания еще неразделенной интервально-аккордовой сущности нижнего опорного тона (I) как в форме секундово-кластерного, так и терцово-аккордового созвучия, наблюдать равнозначимый для самих певцов взаимопереход верхнего и нижнего мелодических, опевающих I ступень, тонов в сочетании с субквартовым тоном, находящимися в единой цепи свободных вариантных замещений, отметить равнозначность в сознании поющих соответствующих интервалов-двузвучий и трех- четырехзвучных аккордов, полных и неполных аккордов терцового строя, построенных также на субквартовом тоне — с выявлением соответствующих примет изначального автентического кадансирования.

Редкий олиготонный локальный мелодический напев-формулу литовских волочebных (певица Юзэфа Вайтекенене обозначила их как «алялюнікі», «лалоўнікі», «Хрыстос»), никак не отмеченный в известных нам публикациях, посчастливилось зафиксировать в д. Лезденай Адутишкского сельсовета Швенченского р. Их основное и единственное, поочередно, дважды в мелострофе очерчиваемое интонационное движение — квартовая интонация, суживаемая до малотерцовой при неизменности верхней — квартовой звуковысотной зоны. При этом явственно выступает ладовая мелодическая переменность, обнаруживаемая в рамках всех трех звуков, составляющих квартовый трихорд, и каденцией на (условно) второй ступени лада: I-IV-IV-IV; II-IV-IV-IV; I-I-IV-IV-II-II — звучит непривычно для типологически устоявшихся, обычно очерчивающих звуки тонического трезвучия, ладово-гармонически устойчивых напевов волочebных песен Литвы и Беларуси, а ритмическая музыкально-слоговая форма остается неизменно формульной.

Еще одна точка «рождения» шестислоговых волочebных форм, кроме традиции лалынок литовской Пруссии, — весенняя песенная традиция теперешней северной Белосточкины,

причем традиция той ее части, где собственно волочебных обходов нет. В свое время мимоходом идею о зарождении именно здесь, на Белосточчине, форм, кристаллизовавшихся затем в собственно волочебную песенную традицию, обронил К. Квитка. Шестислоговые формы волочебных песен пока нигде и никем не были замечены, а их типологические и генетические предпосылки никак не освещены и попросту не замечены.

Литература

1. Чюрлионите Я. Литовское народное песенное творчество. М.; Л., 1966.

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАФЕДРЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ КЛАЙПЕДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Осенью 1975 г. при Кафедре оркестрового дирижирования Литовской государственной консерватории (ныне — факультет искусств Клайпедского университета) была создана секция народной музыки, которая в течение полугода переросла в самостоятельную Кафедру народной музыки. Ее организатор и первый руководитель — профессор, доктор Альгирдас Вижинтас, а с 1983 г. ее возглавляет автор этих строк.

В данном докладе мы ставим задачу проанализировать педагогическую, художественную, научно-методическую и общественную деятельность Кафедры народной музыки.

Первые выпускники Кафедры обучались по обычному четырехгодичному учебному плану, позднее мы обратились к четырехлетнему бакалаврскому курсу обучения. В разные периоды мы имели право присваивать степень сразу по нескольким профессиональным квалификациям (одно время — даже пяти). Ныне выпускникам, прошедшим учебную программу Кафедры народной музыки, присваивается степень бакалавра музыки и исполнительская квалификация. Желаящим же приобрести квалификацию учителя музыки необходимо обучаться еще один год на специальных профессиональных студиях по предметной дидактике с музыкальной специализацией или дополнительно выбирать кредиты педагогически-психологического цикла и практику.

В 1997 г. на Кафедре народной музыки основаны магистерские студии, по окончании которых студенты приобрета-

ют квалификационную степень магистра музыки и право на педагогическую работу в вузе.

Наиболее активная сфера деятельности педагогов и студентов — художественная. Рассмотрим концертную деятельность преподавателей и руководимых ими художественных коллективов. **Профессор Витаутас Тятянскас** — лауреат международных конкурсов, заслуженный артист Литвы, магистр культуры Клайпеды — сыграл более 300 сольных концертов музыки для бирбине в престижных концертных залах страны и зарубежья, участвовал более чем в 2000 концертов, записал три аудиокассеты, 13 компакт-дисков; свыше 200 сочинений записано на Литовском радио. В 1990, 1998, 2003, 2007 и 2009 г. В. Тятянскас был главным дирижером на праздниках песни Литовцев мира. **Доцент Витаутас Алянскас** с руководимой им сельской капеллой сыграл 154 концерта, с ансамблем «Ветрунге» участвовал в 250 концертах, дирижировал на трех праздниках песни Клайпеды, четырех международных студенческих праздниках «Гаудеамус», на трех праздниках песни Литвы, записал 13 сочинений на Литовском радио, три компакт-диска. **Доцент Ниёле Тятянскене** сыграла восемь сольных концертов-речиталей музыки для канклес, участвовала более чем в 500 концертах в Литве и за рубежом, с руководимым ею ансамблем канклисток записала 50 сочинений на Литовском радио, три компакт-диска, дирижировала на празднике песни Литвы и на фестивалях оркестров и ансамблей народных инструментов Клайпедского края. **Доцент Владислава Какнавичюте** руководит ансамблем аккордеонистов кафедры «Аквареле», с которым участвовала более чем в 200 концертах в Литве и за рубежом. **Доцент Ирена Накене** с руководимым ею фольклорным ансамблем «Укас» принимала участие более чем в 300 концертах в стране и за рубежом, на праздниках песни литовцев мира и международных студенческих «Гаудеамус», на компакт-дисках записала 20 сочинений. И. Накене была художественным руководителем и режиссером международных фольклорных фестивалей. **Лектор Альгите Мяркелене** участвовала более чем в 170 концертах и фестивалях в Литве и за рубежом, дирижировала на вече-

рах музыки канклес Литовского праздника песни и на фестивалях оркестров и ансамблей народных инструментов Клайпедского края. Была режиссером трех региональных и одного международного праздника детского фольклора «Велунгис», на компакт-диск записала три сочинения, исполненные ансамблем скудутистов. *Лектор Лорета Аугенайте* как солист-аккордеонист участвовала в 100 концертах, в составе разных инструментальных ансамблей 300 раз играла в Литве и за рубежом, как дирижер оркестра народных инструментов одно сочинение записала на компакт-диск.

Ряд педагогов, студентов и художественных коллективов Кафедры народной музыки удостоены звания лауреатов республиканских и международных конкурсов. *Витаутас Тятянскас* — лауреат 2-й премии 1-го международного конкурса народных инструментов им. Г. Шендера во Владивостоке (Россия) в 1997 г., а также лауреат международного конкурса «Чита ди Монтэзе» (Италия, 2004) в категории солиста (1 место). Ансамбль бирбинистов, руководимый В. Тятянскасом — лауреат трех международных конкурсов (1997, 2005 и 2008), его студенты 12 раз были удостоены званий лауреатов или призеров республиканского конкурса им. Й. Швядаса. Четыре ансамбля аккордеонистов, руководимые В. Какнавичюте, на международных конкурсах становились призерами и лауреатами (2004). Ансамбль канклисток под руководством Н. Тятянскене — лауреат двух международных конкурсов, студенты ее класса восемь раз удаивались призовых мест на республиканском конкурсе им. Й. Швядаса. Ансамбль скудутистов под управлением А. Мяркелене — лауреат двух международных конкурсов.

Научно-методическая и издательская деятельность Кафедры народной музыки достаточно обширна. Это монографии, учебники, методические разработки, доклады на научных конференциях, публикации в прессе. Перу В. Тятянскаса принадлежат учебники и монографии: «Литовские бирбинес», 1995; «Бирбинист Пранас Тамошайтис», 1996; «Песня Антанаса Кяблиса Литве», 1998; В. Тятянскас подготовил и издал шесть методических учебных пособий, опубликовал 14 статей, осно-

ванных на докладах на научных конференциях. В. Алянскас подготовил и издал десять методических учебных пособий и, основываясь на материалах научных конференций, опубликовал семь статей. Н. Тятянскене издала девять методических учебных пособий и опубликовала пять статей. В. Какнавичюте издала четыре методических учебных пособия и опубликовала семь статей. И. Накене издала три методические учебных пособия и опубликовала семь статей. А. Мяркелене опубликовала 14 статей, основанных на материалах научных конференций. Л. Аугенайте издала два методических учебных пособия и опубликовала восемь статей.

Преподаватели Кафедры народной музыки выполняют большую общественную работу, участвуя в работе Сената Клайпедского университета и его комиссий, в разных советах, жюри, консультируя художественные коллективы, школы музыки и искусств, руководя комиссиями заключительных экзаменов консерваторий, являются членами Литовского союза музыкантов и общества «Канклес». Значимый вклад педагогов Кафедры в сохранение, изучение и распространение народной музыки Литвы способствует развитию культуры и искусства не только Западной Литвы, но и всей страны.

Владимир Лисовой, Ангелина Алпатова

ВСТРЕЧА С ТРАДИЦИОННОЙ ЛИТОВСКОЙ МУЗЫКОЙ

(поэма «Воспоминание» Игоря Мациевского)

В традиционных культурах народов мира значение *музыки* полностью определяется ее *универсализмом*. В качестве чистой музыкальной игры никогда не выступает ни *пение*, ни даже *инструментальное ансамблевое музицирование*. В своем универсализме инструментальная музыка способна охватить не только *космос природы*, но и *космос человеческих отношений*. Понимаемая в таком контексте традиция инструментального ансамбля может быть определена как *отлаженный веками феномен организации социального поведения и ментальных структур человека*. В традиционных культурах народов мира ансамблевая игра служит высокоорганизованной *практикой обучения* распределению *социальных ролей*. Среди ее важнейших задач — воспитание умения *мыслить и действовать, ждать и принимать решения, «слушать»* других и *«аккомпанировать»* им, подстраиваясь к их склонностям и приспособляясь к характерам, как в атмосфере праздника и на досуге, так и в обыденной жизни, трудовой и хозяйственной деятельности. Это формирует способности *лидировать, руководить и вести, а также сопровождать и дополнять, уступать и подчиняться*; а еще *понимать* и даже *терпеть, сочувствуя и сопереживая* внутреннему состоянию другого, — словом, постоянно находиться в состоянии общения с другими людьми, при этом *нисколько не теряя личностных качеств, а главное — чувства собственного достоинства*.

Наряду с *коллективизмом* (в самом лучшем смысле этого слова — вплоть до *соборности*, о которой писали русские религиозные философы в конце XIX — начале XX в.) традиционное

ансамблевое инструментальное музицирование воспитывает у исполнителей и слушателей *чувства музыкальной гармонии и красоты*. Эти чувства неотделимы друг от друга и в жизни складываются в ощущение *красоты человеческих отношений*, которое постоянно поддерживает и самого человека, и всю традиционную культуру. Непосредственно с ним связано понятие *музыкального творчества*, которое в традиционной культуре приобретает полноту смысла в идее *сотворчества*. Творец музыки, исполнитель и слушатель находятся в синкретическом ансамблевом сотворчестве, в котором как залог общественного созвучия рождается музыкальная гармония. Инструментальная игра, понимаемая именно в таком контексте, — это постоянно действующая *школа творческого общения*, подразумевающая *выстраивание отношений в группе и соединение общих усилий в совместной художественной деятельности*.

Все сказанное можно в полной мере отнести к *ансамблевой игре на аэрофонах скудучай*, представляющую одну из уникальных архаических традиций в контексте не только литовской, но и мировой культуры. Во время певческих праздников, проводящихся в Литве каждые четыре года, одновременно выступают сотни исполнителей на скудучай. Одноствольная закрытая флейта *скудутис* может издавать лишь один тон, и в таком качестве она является своего рода *личным музыкальным орудием* исполнителя и важнейшим *средством связи человека с универсумом*, а ее звучание может трактоваться как своеобразный *звуковой идентификационный код* музыканта. Среди других типов традиционных литовских ансамблей из однородных инструментов разного строя и размера или наборов музыкальных орудий¹ выделяется идиофон *скрабай*. В современном виде он состоит из подвешенных в специальной раме прямоугольных деревянных колокольчиков *скрабала*, настроенных в хроматической шкале.

В поэме Игоря Мациевского «Воспоминание» для ансамбля литовских народных инструментов (2000) благодаря со-

¹ По отношению к ним употребляется понятие «ансамбль-семья»; в зависимости от численности инструментов его можно дополнить следующим рядом: «ансамбль-род», «ансамбль-племя», «ансамбль-народ».

четанию скудучай и скрабалай в одном ансамбле с *аэрофоном бирбине* (тип кларнета) создается неповторимое в тембровом отношении звучание, своеобразный «музыкальный ландшафт», где флейты и колокольчики выступают словно знаки природы («деревья» в «лесу»), в то время как бирбине отражает образ человека в его созидательном творческом процессе. В таком качестве в поэме представлен образ выдающегося современного литовского музыканта-исполнителя, дирижера, педагога, ученого и общественного деятеля Альгирдаса Вижинтаса.

Мудрость традиционной культуры и традиционной жизни состоит в том, что *эстетический смысл* здесь уступает первенство *этическому*. Передача *личностного начала* от учителя к ученику и *духовной традиции* от поколения к поколению находится в постоянном тесном взаимодействии с передачей практических исполнительских умений и навыков. Поэтому этическое значение деятельности А. Вижинтаса по *возрождению инструментальной ансамблевой традиции* в современной литовской культуре более важно, чем эстетическое значение широко распространенного художественно-организационного подхода к созданию новых моделей народного инструментального ансамбля. Реконструкция мастером традиции игры в ансамбле на инструментах, строй которых содержит в себе своеобразный *генетический код культуры*, имеет ценность не только для настоящего, но и для будущего.

В основе посвященного А. Вижинтасу сочинения И. Мациевского лежит единство базовых для традиционного музыкального мышления принципов *двоичности* и *троичности*. В музыкальной ткани поэмы периодически происходит смена характерных для традиционной ансамблевой музыки количественных сопоставлений соло («один») и тутти («много») во всевозможных их комбинациях. Они охватывают широкую амплитуду звучаний — от переключек скудутис, данных в пастушеской манере во вступительном разделе произведения («один-один», «один-два», «один-один-два»), до противопоставлений партии солиста («ОДИН») и соло и тутти «музыкантов-общинников» во всей партитуре («ОДИН-

много», «ОДИН-один-много», «ОДИН-много-один», «ОДИН-два-много», «ОДИН-много-два»). Кроме того, в определенной степени здесь представлено сопоставление выраженных в инструментальных пластах *художественно-психологических типов* — личностного, сознательного начала «я» (бирбине), не всегда проявленного подсознательного «оно» (скрабалай) и социально-культурного «мы» (ансамбль скудучай). Особенно ярко это сопоставление проявляется в третьем разделе композиции, воспроизводящем «Оптимистический марш» из аккордеонного репертуара А. Вижинтаса.

Периодическое повторение краткой мело-ритмоформулы в общей игре ансамбля скудучай, как и в случае с пением сутартинес, в традиционной литовской музыке не приводит к возникновению экстатического состояния у исполнителей и слушателей. Скорее оно создает *медитативное настроение*, способствует погружению в атмосферу сосредоточенности и размышления, успокоения и сдержанности. В первом разделе поэмы «Воспоминание» И. Мациевского такие состояния во многом поддерживаются благодаря темпово-динамическим характеристикам (от *Adagio* через *Piu mosso* к *Dolce espressivo* и от *pp* до *mf*). Расширяются и динамические границы — от *ppp* до *ff* в конце второго раздела. Таким образом, в соответствии с замыслом композитора в сочинении устанавливается *гармоническое равновесие* в передаче образов людей и событий в истории литовской культуры.

Поэма И. Мациевского «Воспоминание» — это не только радость встречи с А. Вижинтасом и созданным им ансамблем. Благодаря оживающей и в реальной жизни, и в отражающей ее партитуре произведения традиции инструментального музицирования это воспоминание о культуре прошлого Литвы, которая продолжается в настоящем. Возможно, в какой-то мере это и «воспоминание о будущем» — в первую очередь в качестве перспектив реализации *возможностей ансамблевой игры* в композиторском творчестве в целом.

Ангелина Алпатова, Владимир Лисовой

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ С ЧЕЛОВЕКОМ И КУЛЬТУРОЙ: ТРИО ДЛЯ СКРИПКИ, КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ ВИТАУТАСА БАРКАУСКАСА И ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО

Я думал о Человеке и его судьбе.

В. Баркаускас

*Музыка, народная музыка, культура
народов.*

Это миры, в которых я живу...

И. Мациевский

Произведения композиторов-современников, по отношению к которым еще не успели сложиться устойчивые музыкально-критические стереотипы, всегда вызывают особый интерес исследователей. Ведь выраженная с музыковедческой точки зрения *вербальная трактовка смысла*, представленного в сочинении *невербальными средствами*, может быть поддержана мнением композитора, подкреплена его комментариями. В то же время содержание *Текста*, отделенного от *Автора*, дает возможность расширять границы *музыковедческой интерпретации*. Одно направление этого расширения обозначено близостью и даже схождением *научных взглядов* и *слушательских реакций* исследователей, зависящих как от их опыта и различных типов музыкального восприятия, так и от специфики самих образцов современной музыки, часто открытых практически всем историческим эпохам и художественным стилям. Другое направление связано с методикой анализа произведений композиторов, так или иначе опирающихся в своем творчестве на *этническую музыку*, с помощью *этномузыковедческого подхода*. Оба направления не только не противоречат друг другу, но дополняют один другого.

С учетом обозначенных направлений могут быть рассмотрены произведения известных авторов, написанные в жанре *трио для скрипки, кларнета и фортепиано*. Это Трио ор. 92 (1991) признанного классика литовской музыки Витаутаса Прано Баркаускаса (р. 1931) и трио «Звучания» (1996) видного российского композитора и ведущего ученого-этноинструментоведа Игоря Владимировича Мациевского (р. 1941).

Манеры письма композиторов во многом сходны — их объединяет особое отношение к игровому началу в музыке. В сочинениях это проявляется в своеобразной игре тембрами и динамикой, различными видами тематизма и атональности, виртуозными исполнительскими приемами и сонорными эффектами. В то же время их художественные приоритеты во многом разнятся, и это накладывает отпечаток как на индивидуальный музыкальный стиль каждого композитора, так и на характер восприятия их произведений слушателями. В центре внимания В. Баркаускаса находится *внутренний мир человека*, его мысли и чувства, события жизни и эмоциональные переживания. Происходящее в окружающем мире композитор пропускает через себя, давая ему свою собственную, хотя и не лишенную объективности трактовку. На стиль И. Мациевского гораздо более глубокое воздействие оказывает его творческое и исследовательское внимание к *этнической музыке*. Весьма значимыми в этом контексте являются *традиционные культуры*, рассматриваемые им в их становлении, развитии, затухании и последующем возрождении, а также *историко-культурные события* и связанные с ними судьбы народов и отдельных людей.

Трио для скрипки, кларнета и фортепиано В. Баркаускаса, посвященное жене композитора Светлане, появилось в эпоху кардинальных изменений как в политической и культурной жизни Литвы, так и в жизни и творчестве самого композитора в начале 1990-х гг. Произведение отражает происходящие события опосредованно — в образах уходящей в прошлое «*рутины*»¹,

¹ Определение дано самим композитором. — Беседа авторов статьи с В. Баркаускасом и С. Баркаускене 22 марта 2010 г.

мешающей свободно мыслить и творить художнику, и *новых творческих идей*, встречи с которыми он ждет. В связи с таким замыслом композитора в трио в целом можно выделить в качестве ведущего начала музыкально-драматургического развития *принцип восхождения*. В художественной концепции сочинения — это восхождение-обновление, отказ от старого и отжившего прошлого ради надежд на обновление-очищение в будущем. Этому соответствует и модель формообразования произведения, в основе которой лежит *принцип волнового развития*.

Несмотря на яркие стилевые различия в текстах всех частей трио, произведение характеризуется обращением автора к *моделям архаической и традиционной музыки* в рамках современной техники композиторского письма, основанной на *сонорности*. В первой части в тембровой характеристике музыкальных инструментов в определенной степени представлены архетипические основы их функций. В то же время во второй и третьей частях сочинения инструменты являются в своем привычном академическом облике.

Трио «Звучания» И. Мацевского было посвящено памяти Ю. Г. Кона (1920–1996)². *Тема воспоминания* об известном музыканте и мыслителе соединилась в произведении с *мотивом прощания* с традиционной музыкой и ее носителями. В результате возникло своеобразное *инструментальное обращение* к представителям современной культуры; воскресла живая память о выдающихся людях и их творческой деятельности, которая является связующим звеном между поколениями деятелей прошлого и будущего.

Развертывание музыкального текста трио можно трактовать как постепенное освоение — и исполнителями, и слушателями — всей глубины мира звучаний. Это символизирует постижение музыкальной традиции в культуре в ее живом продолжении. Представляемые в духовном ключе образы культуры и людей получили в сочинении непосредственное воплощение благодаря составляющему основу музыкальной ткани взаимодействию *интонаций народного мелоса* и эле-

² Известный российский музыкант, композитор и музыковед, профессор Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

ментов *ладовой организации традиционной белорусской музыки* в песенных темах у скрипки³ с *новаторскими приемами и техниками* композиторского письма в партии фортепиано и отдельных разделах в партиях кларнета и скрипки.

Образный строй трио проявился в *тембровой драматургии*: тембры музыкальных инструментов могут восприниматься в произведении как *звуковые персонификации* образов героев и средство звукового диалога с ними. В соответствии с замыслом композитора звучания *фортепиано* не только символизируют реальные *голоса природы* (имитация шороха листьев, шелеста деревьев), но и выступают как отголоски музыки ушедшей культуры и *звуковые знаки прощания с прошлым*⁴. В партиях же скрипки и кларнета отражается живой мир — и недавнего прошлого, и актуального *настоящего* — мир профессиональных инструментальных традиций. Периодическое включение в музыкальную ткань трио воцеленности кларнета, словно призывающего к действию, которое только должно произойти, отчасти символически указывает на устремленность в *будущее*. Во *взаимодействии знаковых функций* каждого из инструментов раскрывается содержание каждой из частей трехчастного цикла. Так достигается одна из главных целей, заданных произведением, — соединить *духовные образы* в их целостности, отражающей прошлое и настоящее культуры в их нацеленности в будущее.

В целом трио В. Баркаускаса и И. Мациевского представляют собой образцы своеобразного *инструментального диалога* композиторов с современной культурой и человеком как главным носителем ее ценностей. Они передают как внешние черты, так и внутренние, весьма сложные *процессы взаимоотношений* между разными сторонами и качествами культуры и людей. Таким образом взгляды двух художников на окружающий мир дополняют друг друга и тем самым обогащают представления современников не только о содержании, но и о *смысле и предназначении музыкального искусства*.

³ Г. В. Тавлай отмечает особую роль в этом произведении малотерцового лада с субквартой. — Беседа авторов статьи с Г. В. Тавлай 23 марта 2010 г.

⁴ Беседа авторов статьи с И. В. Мациевским 24 марта 2010 г.

ДИФФОНЫ В ГРЕЧЕСКОМ И РУССКОМ ЦЕРКОВНОМ ОБЯДЕ

ра понятия — *πυξ* (казалось бы «звона» и «жар») (существительное) есть суть звуков, тона, драматический персонаж. Он проявляется в множестве церковных гимнов, часть которых занесена в нашей статье.

Слова *πυξ* и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Слова *πυξ* и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

и *φωνή* — это слова свое слово означающие: «звон», «голос», «звучание», «звучание».

ИДИОФОНЫ В ГРЕЧЕСКОМ И РУССКОМ ЦЕРКОВНОМ ОБРЯДЕ

Два понятия — ἦχῳ («глаголание» звона) и φωνῆ («звучность» слова) есть суть звукоидеала православного церковного обряда. Он проявляется в многообразных явлениях, часть из которых описана в нашей статье.

«Глагол времен, металла звон...» — так начал свое стихотворение, связанное с впечатлением погребального обряда, Г. Р. Державин. Аналогичное словесное сочетание встречается гораздо раньше — в Послании к Евреям (11: 19) апостола Павла мы читаем: σάλπιγγος ἦχῳ καὶ φωνῆ ῥημάτων (трубный звук и глас глаголов). В первом Послании к Коринфянам (13: 1) апостола Павла то же соотношение — глаголание и звон: Ἐὰν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων, ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, γέγονα χαλκὸς ἦχῶν ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον (В русском переводе: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая и кимвал звучащий») [Цит. по: 10; 2]. Σάλπιζε καιρῶ τὸ ξύλον пишет прп. Федор Студит в IX веке [9], почти буквально предваряя строку Г. Р. Державина. Греческий глагол σαλπίζω означает звучание трубы и возгласие (ἦχώ и διακηρύττω, διαλαλώ), смысл высказывания — «звучание дерева возвещает время».

Понятия ἦχῳ (звон, шум, звучание) и φωνῆ (голос) — корневые для всего разветвленного древа музыки православного обряда как византийской греческой, так и ее мощного ответвления — древнерусской. Основа этого сопоставления — в глубине христианского мировоззрения, в понимании богослужения (как и всех его составляющих, таких как музыка, иконопись,

архитектура) как своего рода всеобъемлющего собрания, панигира (πανήγυρις)¹ всего сущего.

Л. А. Успенский так пишет о важнейшем принципе иконописания: «Традиционная иконописная техника, выработанная в течение тысячелетий, включает подбор материалов, который представляет наиболее полное участие видимого мира в создании иконы. Здесь участвуют, так сказать, “представители” и мира растительного (дерево), и мира животного (клей, яйцо), и мира минерального (мел, краски). Все это берется в своем естественном виде и лишь очищается и обрабатывается человеком, который своим трудом вводит эти вещества в богослужение. Когда же приносимое человеком вещество, в связи с современным развитием технических средств, теряет свое органическое сродство с материей, созданной Богом, оно уже не может служить проводником освящения, которое должно было бы, а наоборот, преграждает ему путь... Грань между допустимым и недопустимым в веществе протекает там, где материя теряет свою подлинность и характер, начиная выдавать себя за нечто иное, чем она есть, также создавая иллюзию» [3: 605].

Подлинность (неиллюзорность) является принципом всего богослужебного искусства. В звуковом плане традиционного богослужения были отобраны и адаптированы звучания материи, в наибольшей мере представляющие полноту видимого мира — φωνή, голос человека (как представителя мира «животного») и ἦχος, звучание вещества (дерево, металл, камень), звучания различных идиофонов. Объединяющим началом звукового символизма богослужения является литургическое слово, в звуковой ткани церковного последования — голоса (экфонесис, чтение, пение) и инструментальные звучания дополняют друг друга, но, кроме того, взаимодействуют — в пении отражен инструментализм, а в инструментальной игре «глаголение» — церковный экфонесис и пение.

Так, в традиционной греческой певческой практике словесные формы богослужения (псалмы, стихиры) предваряются

¹ Πανήγυρις (πάς + ἄγυρις = ἀγορά) в древнегреческом, собрание всех на всенародный праздник, пришествие на площадь для празднования торжественного события.

зачином, задающим глас песнопения (ῥῆσος) — ῥῆγμα, ἐν-ῆγμα, ἀπήγμα, слог или ряд слогов, исполняемых характерным певческим тембром и манерой для каждого гласа. Формы пения, задающие «фонический образ» гласа песнопения, могут быть и более протяженны, например, в музыкальной строке (πρόλογος), предвещающей песнопение, где вслед за короткой словесной фразой следует продолжительное выпевание слогов и фонем (κράτμα) [6: 72]. Греческий исследователь Гр. Анастасиос приводит такой пример из рукописи афонского монастыря Ивирон (Ἰβήρον 985): Πρόλογος, πλ.α, Στόμα ἔχουσιν — Тотото. Пение на слоги «то-то-то», «те-ре-ре», «ти-ти-ти», называемое греками терετισμός, терέ(ν)τισμα, терιρέμ, — еще один вид вокального инструментализма в греческом церковном пении, объединяемом общим названием κράτμα [См.: 8].

Нередко «кратиматы» носят звукоподражательный характер, и не случайно, что среди их названий встречаются идиомфоны. В исследовании Гр. Анастасиоса приведены следующие примеры. Δίσφυρο (δισφύριν) — такое название относится к части кратимы μέγα σημαντήρι (большой симантрон) Иоанна Кукузеля. Термин δίσφυρο, возможно, означает использование двух палочек для ударов по симантрону [6: 399]. Καμπάνα (колокол) — так называется кратима 4-го гласа Григория Доместика (Ἰβήρων 1288, ф.198г), так же называется и знаменитая кратима Иоанна Кукузеля βιόλα (скрипка) и раздел его кратимы μέγα σημαντήρι (большой симантрон), в которой использовано звукоподражание — слоги ти-то, ти-то. Μέγα σημαντήρι (-тро), σημαντήρι (-тро) — так называется кратима первого побочного (в древнерусском осьмогласии пятого гласа) Иоанна Кукузеля [6: 400]. Μικρὸ σημαντήρι (-втро) Χειροσήμαντρο (малый симантрон, ручной симантрон) — кратима первого побочного гласа Корони (Κορώνη) [6: 401]. В древнерусском знаменном пении помимо аненаек, которые аналогичны греческим кратиматам, был распространен и вид фонетического пения, названный фитным. Здесь также мы находим связи с инструментализмом. Так, фита 8-го гласа названа «благовестна» [1: 253].

Σημαντήριον или σημαντήρι — это общее название инструмента, известного по письменным источникам в христианской

культуре с V в. Термин имеет аналогию с древнегреческим ξύλανδρον. Звучащим веществом симантрона может быть дерево, металл (железо, медь), а также камень. Указания на материал, из которого изготовлен инструмент, а также на способ стука и размер даны во множестве других названий инструмента: ξυλοσήμαντρο, ξύλο, ιερό ξύλο, ξύλα αθροίσμα, χειροσήμαντρο (μικρόν σήμαντρο, μικρόν ξύλο), μεγασήμαντρον (σήμαντρον μέγα, κόπανος, τάλανδρον), σήμαντρον σιδηρούν (αγιοσίδερο, σήδερο). В названиях инструмента указана и цель использования: αφυπνιστήριον σήμαντρον (εξυπνιαστικόν σφυρίον) для утреннего пробуждения, συνακτήριον σήμαντρον для сбора монахов в храм, траπεζικόν ξύλον (ξύλον της βρώσεως) призывающие в трапезную. Малое било, χειροσήμαντρον, связано с церковным чтением, а большое, великое било, μεγασήμαντρον, — с пением. Сейчас обычно употребляются названия σήμαντρο, κόπανος, τάλαντο [5: 78]. В древнерусских рукописях встречаются наименования инструмента «доска», «било» и «клепало» [4].

Деревянные била — переносные и подвешиваемые — изготавливаются из разных пород дерева (лучшими считаются клен и липа). Железные симантроны бывают только подвешиваемыми, в древности они изготавливались также и из меди. По сведениям К. Закса, на острове Хиос был симанторон, изготовленный из камня [5: 95]. Известно о существовании каменного била и на Соловках. Била обычно используются по одному и только на Пасху (на полунощнице и литии) — одновременно стучат во все симантроны и бьют в колокола, которые есть в монастыре или храме.

Симантрон призывает к церковной службе — выстукиваются ритмы, соответствующие словесным формулам «τον Αδάμ-τον Αδάμ- τον Αδάμ, Αδάμ, Αδάμ» и «τάλαντον- тотά-тотά- то τάλαντον». Ритмически свободный стук многих симантронов (деревянных и железных) на Пасху создает полиритмическую многотембровую группу. Когда с инструментом идут впереди процессии, например на литии в Пасху (во вторник Светлой седмицы, обходя с иконами и священными предметами вокруг монастыря), используют также и двойную колотушку, чтобы можно было стучать быстрее и многообразнее, в ритм пения пасхального канона. Использование симантрона для ритмического сопровождения

пения отмечено исследователями в греческой Македонии. Так, в районе города Серра известен обычай совершения литии вокруг села со стуком в симантрон и пением пасхальной песни со словами Χριστὸς ἀνέστη, ἀληθῶς ἀνέστη, γάλα στὰ χωράφια, μέλι μέσ'στ' ἀμβέλια, κοῦρβουλου καλάθια [7: 129–148].

Другой идиофон, возвещающий «слово Божие» вне стен храма, — колокол, звучание которого также связано со словесным рядом. Хорошо известен обычай (записанный в Типиконе) читать Непорочны или пятидесятый псалом при звонении в колокол перед началом службы.

Идиофоны, звучащие внутри храма при богослужении (а также трапезы), связанные как с акустическим пространством храма, так и литургическим последованием, — это кадило (θυμιατό), кацея (κατσι) и кондия (κόντιο).

Кадило и кацея обычно сочетаются с церковным пением. Кондия — чаша из бронзы, железа или другого металла, которая подвешивается в алтаре храма и мягко ударяется тонкой палочкой, — это идиофон, звучание которого непосредственно входит в ткань церковного чтения и экфонесиса. В нынешнее время в греческих храмах так сообщается певцу о необходимости завершить пение, когда священник готов к продолжению литургии после беззвучного или тихого чтения молитв в алтаре. В древности этот инструмент использовали при чтении Евангелия и других священных текстов. По кондии (или по нескольким одновременно) ударяли по окончании стиха, параграфа и перекопы. Это были как бы звуковые знаки препинания, ритмически членившие звоном экфонесиса. Следует напомнить, что традиционный способ чтения Евангелия, сохранившийся до настоящего времени в Греции, достаточно распевен, с весьма изощренными модуляциями голоса и тонким мелодическим рисунком. Принцип чтения — по строкам, с остановками на точках. В более поздней традиции такое ритмизованное звоном кондии чтение Евангелия сохранялось в службах от Пасхи до Вознесения или только в течение Светлой седмицы [5: 104]. Подобный обычай был и в русских храмах, но этот порядок включал в себя также и звон на колокольнях, тем самым расширяя пространство приглашения вне пределов храма [4].

В Греции кондию также использовали во время процессии литании. Во время движения процессии одновременно с пением звучали кадила, звонил колокол и ударяли по кондии [11: 31–32]. Удар по кондии (а в нынешнее время в колокольчик) в греческом храме служит знаком совершающего в алтаре проскомидию священника тем, кто находится в храме о заключительной молитве. В монастырях кондия употребляется также в трапезной и используется в чине Панагии. В нее ударяют трехкратно при произнесении слов заключительной молитвы. В нынешнее время кондию используют редко — на Патмосе и Афоне. В некоторых греческих храмах вместо кондии используют колокольчик (типа κύπρος) или заменяют его литургическим сосудом (ἀστερίσκο).

Литература

1. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
2. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета в русском переводе с приложениями. Брюссель, 1983 (Синодальный перевод Библии изд. Московской Патриархии 1956–1968 гг.).
3. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. М., 1997.
4. Чудинова И. А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2004.
5. *Ανωγειανάκης Φοίβος*. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Β' εκδόση. Αθήνα, 1991.
6. *Γρηγορίου Γ. Αναστασίου*. Τα κρατήματα στην ψαλτική τέχνη. Αθήνα, 2005.
7. *Γεώργος Ν. Αϊκατερινύδης*. Ο Έορτασμός του Άγιου Γεωργίου εις Νέον Σούλι Σερρών. Σερραϊκά Χρονικά, 5 (1969).
8. *Στάθη Γρ.* Οι αναγραμματισμή και μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιίας. ΙΒΜ 3. Αθήναι, 1979.
9. Migne PG 99, 1784.
10. Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ. Αποστολική διακονία της Ελλάδος. Αθήνα, 2000.
11. *Θεοδόσιος Κ. Σπεράντσας*. Η Παναγιά ή Χρυσοπηγή τής Σίφνου. Αθήναι 1949.

БЕДУИНО-ПАЛЕСТИНСКИЙ НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ РАБАБА

Рабаба (*рабаб, рубаб, рибаб, рубаба, ребаб, рубайба, ребаба*) — смычковый хордофон арабского происхождения — более всего распространен у бедуинов Палестины, хотя известен во всех арабских странах, включая Среднюю, Южную и Юго-восточную Азию, а также Северную Африку. Палестинская рабаба существенно отличается от других инструментов с тем же названием по строению, способу изготовления, по звучанию. Сам термин «рабаба» в арабском языке имеет несколько значений: 1) белый туман, 2) народный инструмент, 3) нитка, натянутая на стреле. Струны рабабы изготавливаются из конского волоса. Среди рабаб можно наблюдать однострунные, двухструнные и трехструнные инструменты.

В Палестине, как правило, бытует смычковая однострунная рабаба. Корпус этого инструмента состоит из прямоугольного деревянного ящика (по араб. — *тара*), на который натянута с обеих сторон кожа козленка или газели. Для натягивания кожи используются металлические кнопки, раньше использовались нитки. От свойств кожи и дерева для корпуса зависит качество и тембр звука. Шейка рабабы длинная, на нее натягивается единственная струна, которую до настоящего времени смазывают *лаббан* или *хаса эль-бань* — своеобразной народной канифолью из ели. Струна натянута довольно высоко над грифом. Ладки отсутствуют. Корпус рабабы изготавливается из сливового дерева, а иногда из абрикосового. Для изготовления рабабы и облегчения обработки корпуса, мастер использует методы кипячения и смачивания дерева в молоке. Диапазон рабабы не выходит за пределы квинты.

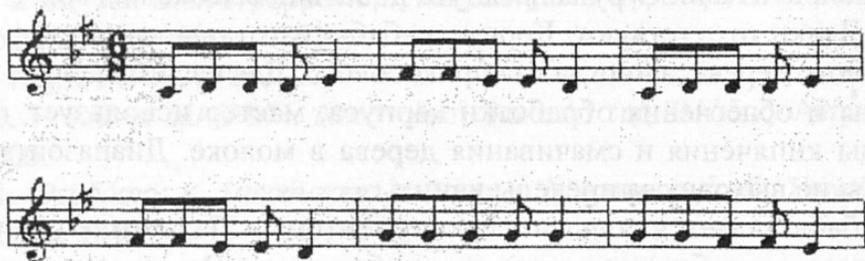
Рабаба является сольным инструментом, в Палестине он звучит на свадьбах, на вечеринках у бедуинов. Во время ис-

Палестинская рабаба



полнения инструмент держат на коленях. При игре используются четыре пальца левой руки. Звуки извлекаются при помощи лукообразного смычка *косс* (араб.), есть еще его народное название *ас-сауаак* (араб. *водитель*). Смычок изготавливают из гранатового или из миндального дерева, поскольку их древесина обычно очень мягкая и удобная, легко прогибается при натягивании конского волоса на древко.

Народные певцы *шаиры* (араб.) аккомпанировали себе на рабабе при исполнении народных песен, эпоса и поэм. Одно из древнейших описаний рабабы содержится в «Большом трактате о музыке» Аль-Фараби (первая половина X в.). В нем написано, что «...рабаб, рабаба — инструмент, у которого извлекается звук при движении смычка либо на одной струне; на двух разных по толщине; на двух одиноковых струнах» (Библиотека Аль-кодс университета, восточный Иерусалим, исследование и комментарии: Гаттас хашаба / Под ред. Махмуд аль-хефни. Каир-Египет, 1967. С. 800–801).





Народная песня «Я зариф аттул» (песня о красивом и высоком парне, которого возлюбленная просит не уезжать из родной страны).

Мелодия написана в мажоре *баяти*, знаки при ключе *си бемоль и ми четверть бемоля*, мелодия начинается с 7-й ступени *до* и с *большой секундой*, песня состоит из 8-и тактов, диапазон мелодии: *до — соль*.

При исследовании и сборе материала о рабабе в Вифлеемском регионе автор встретился с выдающими исполнителями на рабабе — поэтами, певцами и народными музыкантами, среди них: 1. Нимер Абу Акер, 75 лет, живет в городе Доха Вифлеемской обл.; 2. Али Ар-рашайда, 54 года, бедуин, живет в бедуинском селе Араб-ар-рашайда Вифлеемской обл.

ЗВУКИ ШОФАРА

Шофар — рог, натуральный амбушюрный аэрофон (инд. 423.121 по классификации Хорнбостеля-Закса) — единственный из всех известных нам древних еврейских инструментов, сохранивший до настоящего времени ритуальную функцию. Это связано с тем, что в еврейской культуре он не рассматривался как собственно *музыкальный* инструмент. Несмотря на широкую мензуру, на нем исполнимы лишь второй и третий обертоны (т. е. квинта). Поэтому на протяжении веков за этим инструментом сохраняется его основная — сигнальная — функция.

Звучание шофара отличает и выделяет *Рош-а-шоне* (Новый год) из всех праздников еврейского календаря. В Торе первый день седьмого месяца назван *yom tru'a* («день трубного звука»; Бемидбар, 29: 1). Исходя из этого, в шофар трубят во время синагогальных богослужений в Новолетие и *Йом Кипур* (День искупления). В Писании также упоминается его употребление во время военных действий (1 Сам. 13: 3; 2 Сам. 2: 28; Нав. 6: 4 и далее; Иез. 33: 3, 6) и в качестве сигнала о свержении прежнего (Суд. 3: 27) или воцарении нового правителя (2 Сам. 15: 10; 1 Цар. 1: 34; 2 Цар. 9: 13). Согласно традиционным толкованиям, звуки шофара символизируют Коронование Творца Мира, так как сказано: «Вознесся Бог при звуках трубных, Господь — при звуке шофара» (Пс. 47: 6).

Упоминание шофара в псалмах в одном ряду с другими инструментами, скорее всего, означает не ансамблевое музицирование, а перечисление всех возможных звуковых орудий (Пс. 98: 5–6; 150: 3–5).

Изготовление шофара из рога барана связано с напоминанием о Жертвоприношении Исаака. Талмуд допускает также использование рогов диких и домашних козлов, антилоп и га-

зелей. Утверждая, что рог непременно должен быть *полым* (ВТ, *Рош а-Шана*, 26а; *Тосафот* «Khuts Mikhael raga»), мудрецы ссылаются на однокоренное со словом шофар — *shefoferet* (трубка). Вместе с тем, запрещается применять рога коров или быков, поскольку они ассоциируются с поклонением золотому тельцу. Вавилонский Талмуд опирается на принцип: «Никогда обвинитель не становится защитником». Звук коровьего рога будет напоминать о страшном грехе, т. е. окажется обвинителем Израиля пред Небесным судом, тогда как звук шофара во время молитв о прощении исполняет роль защитника народа.

Форма шофара также символична. Согласно толкованиям, она должна напоминать человеку о необходимости склониться перед Всевышним (прил. *shofoyf* — «склоненный», «нагнувшийся»). Такую же форму придавали молоточку, которым стучал в ставни *шулкленер* (служка), собиравший общину на молитву.

В настоящее время различают три вида трубления: *tkia* (букв. «трубный глас»), *trua* (букв. «возглас»; упоминается в Торе: Ваикра 23: 24; 25: 9; Бемидбар, 29:1) и *shvorim* («отрывистые звуки»). Однако их описания не совпадают. *Tkia* предстает как «один продолжительный звук, не меняющий высоты» (И. Фридзон); «однородный, глубокий и продолжительный звук, внезапно обрывающийся» (С. Фруг, 1886), либо как последовательность звуков: нижнего, затем верхнего с нарастанием звучности; в записи А.-Ц. Идельсона долгий нижний звук (обозначенный целой нотой) переходит в краткий верхний (восьмая); у Э. Вернера их продолжительность одинакова (половинные с точкой), но первый предваряется кратким форшлагом.

Shvorim, согласно описаниям, «напоминает вздох или всхлипывание человека, охваченного страшной тревогой». В записи Идельсона это тремоло из шести равномерных длительностей, у Вернера — чередование краткого «затактового» нижнего и более долгого акцентированного — верхнего звуков. *Trua*, «рыдания», согласно Идельсону, — серия из 10 кратких отрывистых звуков: девять нижних (шестнадцатые) и один верхний (восьмая). Вернер зафиксировал *trua* как

12 кратких нижних звуков (шестнадцатые) и долгий верхний (половинная с точкой).

Последовательность видов трубления строго регламентирована. Согласно всем источникам, оно начинается с *tkia* и им же (*tkia-gdola* — «большое *tkia*») заканчивается.

Звук шофара для современных музыкантов выступает символом архаичных традиций. Его имитирует на кларнете Гиора Фейдман в одной из своих композиций. Еврейские композиторы начала XX в., стремясь передать традиционную атмосферу, связанную с синагогальными ритуалами, начинали свои произведения унисонными зачинами-возгласами (Ахрон, Мильнер, Шалыт и др.).

ВЕРОВАНИЯ ГУЦУЛЬСКИХ МУЗЫКАНТОВ

Особое положение музыканта в социуме не секрет и характерно для большинства традиционных культур. Весь образ жизни музыканта, связанный с многочасовыми уединениями со своим инструментом, частые поездки, ненормированный режим работы, и отдыха (когда другие отдыхают, музыканты работают и наоборот), укрепили представление в народе о музыкантах как о находящихся на особом положении членах сельской общины. Но не это главное. Ведь сказанное в какой-то мере относится к профессиональной деятельности во многих видах искусств и некоторых ремеслах. Имя музыканта, вся его деятельность окружены ореолом тайны, именно о музыкантах ходят самые невероятные слухи, например, об их связи с нечистой силой. Представление о музыканте всегда объединено с обладанием им сверхъестественным даром. Традиционный взгляд на дар всегда включает не просто умение, мастерство в своем деле, но и *особое воздействие на людей*, способность с помощью музыки формировать жизненные события. Другими словами, музыкант — это своего рода *духовный символ* — *демиург*.

Музыка сопровождает самые значительные моменты в жизни каждого человека: речь идет, прежде всего, об обрядах — крестины, свадьба, похороны. Недаром выдающиеся музыканты (Василь Могур, Михайло Нечай) совмещали профессию музыканта с врачеванием, гаданием. Истоки этого явления следует искать в дохристианских паганских культурах, где музыка являлась частью магического акта. Традиционная инструментальная музыка оказалась в оппозиции к церкви, подвергалась гонениям, потому что была ее *основным духовным конкурентом*. Для церкви существовали только две возможно-

сти упрочить свое положение: либо запретить инструментальную музыку, либо совместно с нею сосуществовать.

Все это факты хорошо известны и неоднократно описаны в литературе. Не стоит останавливаться на них более подробно. Что музыканты думают о своей особой роли в обществе, как относятся к христианству, каких верований придерживаются — до сих пор почти неисследованная тема. Это вполне объяснимо, так как речь идет об очень интимной для каждого человека сфере. Немногие имеют желание искренне ответить на такие вопросы.

По-настоящему раскрываются музыканты только в беседах со своими коллегами — «товарищами по несчастью». Свое духовное предназначение осознают все музыканты, зачастую констатируя это с сожалением. «Хотел бы жить как все, да не вышло, как будто сила какая-то мной владеет. Только когда играю, счастлив по-настоящему» — рассказывал В. Могур. — В Бога верю всем сердцем, но в церковь не хожу. Церковь попы выдумали, чтобы людей обманывать». Сколько нареканий от церковных отцов имел Василь Могур за то, что жил с женщинами вне брака, что играл для советской власти.

— Не могу обманывать, много женщин меня любили и я многих любил, а семью не создал, так как больше всего скрипку любил, не хотел никого делать несчастным.

Священник отказался отпустить ему грехи на исповеди. В следующий раз Могур решил признаться в убийстве (хотя никакого убийства и не было). «Прочитай два раза такую-то молитву и два раза такую-то, и иди с Богом», — услышал он от священника. С тех пор Могур в церковь не приходил. «Моя вера древняя, христианская навсегда со мною останется, а церковь сегодня одна, завтра другая, а то и вовсе никакой нет», — говорил Могур, на деле доказывая свою преданность вере. В одно из своих посещений музыканта мне пришлось наблюдать, как уже немолодой и далеко не здоровый Могур постился буквально на хлебе и воде. К рассказам и легендам о себе Могур относился с известной долей иронии. «Никакой нечистой силы нет, — тихонько говорил он мне, — просто один человек глупее, другой умнее; кто-то может понять,

а кто-то никогда не поймет, что откуда происходит. Это я тебе говорю, а другим этого знать не нужно, пусть себе думают, что хотят». Превыше всего Могур ценил знания законов природы, наблюдательность, опыт и преданность своему делу: «В этом весь секрет». О своем учителе Гавеце Могур говорил, что люди всякие небылицы о нем рассказывали только потому, что тот был цыган.

Вот что сообщал один из информантов Петра Даалига, гармонист Ст. Боровицки, о скрипаче его капеллы Спочиньском: «Так хорошо он играл, что люди говорили, что имел в себе дьявола, а скрипка у него сама по себе играет, когда на стене висит. Как-то ночевали мы, вся наша капелла вместе, на сеновале, а скрипку на стену повесили. Мух было много, они струны и задевали. А те, кто снаружи был, услышали это вот и стали думать, что скрипка сама играет».

СМЫЧКОВЫЙ «КОБУЗ» В КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

История смычкового музицирования современных тюрков уходит в древнюю традицию игры на инструментах их предков — древнетюркских племен. На основе исследования множества историко-культурных источников болгарский ученый Слави Дончев делает вывод, что смычковый способ звукоизвлечения был известен булгарам еще в то время, когда они входили в Хуннский состав племен в Центральной Азии (до середины I тысячелетия н. э.), и в эпоху Великого переселения народов в V в. хуннобулгары принесли смычок в Европу [2: 40–67]. Одно из свидетельств ученый находит в старонемецком эпосе «Песнь о Нибелунгах», в котором говорится о присутствии скрипачей при дворе Аттилы — великого предводителя гуннов.

Смычковый кобуз входил в состав инструментария древнетюркских кочевых племен — кыпчаков¹ (восточнославянские источники называли этот народ половцами, западные — куманами). Бытование у кыпчаков смычковых инструментов подтверждается историко-археологическими и литературными источниками. Отечественные археологи Н. Веселовский, С. Плетнева, Г. Федоров-Давыдов заметили на «каменных бабах» изображения, напоминающие музыкальные инструменты. Первым на это обратил внимание Н. Веселовский, которой поместил фотоиллюстрацию в приложении к своей статье [1: 408–444, Таб. 6]. Изображение музыкального инструмента

¹ Кыпчаки — тюрко-язычный кочевой народ, занимавший в XI–XIII вв. восточную часть евразийских степей (между Волгой и Днепром). Являясь многочисленным этносом, в период образования Золотой Орды кипчаки составляли основную часть ее населения.

находится в правой нижней части статуи у ноги запечатленного на ней воина. Н. Веселовский пишет, что «по догадке Я. И. Смирнова это — струнный инструмент вроде балалайки, что весьма правдоподобно» [1: 438]. С. Плетнева данный фрагмент «каменной бабы», вслед за Веселовским, рассматривает как «типично кочевнический струнный инструмент — комс» [4: 210].

По мнению Г. Федорова-Давыдова, хордофон изображен и на статуе, находящейся в Днепропетровском историческом музее. Среди «непонятных изображений вещей, подвешенных к поясу», имеется музыкальный инструмент, по определению автора, «так называемая “кожа” — инструмент в виде дву-струнной мандолины» [6: 178].

Во время раскопок в 1984 г. кургана около села Кирово Бериславского района Херсонской области кыпчакского могильника XIII в. был обнаружен смычковый хордофон, по своим внешним признакам идентичный изображенному на «каменной бабе». Он находился вместе с инвентарем (лук, стрелы, другие предметы), положенным в гробовище рядом с похороненным человеком [3: 281–283]. По мнению А. Семенова, инструмент также находился в могильнике золотоордынского времени [5: 89].

Название «кобуз» содержится в древнетюркских письменных источниках. Сведения о кобузе содержится в латино-персо-куманском (т. е. кыпчакском) словаре «Codex cumanicus», составленном в 1303 г. в Италии для европейских купцов, торговавших с Золотой Ордой и подчиненными ей странами. Здесь, наряду с названиями музыкальных инструментов *daf*, *suruna*, *nakara*, указаны профессии певца — *urgı* и музыканта — *sobuxci*. В приведенном в «Codex cumanicus» переводе значится *sonator* (лат.), т. е. «музыкант», человек, играющий на музыкальном инструменте. В. Радлов переводит этот термин как «*kobusspieler*» — «кобузист», исполнитель на кобузе, «*kobuz*» как «*eine Art Geige*» — «род скрипки» [8: 27].

Упоминание струнного кобуза имеется в произведении кыпчакской письменности — дастане Хисама Кятиба «Жум-

жума султан» (1370) [7: 86]. В одном из эпизодов дастана фигурирует грандиозный оркестр, состоящий из семи тысяч музыкантов, играющих на разных музыкальных инструментах, среди которых есть и кобуз.

Этнорегиональные разновидности кобуза — хордофона до последнего времени сохранялись почти у всех тюркских народов, имеющих значительную долю кыпчакского компонента в этногенезе, — татар, башкир, казахов, каракалпаков, узбеков, ногайцев, киргизов. В позднее время за инструментами этого типа закрепились разные орфоэпические и орфографические нормы: казахский кобыз, каракалпакский и узбекский кобуз, башкирский и татарский кубыз.

Литература

1. *Веселовский Н. И.* Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. Т. 32. Одесса, 1915. С. 408–444. Табл. 6.
2. *Дончев С.* К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40–67.
3. *Евдокимов Г. Л.* «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. Київ, 1991. С. 281–283.
4. *Плетнева С. А.* Печенеги, тюрки и половцы в южнорусских степях // Труды Волго-Донской археологической экспедиции. Т. 1. М.; Л., 1958. (Материалы и исследования по археологии СССР. № 62). С. 210.
5. *Семенов А.* Ксилотомический анализ музыкальных инструментов по данным археологических раскопок // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов. СПб., 1997. Вып. 3. С. 89.
6. *Федоров-Давыдов Г. А.* Кочевники восточной Европы под властью золотоордынских ханов: Археологические памятники. [М.], 1966. С. 178.
7. *Хисам Кятиб.* Жәмжәмә солтан // Татар поэзиясе антологиясе. 1 к. Казан, 1992. Б. 86.

8. Radloff W. Das Turkische Sprachmaterial des Codex Comanicus. Manuscript der Bibliothek der Marcus-Kirche in Venedig. Nach der Ausgabe des Grafen Kuun (Budapest, 1880). (Memoires de L' Academie Imperiale des Sciences de St.-Peterbourg. SPb., 1887. Ser. 7. T. 35. № 6). S. 27.

СААМСКИЕ МЕМБРАНОФОНЫ (некоторые аспекты классификации и типологии)

Информация о саамских мембранофонах большей частью встречается в трудах историков, путешественников, христианских миссионеров и этнографов XVI–XX вв. Сведения, касающиеся морфологии, конструкции и в целом типологии этих инструментов, до сих пор не введены в научный оборот этноорганологии¹. В частности, остается без внимания крупнейшая на сегодняшний день двухтомная монография «Лапландский волшебный барабан» шведского этнографа Э. Манкера, посвященная саамскому шаманскому бубну. Актуальность введения саамских мембранофонов в органологическую классификацию связана с тем, что предшественники не разграничили понятия *тип* и *вид*. Тем не менее, у Э. Манкера два типа структурированы в соответствующие главы монографии.

Из исследований этномузыковедческого направления отметим работы, в которых затрагиваются вопросы сравнительной типологии саамских мембранофонов. Прежде всего это исследование Э. Эмсхаймера, отмечавшего морфологические взаимосвязи одной из разновидностей лапландского бубна с угорскими, ненецкими и южносибирскими мембранофонами. Косвенно замечания о взаимосвязях и различиях между саамским инструментом и самодийскими, а также инструментами народов Средней и Южной Сибири, можно встретить в работах Е. Прокофьевой, Л. Хомич, О. Добжанской.

¹ Еще в первой половине XVII в. священник Ниурениус заметил, что лапландские бубны имеют разные формы. В первой половине XX в. К. Виллунд и Г. Хальстрем выявили отдельные типы инструмента: тип решета (рамный по Манкеру), тип чаши (чашеобразный по Манкеру) и тип короба (угловой рамный по Манкеру).

Саамские мембранофоны подразделяются на два основных типа: 1) рамный и 2) чашеобразный. Каждый из типов имеет ряд разновидностей:

Рамный тип (дощатый, кольцевой, угловой вид).

Корпус инструмента *дощатого* вида изготавливается путем сгиба тонкой бессучковой древесины (преимущественно сосна, ель). *Кольцевой* вид, сохранившийся только в единственном экземпляре, изготавливается из искривленного природного среза, соединенного в овальную форму. Рамка *углового* вида (сохранилось два аутентичных экземпляра) состоит из двух половин сосновой древесины. В одном экземпляре заготовки сгибаются в полуовал, в другом — вырезаны в форме полуовала.

Чашеобразный тип (выпуклый, плоский) изготавливается путем долбления полости березового капа, соснового нароста. В этом случае инструмент имеет выпуклую форму. Если полость выдалбливается из древесного ствола, корпус имеет плоский вид. Можно выделить еще одну эргологическую разновидность как следствие плоской формы — *составной вид* — выдалбливание полости из специально подготовленных, склеенных брусов. Это более поздний вариант, связанный с реконструкцией инструмента.

По поводу двух разновидностей рамного типа — дощатого и кольцевого — в целом вопросов в отношении классификации нет. Они относятся к *односторонним рамным* — *барабан с рукоятью* (согласно классификации Хорнбостеля-Закса), с закрепившимся как в народной, так и научной терминологии названием — бубен. Уточнения требуются по поводу угловой разновидности, так как эргологический процесс весьма оригинальный и трудоемкий — путем изготовления двух полусфер и их скрепления в форму. Тем не менее, каким бы ни был оригинальным эргологический процесс, объективно, *угловая разновидность* все же относится к тому же самому — рамному типу бубна².

² В частности, К. Виклунд, исходя из морфологии мембранофона — тип «короба», выделяет угловую разновидность в отдельный тип.

Сложнее с чашеобразным, так как скорее данный тип близок к *котлобарабанам с корпусом чашеобразной формы*. Но данное предположение требует уточнения.

Таким образом, учитывая сложившиеся в саамской традиции различные способы изготовления мембранофонов, необходимо их терминологическое пояснение с точки зрения типологии. В частности, при довольно распространенном названии *бубен*, если не указывается конкретный их тип, уместно применять органологическую терминологию — мембранофоны.

Литература

1. *Добжанская О.* Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск, 2008.
2. *Прокофьева Е.* Шаманские бубны [Электронный ресурс]. <http://www.sati.archaeology.nsc.ru/ethno/index.htm>.
3. *Хомич Л. В.* Саамы. СПб., 1999.
4. *Emsheimer E.* *Studia ethnomusicologica eurasiatica.* Stockholm, 1964.
5. *Manker E.* *Die Lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie Die Trommel als Denkmal materieller Kultur.* Stochholm, 1938.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ В УДМУРТСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Единственная нотация удмуртского ансамбля опубликована в книге Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд «Удмуртские народные песни: Тексты и исследования» (Ижевск, 1989). Это наигрыш «Эктон гур» («Плясовая мелодия»), записанный на фонограф В. Пчельниковым в 1937 г. от С. Ардашева (гармоника) и Б. Ожегова (бубен) в с. Селты Селтинского района Удмуртской республики и восстановленный по личному архиву композитора Н. М. Греховодова. Об ансамблевом исполнении удмуртов встречаются лишь краткие упоминания в описаниях академических экспедиций второй половины XVIII в., этнографических исследованиях XIX в., филологических, музыковедческих и инструментоведческих работах XX в. Приведем составы удмуртских инструментальных ансамблей из этих источников.

Однородные ансамбли: ансамбль крезей (дощечная цитра с резонаторным ящиком); крезь, австрийские гусли (цитра). Смешанные ансамбли: гармоника, гусли; скрипка, гусли; гармоника, бубен; волынка, гудок, гусли; гусли, волынка, варган; скрипка, гармоника, гусли; волынка, балалайка, гусли, варган. В репертуар ансамблей входили песенные и танцевальные наигрыши.

В настоящее время ансамбли формируются из гармонистов, в основном, для сценических выступлений. Известен ансамбль гармонисток из д. Малая Пурга Малопургинского района Удмуртской республики под руководством Ф. Тубыловой.

Любопытный пример ансамблевого звучания представлен в передаче Удмуртского радио об удмуртских гармони-

стах от 9 февраля 2000 г. Звукорежиссер совместил наигрыши на гармонике-хромке и кызыпу кыр (береста), исполнитель А. Н. Спирин.

Ансамблевое музицирование удмуртов требует дальнейшего изучения: уточнение инструментальных составов, исследование репертуара, исполнительские проблемы.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ЭТНОФОНИЯ В ПОСТФОЛЬКЛОРЕ БЕЛАРУСИ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Анализ опыта адаптации искусства устной традиции в урбанистической культуре Беларуси XX–XXI вв. [1: 5] показывает, что основными моделями передачи образцов инструментальной этнофонии явились *спонтанно организованные народные праздники, этнодискоотеки, пленэрные танцевальные представления*. Иногда эти недидактические формы смыкались с образовательной практикой в виде *фестивальных и академических отчетных концертов*.

Спонтанно организованные народные праздники проводятся без регламентации властей. В конце XX в. в субкультуре минской молодежи им «дали старт» объединения «Майстроўня» и «Талака». Традиция проведения Купалья, Коляд, Юрья существует в Минске до сих пор и перенимается другими регионами [4: 23]. Знаком определенной этнокультуры является звуковая партитура праздника, во многом создаваемая определенным составом музыкальных инструментов. Интерес молодежи к праздникам, как правило, обеспечивают наигрыши на скрипке, дуде (белорусской волынке), варгане, бубне с колотушкой. Использование инструментов традиционной белорусской музыки связано с постфольклорным репертуаром. Основу его составили игры и попевки, тексты к которым (с упоминанием этих музыкальных инструментов) размещались, например, Павлом Шейном в разделе «Песни плясовые и дударские» его материалов и исполнение которых все еще активно практикуется в сельской среде Беларуси.

Этнодискоотеки — танцевальные вечеринки в диско-клубах, где разучиваются бытовые танцы. В Беларуси офор-

мились в начале XXI в. из спонтанных минских студенческих опытов реконструкции «белорусской корчмы» (где, как известно, скрипка и дуда звучали постоянно). Первая из этнодископок — «Па-ва-да» (организаторы — группа «Ветах») — состоялась 28 марта 2001 г. в минском клубе «Тоннель» [3: 43; 5: 5]. Первоначально этнодископтеки были нацелены на исполнение традиционной белорусской инструментальной музыки — на наигрыши к бытовым танцам, дударскую, смычковую, троистую музыку. Постепенно в этнофонический ряд были «продвинуты» наигрыши на парных дудках, гусях, гудке, реконструкции композиций европейской средневековой музыки.

Пленэрные танцевальные мероприятия спонтанно сложились в процессе перенесения в быт города знаний, умений и навыков, которые приобретали горожане при посещении сельских праздников или их реконструкций, сделанных фольклористами-неформалами Беларуси и Прибалтики. Они стали средством творческой самореализации музыкантов (в основном исполнителей на дуде), не востребованных официальной культурой. Такие мероприятия при хорошей погоде в 2008–2009 гг. каждую неделю проходили в Минске возле здания Национальной библиотеки. На границе Центральной Беларуси и Полесья в Любанском районе регулярно на пленэре проводятся «Танцы пад гармонік» (организатор Сергей Выскварко). В процессе мероприятия дети и молодежь имеют возможность общения с народными музыкантами, что способствует внедрению в современную исполнительскую практику традиционных приемов игры.

Некоторые *фестивальные* и академические отчетные мероприятия в XXI в. также стали проводить как действия, неотделимые от бытовых ситуаций. Таким образом официальные мероприятия в сфере культуры постепенно заимствовали опыт неформального движения (празднование Купалья на Республиканском фестивале «Берагіня-2008» [2: 3] на Восточном Полесье и практическая часть экзамена по специальности в форме Купалья первого выпуска специализации Этнофоноведение в Ракове в 2008 г.).

В XXI в. возрождение культурного наследия спонтанно совмещается с общественной деятельностью. Это закономерно, поскольку давно отмечено, что «антиисторическое настроение вообще есть предвестник социальных и культурных кризисов» [6: 386], и в сфере воспитания и образования ему необходимо противопоставлять ознакомление молодежи с историей национальной культуры и ее истоками.

Литература

1. *Жураўская С.* Экзатычная даўніна, альбо калі ў вёсках загу-чаць гуслі і варган // *Культура – 2008.* 2008. № 2. 12–18 студз.
2. *Козенка М. А.* Ад укладальніка // *Традыцыйная культура і дзеці.* Мінск, 2008. С. 3–4.
3. *Палякова Э.* З вопыту арганізацыі беларускіх этнадыскатэк: 2001–2005 // *Штудыі Рэспубліканскай сезоннай фальклорнай школы / Уклад. В. В. Калацей.* Мінск, 2007. С. 42–47.
4. *Пладунова Т.* Рухомы фэст «Па святых “Сонечнага крыжа”»: сацыяльны запыт і канцэпцыя // *Штудыі Рэспубліканскай сезоннай фальклорнай школы / Уклад. В. В. Калацей.* Мінск, 2007. С. 22–27.
5. *Русак Н.* Карчма XXI стагоддзя // *Культура – 2007.* 29 снежня. С. 5.
6. *Хренов Н. А.* Зрэліца в эпоху восстания масс. М., 2006.

ВОКАЛЬНЫЙ АППАРАТ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

На протяжении нескольких столетий в исследовании музыкальных инструментов обнаруживаются все новые аспекты. Однако понимание того, что вокальный аппарат также является музыкальным инструментом, работающим по своим механико-акустическим принципам, основано на открытиях последних десятилетий.

Новый взгляд на традиционное представление о вокальном аппарате изложил В. И. Юшманов, который рассматривает голосовой аппарат как «организм-певца с встроенным в него вибратором — голосовыми связками». Певец, оказываясь в мире фольклорной ситуации, включает в работу не голосовой аппарат, а *организм-инструмент*. Он становится артикуляционным аппаратом для исполнителя и дает возможность реализовать смыслоразличительные свойства исполнения. Исследователь подчеркивает то, что инструмент певца — это самонастраивающийся и самоиграющий инструмент. Его настройка и игра на нем осуществляются без участия рук музыканта исключительно интеллектуально-волевым путем моделирования идеальной программы будущего действия и практической реализации этой программы посредством волевого усилия.

Концепция В. Юшманова весьма плодотворно «работает» на материале народнопесенного исполнительства. Конструктивные особенности «организма-инструмента» позволяют раскрыть широкие возможности исполнения как системы. Этот инструмент соприкасается с театрально-игровой, хореографической, песенно-поэтической деятельностью.

Зарождение русской музыкальной фольклористики началось лишь в последней трети XVIII в., и *голос как звуковое*

орудие в традиционном пении оказался практически не исследован. Некоторые вопросы песенного исполнительства рассмотрены Т. Лукьяновой. Автор делает попытку систематизировать композиционные и исполнительские приемы с помощью таких определений, как «наговорить», «скричать», «спеть в сезон». Отчасти затрагивает исполнительские явления В. Щуров в книге «Южнорусская песенная традиция», обозначив местные формы народного исполнительства, характерные для южнорусского народного музыкального искусства.

В разных традициях весьма различная манера подачи звука, поэтому голос становится «знаковым» показателем тех или иных обычаев, того или иного жанра, в котором существует своя исполнительская манера пения даже внутри одной традиции. Помимо этого каждая традиция имеет свои фонетические характеристики словесного текста.

Таким образом, вокальный аппарат имеет множество разновидностей смыкания голосовых связок, работы надгортанных полостей, языка, альвеол и т. д. Например, во время исполнения жнивных частушек, которые поются во время тяжелого физического труда, работа мышечного и дыхательного аппарата приобретает свою специфическую особенность. Так, при исполнении протяжных жнивных частушек голос обретает полетность, широту и напряженность звучания. В образовании звучания одного слога принимает участие грудной резонатор, подключается спина. Наклоны, повороты, которые сопровождают процесс жатвенной работы, отражаются надрывами в голосе, в повторяющихся паузах.

Пение кадрильных песен обусловлено быстрой артикуляцией слова, пение приближается к «говорку». Дыхание берется быстро, отсутствуют долгие слоги, требующие сильного резонирования. Пение в сочетании с пляской имеет определенные сложности в исполнении, для разрешения которых ансамблевое пение является фундаментом для воспроизведения текста. Множество участников создают цепное дыхание, что позволяет на протяжении всего шестифигурного танца произносить пятьдесят и более стиховых строк.

Во время исполнения колыбельных песен звук имеет свое характерное звучание. Жалобно-ласковое обращение к ребенку рождает приглушенный звук, череда микрокреcendo и микродиминуэндо сочетаются с ритмофоническим выделением гласных на слабой доле.

Все эти различные исполнительские манеры пения являются конструктивными особенностями «организма-инструмента». Они предполагают развернутый диапазон работы всей системы голосового аппарата.

Таким образом, вокальный аппарат требует дальнейших научных разработок, которые позволят увидеть в новом ракурсе певческий инструмент в традиционном песенном исполнении.

ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ПЮХТИЦКОГО УСПЕНСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ

Певческая традиция Пюхтицкого Успенского женского монастыря, основанного в 1891 г., интересна своей непрерывностью. Монастырь не закрывался со дня своего основания ни на один день. И сейчас еще живы насельницы этого монастыря — схимонахини, монахини, нынешняя игумения Варвара, которые застали первых сестер обители. Как связующее звено между первыми певчими монастыря и нашими современниками, здесь бережно хранятся старинные ноты, написанные от руки при свете лучины.

Отличают Пюхтицкую певческую традицию особая манера пения на богослужениях (на праздничных и повседневных службах она разная), монастырский репертуар (интересно не только то, что исполняют на пюхтицком клиросе, но и в каких обработках), особенности обихода. Своеобразно происходит перенимание певческой монастырской традиции младшим поколением.

Пение на клиросе в монастыре — это «клиросное послушание», оно входит в систему всех монастырских послушаний, всей жизни в монастыре.

В Пюхтицком монастыре в певческой практике сочетается два различных типа отношения к богослужебному пению. Первый — это традиционный подход, т. е. отношение к клиросному служению как к традиционному звукотворчеству. Здесь характерны следующие установки: «Петь не слухом, а духом», «Учиться прежде надо не пению, а терпению».

Второй подход — это отношение к монастырскому хору как к классическому. Во многом это связано с праздничным репертуаром — произведениями, которые монастырский хор

исполняет в воскресные и праздничные дни¹. В репертуаре хора — сочинения Бортнянского, Турчанинова и других церковных композиторов. Привлекает внимание то, что классические песнопения исполняются народным хором в своеобразной обработке для женского хора.

Для очень хорошего, качественного и профессионального певца главное — служение искусству, а для монастырского клирошанина — это служение Богу. То, что движет всем, дает силы к труду физическому и духовному, — это исполнение евангельской заповеди о любви к Богу и к ближнему.

На монастырском клиросе перед службой регент оборачивается к певчим и говорит: «Сестры, молимся!». Все певчие — совершают три крестных знамения с поясными поклонами, затем поворачиваются кружочком — так поют и кланяются друг другу: «Благословите!». Устанавливается контакт среди певческого коллектива — певчие спрашивают друг у друга благословение² на пение — участие в богослужении. Вообще, все сестры монастыря, когда приходят на какое-то послушание, должны прочесть Иисусову молитву и сказать «Благословите!»

Сейчас в монастыре два клироса: правый и левый. Каждый клирос делится на четыре партии: дисконт, тенор, альт и бас — названия партий взято из мужского однородного хора. Разделения на клиросы не случайно. Правый клирос состоит из «образованных» певчих, а также сестер монастыря, занимающих ответственные должности. На правом клиросе располагается «матушкино местечко» — место, где во время богослужения сидит игуменья. Лучшие певчие правого клироса участвуют в концертах на трапезах, в каких-то особенных выступлениях.

¹ В Пюхтицком монастыре богослужения совершаются ежедневно: утром и вечером.

² В толковом словаре русского языка Ушакова одно из значений слова «благословить» определяется как разрешение на что-нибудь, согласие, позволение. Указывается, что этот термин взят из монашеского обихода. Другое значение — возблагодарить, признать прекрасным, разумным, одобрить. В повседневной жизни Пюхтицкого монастыря «Благослови!» — это обычное монашеское приветствие.

Состав левого клироса — «попроще». На левом клиросе в основном певчие, не имеющие музыкальное образование.

Можно проследить разницу в отношении к богослужебному пению певчих правого и левого клиросов. Конечно, в главном это одно — молитва. Но подходы и пути к ней разные. На левом клиросе не просто малообразованные и не слишком способные певчие. Репертуар постоянно один и тот же, чтобы не отвлекались на сложности. Возможно, для них не слишком важен эстетический идеал и профессионализм в пении. Но они относятся к пению на клиросе как к служению, к послушанию, т. е. ответственно. Если репертуар знаком и состав левого клироса более или менее позволяет, звучание должно быть «пюхтицким», достаточно слаженным и красивым.

Регент правого клироса, монахиня Варсонофия, поет на церковном клиросе с детства. Она окончила регентские курсы при Московской Духовной академии, классического музыкального образования не имеет (несколько лет училась в музыкальной школе, не закончив ее). Регент левого клироса — мать Иннокентия (Давыдова) — закончила в Москве дирижерский факультет музыкального училища им. Ипполитова-Иванова и Гнесинское музыкальное училище по классу фортепиано, а вот певческой практики на клиросе у нее не было. Такой регентский состав существует уже более девяти лет. Заметен разный подход к монастырскому пению монахинь Иннокентии и Варсонофии.

Вот высказывание о пении на клиросе монахини Варсонофии, регента правого клироса: «Я считаю, что главное в любом деле — трудолюбие, черновая работа. А красивая молитвенная служба — результат трудов регента и хора. Молитвенность зависит не только от головы и сердца, вложенных в момент исполнения в песнопение, но и от свободного владения певцами элементарных азов вокала, нотной грамоты и понимания регентских жестов».

Монахиня Варсонофия занимается вокалом с оперной певицей Екатериной Облезовой (Москва, Геликон опера), которая часто приезжает в Пюхтицу, «ставит голоса»³.

³ По мнению Е. Облезовой, несмотря на то, что пюхтицкие сестры поют произведения на женский хор с широким диапазоном, певческая природа у всех — сопрано, регент, монахиня Варсонофия — колоратурное сопрано.

Монахиня Иннокентия считает, что нижнее дыхание, которым пользуются оперные певцы, для монастырского пения не подходит, оно «слишком плотское». По ее словам, «сейчас на правом клиросе “Неопюхтица”⁴: насадное звучание, жесткая атака, неприемлемо быстрые темпы, завышен тон. Звук есть, дух? На левом клиросе — молитва»⁴.

Пюхтицкий монашеский хор — это не концертный коллектив (хотя участие в концертах, фестивалях не исключается). Подходы к воспитанию певчих, естественно, другие. Спевки проводятся, но редко. На спевках, главным образом, вспоминаются песнопения, звучащие редко, в период больших праздников (таких, как Рождество, Пасха). В монастыре запоминание музыкального материала в основном происходит естественно, в процессе исполнения песнопений на службе. Это также сближает пюхтицкое пение с традиционным звукотворчеством. Специального регулярного обучения вокалу и церковному пению для всех певчих в монастыре нет.

Вот что ответила мать Иннокентия на вопрос, как занимаются постановкой голоса у певчих монастыря: «Монастырь должен заниматься не столько постановкой голосов, сколько “постановкой” душ, и духовное возрастание стоит на первом месте».

⁴ Монахиня Гавриила, насельница Пюхтицкого монастыря, рассказывала как ее учили петь на клиросе: «Лена (ее прежнее имя)! Пой не слухом, а духом!». Обучение происходило в Чувашии в архиерейском хоре. Регент — «артист».

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ ПУБЛИКАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

На протяжении десятилетий у нас в стране происходила подмена традиционного фольклора различными псевдонародными явлениями, порой представляющими собой суррогат академического искусства, подаваемый под вывеской «народный». Не составляет исключения и сфера инструментализма. Все это нашло отражение и в издательской политике: на фоне сотен, если не тысяч названий и массовых тиражей концертной, учебно-методической и справочной литературы по усовершенствованным академизированным «народным» инструментам буквально тонут немногие публикации подлинных образцов традиционного инструментального искусства. Не спасают положения, а скорее запутывают общую картину достаточно многочисленные издания, пытающиеся примирить две в общем-то антагонистические системы: традиционный инструментализм и музицирование на псевдонародных инструментах, предназначенных, главным образом, для самодеятельности — обработки народной музыки с большей или меньшей приближенностью к оригиналу.

Знаменем нашего времени стало обращение к традиционному фольклору не с целью его обработки, а с целью познания его закономерностей, по возможности, изнутри и — соответственно — адекватной интерпретации. Это породило многочисленные фольклорные ансамбли. Наиболее благодарный в плане письменной (через сборники, публикации и т. д.) передачи от аутентичного ко вторичному исполнителю материал — традиционная инструментальная музыка. Как известно,

нотация, даже максимально детализированная, не передает одного из важнейших компонентов музицирования — тембра. В сфере инструментализма, в отличие от традиционной песенной культуры, уже сам по себе перенос звукового орудия из аутентичной во вторичную исполнительскую среду во многом обеспечивает адекватность воспроизведения.

Сказанным обусловлена насущная потребность в познании традиционного инструментализма «изнутри» (а не через формально близкую, но на самом деле принципиально иную сферу псевдонародного музицирования) и, соответственно, его осмыслении с позиций современного состояния науки во всем ее комплексе: этноорганология, этноорганофония, музыкальная фольклористика, этноинтерпретология, методика и методология и т. д. Попытаемся обобщить накопленный в этом плане опыт и изложить разработанные нами принципы подачи материала.

Поскольку одна из целей публикации — ориентация на последующее вторичное воспроизведение (исполнители и ансамбли, так или иначе интерпретирующие фольклор), особое внимание должно быть уделено координации инструмента и музыки, что позволит реконструировать исполнительский процесс. Эта координация является основным положением системно-этнофонического метода. В частности, при нотировке инструментальных наигрышей она оказывает существенную помощь в труднопрослушиваемых фрагментах и гарантирует от написания неисполнимого на данном инструменте.

Важнейшее условие системно-этнофонического метода в полевой работе этноорганолога — фиксация сведений об инструменте, которая позволяет по нотации реконструировать исполнительский процесс. В этом плане каждый инструмент имеет свою специфику: расположение звуков на клавиатурах гармоники (особенно систем с нестандартной левой клавиатурой), распределение звуков по группам цимбальных струн («голоса» и «басы»), строй грифных хордофонов и т. д. Особых методов нотации требуют инструменты, звукоряды которых «по определению» отличаются от темперированного. Наиболее точная передача из звукорядов возможна только

с помощью универсального знака микроальтерации (УЗМА); для натурального звукоряда — в его центовом варианте, благо точная высота обертонов в центовом исчислении известна из теории музыкального строя.

Весьма спорными всегда представлялись вопросы тактировки традиционной музыки (выбор счетной доли, тактового размера и местоположения сильной доли) — в большей степени в традиционной песенной культуре (вплоть до полного отказа от «классических» тактов), в меньшей (но, тем не менее, оставляющей немало вопросов) — в инструментальных наигрышах с относительно регулярной метроритмикой. В настоящее время сложились определенные принципы тактировки, которые таким образом репрезентируют жанр.

Что касается вопросов транспозиции, то существует множество аргументов за и против транспонирующего написания. Главные аргументы в пользу транспозиции — удобство аналитического сопоставления, стандартизация строя и, соответственно, аппликатуры. Главный аргумент против — потеря ощущения тесситуры (как вокальной, так и инструментальной). На наш взгляд, в публикациях традиционной инструментальной музыки предпочтительнее написание в реальном звучании, в аналитических примерах — транспозиция.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПАРЕМИОЛОГИИ

Русскоязычные паремии (поговорки, пословицы, загадки и т. д.) представляют собой богатейший материал для исследований в области органологии, фольклористики, музыковедения.

Среди «музыкальных» паремий можно выделить две основные группы: «инструментальные» и «вокальные». Хотя музыкальная тематика (звук, органы слуха, слух сам по себе и т. д.) занимает особое положение, но в сравнении с инструментальными и вокальными образами она представляет незначительную часть музыкального паремиологического пространства.

В пословицах и поговорках, связанных с пением и собственно песней, в качестве признака классификации может выступить та или иная жизненная ситуация или конкретный образ. Песня, определенные песенные жанры, голоса, манера исполнения на фоне других «вокальных» поговорок не так часто становятся объектами народного внимания, чтобы стать критерием классификации.

В отличие от этого «органологические» паремии легко поддаются классификации по отдельным инструментам. Лидирующее положение по частоте упоминаний занимают: балалайка, барабан, бубен, волынка, гармонь, гудок, гусли, домра, дуда, дудка (дудочка), труба и скрипка. Самый частый из них — дудка. Одно из распространенных тематических направлений в группе паремий, связанных с инструментами, подразумеваемыми под этим названием, — водные пространства, корабли, рыбалка (*Лови рыбу — удочкой, а сирену — дудочкой* [4: 151]; *На эту дудочку (удочку) меня*

не поймаешь [2: 144]; *На боцманской дудке весь флот держится* [4: 23]). Самый богатый на детализацию инструмент — скрипка. Отдельным поводом к разговору может стать и первая скрипка (*Играть первую скрипку* [3: 525]), и сурдина (*Под сурдинку, то есть тайком, втихомолку* [3: 65]), и струна скрипки (*На его скрипке не одна струна* [3: 67]), и даже канифоль (*Играть на кожаной скрипке в два смычка без канифоли* [1: 170]).

Самостоятельную группу среди «органологических» пословиц и поговорок составляют «ансамблевые» паремии, в которых задействованы образы сразу нескольких инструментов. В ансамблевых сочетаниях чаще всего выступают такие инструменты как гусли, гудок, волынка и дудка (*Трынка, волынка, гудок; прялка, моталка, валец, да матери их козодойки* [2: 194]; *Ты за дудку, я за гудок* [1: 137]). Самые обширные инструментальные ансамбли концентрируются в основном вокруг одной поговорки с множеством вариантов. Начало ее может звучать следующим образом: *У нашего соседа веселая беседа...* или: *На лугу у нас играют, ребятишек забавляют...* Далее идут перечисления музыкальных инструментов вместе с исполнителями на них, согласованные по принципам народной этимологии и звучащие в связи с этим уже как скороговорки (*гуси в гусли, утки в дудки, овцы в донцы, тараканы в барабаны, вороны в коробки, перепелки в сопелки, канарейки в жалейки, чайки в балалайки, лисицы в скрипицы, кони в гармонь, бараны в барабаны* [2: 264; 7: 337]). В конце таких поговорок-скороговорок может находиться следующее заключение: *коза в сером сарафане, корова в рогоже, всех дороже* [2: 429].

Абсолютным лидером среди встречающихся в паремиях инструментов являются колокола и искусство колокольного звона в целом. Количество пословиц, поговорок и загадок на эту тему намного превышает частотность упоминания других музыкальных инструментов, лишний раз свидетельствуя о том, что искусство колокольного звона в России является особой целостной культурой, вполне сопоставимой с инструментальной и песенной.

Литература

1. *Даль В. И.* Пословицы русского народа: Сборник: В 2-х т. Т. 1. М., 1984.
2. *Даль В. И.* Пословицы русского народа: Сборник. В 2-х т. Т. 2. М., 1989.
3. *Зимин В. И., Спириин А. С.* Пословицы и поговорки русского народа. Объяснительный словарь. М., 1996.
4. *Капранов Н.* Словарь пословиц и поговорок о море. М., 2001.
5. Пословицы. Поговорки. Загадки / Сост., послесл., коммент. А. Н. Мартыновой. М., 2000.
6. Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII–XX веков. М.; Л., 1961.
7. *Рытов Д. А.* Традиции народной культуры в музыкальном воспитании детей. Русские народные инструменты. М., 2001.

ЭТНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА И XXI ВЕК

АРХАИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ КАК АРТЕФАКТ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Наряду со знаковыми инструментами, в каждой эпохе продолжалась жизнь древних, доставшихся человечеству в наследство от архаики. Оставаясь в сфере традиционной музыки, на периферии господствующей западноевропейской культуры, архаические инструменты, потерявшие свои сакральные и иные функции, тем не менее, были востребованы в народной среде как сигнальные, трудовые, детские и др. [4: 120–159]. До настоящего времени, как показывают антропологические, этнографические экспедиции, на земле сохраняются островки архаических культур, где эти инструменты существуют в своем первоизданном виде и с первичными функциями [1].

В начале XX в., с открытиями в области этнографии, антропологии, с изменением взгляда на ценность архаических, «примитивных» культур, интерес к инструментам древности резко возрос, однако в художественной практике они остались лишь на уровне эксперимента, используя лишь в качестве тембровой краски (ряд сочинений для ударных и аэрофонов Дж. Кейджа, Л. Хэррисона, Х. Парча). Между тем, по мере ускорения процесса угасания древних архаических традиций, в западноевропейском мире интерес к музицированию на древних инструментах стал возрастать. Постепенно эти инструменты завоевывают статус артефакта культуры. Настоящее сообщение ставит целью проанализировать основные параметры современной культуры, стимулирующие интерес к практике музицирования на архаических инструментах.

В XX в. компонент архаического мышления был выявлен как определенная константа в сфере коллективного бессознательного (К. Леви-Стросс, К. Г. Юнг). С этих пор архаика стала не только картинкой, полной таинственных символов,

какой открыли ее миру М. Влaминк, А. Дерен, А. Матисс, И. Стравинский, Б. Барток и др. XX в. присвоил компонент примитивного мышления как собственный опыт бытия, пласт переживаний, свойственный современному человеку в глубинных слоях его духовно-психического мира. В искусстве это отразилось в опыте «Новых диких» (1950–1970-е), применявших технику наивного искусства, детского рисунка; в американском музыкальном минимализме, техника которого была заимствована из полиостинатных композиций гамелан-оркестра.

В настоящее время музицирование на архаических инструментах, освоение манеры архаического пения становятся знаками современной культуры, причем можно встретить множество исполнителей и ансамблей, использующих только архаические инструменты. Как правило, это ударные инструменты и аэрофоны различных традиций Азии, Африки, Америки (морские раковины, варганы, окарины, многоствольные флейты, ансамбли диджериду, европеизированные гамелан-оркестры). Гораздо реже можно встретить интерес к древним хордофонам, хотя они привлекают внимание ученых-этноинструментоведов (Е. Таникова, Т. Ямбердова, Д. Абдулнасырова).

Этому явлению есть определенные предпосылки, корнящиеся не только в потребностях современного музыкального слуха, но и в особенностях современной культуры в целом. Назовем некоторые из них.

Собственно музыкальные предпосылки: 1) использование нетемперированных инструментов с нефиксированной или «зашумленной» звуковысотностью выводит музыканта за пределы канонов европейской музыкальной системы, освобождая его от регламентированности образных, темброво-интонационных стереотипов; 2) мощное суггестивное воздействие «тянущихся» звуков (колокол, диджериду, флюяра, зурна, дудук, голос хоомеиста), обертонально окрашенных, обладающих колоссальным потенциалом звуковых красок, позволяет удовлетворить потребность современного музыкального слуха в длительном погружении в звучание, выстраивании композиции, состоящей только лишь из «микроформ звуков» (Р. Зелинский).

Общекультурные предпосылки: 1) деперсонализация процесса создания музыки (утверждение модели коллективного авторства, появление феномена коллективной free improvisation [5]); 2) девальвация профессионализма исполнителя (архаические инструменты не требуют специального длительного обучения игре на них, появляется возможность создания собственной манеры игры, стиля); 3) полифункциональность архаического инструмента и экстраполяция музицирования на нем в современную культуру в виде коммуникативной функции (коллективная импровизация, создающая ситуацию невербальной коммуникации, медитативные практики, аккумуляция творческой энергии, поиск новых художественных форм, объединяющий не только музыкантов, но и танцоров, актеров, поэтов и т. д.). Т. е. сам инструмент является формой и способом общения, психологической и социокультурной адаптации, при этом наличие воспринимающей и оценивающей аудитории не обязательно.

Не менее актуальны для современного художественного сознания и вопросы точной реконструкции, сохранения архаических традиций коллективного музицирования (литовские сутартинес на скудучай, индонезийский гамелан, тувинское и монгольское горловое пение). Но в данном случае от музыканта уже требуются и точность профессионала, и корректность исполнительской интерпретации, и понимание сакрального смысла этой таинственно-прекрасной музыки.

Литература

1. *Васильченко Е. В.* Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): Учебное пособие. М., 2001.
2. *Вижинтас А.* Проблемы формирования и развития скудучай в Литве: Дисс... канд. иск. Л., 1983.
3. *Зелинский Р. Ф.* Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: Дисс. канд. иск. Л., 1977.
4. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
5. *Bailey D.* Improvisation: its Nature and Practice in Music. Ashbourne, 1980.

СМЫЧКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Народный инструментарий в условиях современной культуры развивается по законам, изучаемым этноинструментоведением и наукой «история и теория исполнительского искусства», основателем которой в России является Борис Александрович Струве (1897–1947).

Метаморфозы европейских традиционных инструментов, перешедших в академическую среду, наглядно иллюстрируются примерами из истории хордофонов скрипичного семейства. Прежде всего, изменения должны были касаться внешнего оформления корпуса инструмента, подобно тому, как по одежде отличают сельского жителя от горожанина. Основатели первых итальянских династий мастеров музыкальных инструментов были заняты поисками пород деревьев, растущих в ближайших лесных окружениях города, и способов их обработки. Это то, что касается конструкции самого резонатора, в отношении которого одновременно велись постоянные акустические исследования с целью приспособления хордофона, ранее предназначенного для игры на открытом воздухе, к акустике концертных помещений. На протяжении всей истории академического исполнительства пристальное внимание мастеров уделялось и уделяется процессу изготовления струн и поискам новых для них материалов, приведшим к хромированной стали аккорда струн фирмы «Tomastik», заменивших жилу. С момента академического исполнительства большие изменения претерпела и сама методика изготовления струн из бычьей жилы.

Работы старинных итальянских мастеров отличает искусство резьбы по дереву. Хордофонам, перешедшим из на-

родной среды в академическое искусство, издавна мастерами придавался товарный вид. Источником особой творческой фантазии изготовителей хордофонов долгое время оставалась улиткообразная *колковая коробка*, украшавшаяся либо женской головкой, либо головой льва. Несмотря на то, что в руках шпильмана XVI в. Георга Баузе и Леопольда Моцарта (середина XVIII в.) — один и тот же инструмент, эти хордофоны, по сути своей, значительно разнятся. Они различаются, прежде всего, потому, что звукоидеалом исполнительской среды, в которой они развивались и функционировали, были определены совершенно разные границы художественной выразительности исполняемых текстов, что не могло не сказаться на внешних особенностях конструкции резонатора. Неизменным оставался и до сих пор остается лишь один признак хордофона: интервальная структура строя (ИС).

Современные инструменты скрипичного семейства развивались как хордофоны квинтового строя. По данным последних научных исследований, областью их развития оказалась шкала натурального звукоряда источника звука в объеме первых четырех обертонов. Но это, по М. Преториусу, — строй предка однострунного трумшейта классификационной системы барочного инструментария Леопольда Мацарта [1: 1–4], четырехструнного смычкового хордофона с одной основной струной С и тремя дополнительными внегрифными струнами $c-g-c^1$, которые Б. А. Струве справедливо называет бурдонами [2: 159]. Их звучание вызывается резонансом игровой надгрифной струны. Однострунный трумшейт датируется XVI в. — временем происхождения инструментов квинтового строя четырехструнных хордофонов скрипичного семейства [2: 159], что наводит на мысль, не является ли трумшейт М. Преториуса их родоначальником?!

Жизнестойкость инструментов ИС квинтового строя объясняется особенностями конструкции хордофона, в которой ИС строя чутко реагирует на изменения, происходящие в музыкальной среде и, прежде всего, в ладовой системе. С учетом этих изменений вносятся соответствующие коррективы в конструкцию самого резонатора.

Хордофоны квинтового строя возникли и развивались в звуковысотной системе *пифагорова строя* в диапазоне первых четырех обертонов натурального звукоряда источника звука [З: 155–163]. Как выяснилось в ходе исследовательской работы, эта взаимосвязь ИС строя со шкалой натурального звукоряда характерна только для скрипичных инструментов. Следовательно, уже природа возникновения самой скрипки и родственных ей инструментов определила на многие годы основные признаки конструкции смычковых инструментов европейской народной традиции, утвердившейся в условиях современной академической концертной эстрады, не только европейской, но и мировой.

Переход народных скрипок в академическую среду сопровождался их активным противопоставлением семейству аристократической виолы, возникшей в XV в. Оказалось, что из всех разновидностей хордофонов кварто-терцового строя только *виола да гамба* через свою ИС строя D–G–[с–е]–а–d¹ имела связь с натуральным звукорядом источника звука скрипичных инструментов, где интервал с–е заключен между четвертым и пятым обертонами. Этой взаимосвязью и объясняется причина удачной попытки возрождения исполнительского искусства игры на гамбе в XX в., когда оформившееся семейство хордофонов квинтового строя в период своего наивысшего исполнительского искусства допустило в сферу концертной деятельности вытесненный ими ранее хордофон кварто-квинтового строя. Вспоминаются слова Б. В. Доброхотова, высказывавшего искреннее удивление сложившейся в современном исполнительстве ситуации, при которой скрипка, альт, виолончель (и даже контрабас!) считаются *современными* инструментами, тогда как гамбу принято считать *старинным*.

Возрождение старинного инструментария обычно связывают с именем выдающегося французского альтиста Анри Казадезюса (1879–1947), который в начале прошлого столетия организовал в Париже и возглавил Общество любителей старинных инструментов, а по совету президента этого Общества К. Сен-Санса освоил игру на виоль д'амур. Его примеру в России последовал проф. В. В. Борисовский, повторивший

в ансамбле со Святославом Кнушевицким опыт возрождения забытого в наши дни сонатного инструментального жанра со смычковым басом. Инструмент внес тембровое разнообразие в сформировавшийся к XX в. звукоидеал европейского исполнительства на смычковых хордофонах. Но это, всего лишь, модифицированный вариант семейства виол (нем. *Liebesgeige* — *виола любви*), больше связанный с эстетикой романтизма, нежели барокко.

Обращение альтистов к виоль дамур имело целью обогащение их довольно скудного концертного репертуара, тогда как возрождение в XX в. гамбового исполнительства преследовало совершенно иные цели, связанные с возрождением из небытия самобытного инструментального искусства, возглавлявшегося некогда выдающимися музыкантами.

Характерный органологический признак виол — кварто-терцовая ИС строя. Эти интервалы входят в состав строя хордофона, но их наличие обусловлено иными причинами, нежели в строе гамбы. К. Закс [4: 412] приводит в пример строй сохранившегося к началу XIX в. виоль дамур, строившегося по тонам тонического трезвучия тональности ре мажор. В основу строя положены принципы гармонии, сформированные венскими классиками, при отсутствии взаимосвязи не только с обертоновой шкалой натурального звукоряда самого хордофона, но и натурального звукоряда инструментов скрипичного семейства, давшего жизнь хордофонам квинтового строя. В условиях игры в мажоро-минорной системе виоль дамур прижился, но как частный случай современного смычкового инструментария, не связанный с возрождением барочной культуры, а отражающий тембровые новации в области музыкально-исполнительского искусства, тогда как гамбу роднила со скрипичными хордофонами общая взаимосвязь с натуральным звукорядом от С.

Барочный смычковый инструментарий квинтового строя, перешедший из народной среды в академическую, постепенно адаптировался к новым условиям концертной жизни. С окончательным утверждением в европейской музыкальной культуре, прежде всего, через творчество венских классиков,

а позднее романтиков, ладовой мажоро-минорной системы в европейском исполнительстве закрепляется приоритет за хордофонами квинтового строя. Причиной тому — соответствие фактурно-аппликатурных стереотипов исполняемых на них текстов звуковысотной системе конструкции смычкового инструмента, обусловленной особенностями европейского музыкального мышления.

Тем не менее среда, в которой продолжали функционировать скрипичные хордофоны, перешедшие из народной традиции, претерпела существенные изменения, на которые не могла не реагировать их ИС строя. В силу своего соответствия ладовой системе, строй сохранял интервальный состав. Но повышение высоты настройки вызывало необходимость замены жильных струн на металлические, например, хромированную сталь фирм «Tomastik», «Pirastro» и т. д. Стальные струны сопровождалась поднятием их над грифом, изменением формы подставки и заменой древесной породы, из которой изготовлялись. Исполняемая на хордофонах музыкальная фактура инструментальных произведений современных композиторов вносила все большие поправки в конструкцию резонатора и дополнительных деталей, располагающихся вне его, создающих игровые удобства для развития виртуозной техники, развивающейся в рамках академического искусства. Это коснулось подбородника инструментов игры «а браччо» и виолончельного шпилья (кривой шпиль П. Тортелье). Таким образом, шедевры инструментальных произведений эпохи барокко как прямые наследники народной традиции, являясь украшением репертуара современного исполнителя, продолжают свою жизнь в условиях усовершенствованной конструкции смычкового хордофона.

На протяжении многовековой истории европейская инструментальная культура выработала несколько систем звуковысотного интонирования. Это — пифагоров строй, чистый строй и темперированный. Во второй половине XIX в. в исполнительской среде было обращено внимание на некоторые особенности звуковысотного интонирования при игре на смычковых инструментах. Открытие нашего великого сооте-

чественника К. Ю. Давыдова, первым обнаружившего явление, сопровождающее игру на хордофонах квинтового строя [5: 161–172], долгое время, к сожалению, оставалось незамеченным. Научная деятельность С. Л. Гинзбурга возвратила к жизни похороненные на время идеи своего земляка, а работы Н. А. Гарбузова [6] и его учеников вызвали исследовательский интерес к обнаруженной когда-то К. Ю. Давыдовым проблеме, связанной с изучением зональной природы звуковысотного слуха и особенностями звуковысотного интонирования при игре на смычковых инструментах квинтового строя с нефиксированной высотой звука.

Еще в середине прошлого столетия в практике начального академического обучения широкое применение получила температура: педагог мелом обозначал ученику ладки на грифе инструмента. Но эта методика в практике начального обучения так и не привилась. Смычковые хордофоны квинтового строя возникли, развивались и продолжают развиваться как инструменты с нефиксированной высотой звука. В конструкции скрипичных инструментов, перешедших из народной традиции, звуковысотным ориентиром интонирования служат обертона натурального звукоряда источника звука (флажолеты). Развиваясь в академической среде, исполнительское искусство народного инструментария формировало собой особенности звуковысотного интонирования при игре в *натуральном строе*.

Литература

1. *Mozart L.* Gründliche Violinschule. Leipzig, 1968.
2. *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.
3. *Свободов В. А.* Историческое инструментоведение и проблемы терминологии. Вып. 3. СПб., 2010.
4. *Sachs C.* Handbuch der Musirinstrumente. Berlin, 1913.
5. *Давыдов К. Ю.* Некоторые явления, происходящие от строя виолончели чистыми // *Гинзбург С. Л.* К. Ю. Давыдов, Л., 1936.
6. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л., 1948.

ЕВРОПЕЙСКАЯ ГОРДЫНЯ ИЛИ БЛИЗОРУКОСТЬ? (к вопросу об инокультурной музыке)

Сформировавшийся в России со времен Петра I тип мышления, ориентированный на Запад, отразился в музыке так же отчетливо, как и в повседневной жизни человека. Достаточно вспомнить композиторский почерк русских «итальянцев» Бортнянского, Березовского, Веделя, Дегтярева и др. По сей день музыка этих авторов исполняется в православных храмах и концертных залах. Причем, часто эти «сладкозвучия» настолько сроднились с понятием «русская музыка», что одно- и двухголосный знаменный распев, скромно перебравшийся из монастыря в городскую церковь, порой вызывает у несведущего прихожанина даже некоторое чувство отторжения. Увы, та музыка, в которой отсутствуют столь привычные (но одновременно — банальные) мелодические и гармонические обороты, суть которой заключается в обращении к самым потаенным уголкам человеческой души, не всегда с первого раза достигает своего назначения. Но, если в данном случае можно говорить о генетической памяти и уверенности в том, что восприятие интонационно скупых и, вместе с тем, внутренне предельно насыщенных знаменных распевов возвращается в религиозную жизнь православных славян, то вести речь о восприятии ими музыкальных культур далеких этносов весьма проблематично.

Действительно, нередко даже профессионалам трудно осознать, что в азиатских странах и на Востоке также существует классическая музыка, которая оказывается значительно «старше» классики европейской и имеет временные и стилевые традиции куда более крепкие. Да, эта музыка живет не по европейским законам, в ней отсутствуют такие привычные

для нас понятия, как гармония, полифония, контрапункт и т. д. Но для другого мира она является неотъемлемой частью культуры и содержит в себе другие, порой более сложные каноны звукообразования и внутреннего развития, недоступные для европейца, обладающего совершенно иными традициями слухового восприятия.

Европеец изучает архитектуру Египта, Индии, восхищается потрясающими буддийскими храмами в Китае, Корее, Японии. Но когда речь заходит о музыке, музыковед хоть и отмечает своеобразие данного искусства, но, тем не менее, глубоко и «интеллектуально» маскирует свое снисходительное отношение к этой другой культуре, стоящей, по его мнению, на более «низкой» ступени.

Да, европейские композиторы обращали внимание на «Восток» (К. Дебюсси, О. Мессиа́н, Ф. Гласс и др.), но грань их «восточной» музыки преломлялась через призму европейского образования, мышления, слухового опыта. В этом смысле музыканты Востока оказываются более мобильными. Достаточно сказать, что в последние годы на исполнительских конкурсах в Европе в число призеров часто входят китайцы, японцы; в Японии очень хорошо знают, понимают и любят классический балет; известен корейский композитор Исанг Юнь, соединивший восточные представления о звуке с современными западными техниками композиции.

А что же европейский научный мир? Быть может, музыковеды «опасаются» погружаться в мир «восточной» музыки, которая плотно переплетена с религиозными течениями и считается одной из духовных дисциплин? Действительно, «все мне позволено, но не все полезно», — говорил апостол Павел, однако известны еще и слова из Евангелия: «для Чистого нет ничего нечистого». Таким образом, нам остается лишь «раскрыть сердца» и постараться понять не новую, но *другую* музыкальную культуру прежде всего на уровне чувственно-интуитивного начала, присутствующего у разумного человека любой нации, любой расы, а затем уже применять европейские методы анализа.

Р.С. Русская православная церковь в интересах сохранения и укрепления веры уделяет повышенное внимание своей миссионерской деятельности в Сибири и на востоке России, где, как известно, разрастается китайская диаспора. В последние годы обсуждается идея получения серьезного востоковедческого образования православными миссионерами, дабы они могли достучаться не только до иммигрантов, но уже и до коренных жителей, «воспитанных на гороскопах, “мантрах” и “коанах”» (1: 163).

Литература

1. Андрей Кураев (диакон). Неамериканский миссионер. Саратов, 2005.

Наталья Клобукова (Голубинская)

ЯПОНСКАЯ ЦИТРА КОТО В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

(из опыта музыканта-исполнителя)

Японская цитра *кото* как представитель семейства дальневосточных длинных цитр в последнее время все чаще привлекает к себе внимание российских композиторов, не боящихся в своем творчестве смелых экспериментов. Причин тому может быть несколько, среди которых в первую очередь характеристики самого инструмента: необычное, богатое обертонами звучание, широкий спектр исполнительских возможностей, прекрасные ансамблевые качества, а также экзотичный для европейской музыкальной культуры внешний вид. Однако есть и еще одна причина практического свойства — появление в «распоряжении» российских, в том числе московских, композиторов, российских музыкантов, на профессиональном уровне владеющих этим инструментом. Автору, как концертирующему музыканту ансамбля традиционной японской музыки «Wa-On» Московской консерватории, посчастливилось не только принимать участие в исполнении произведений московских композиторов для кото в ансамбле с другими инструментами, но и быть своего рода «экскурсоводом» по техническим возможностям инструмента — соавтором композиционного творчества.

Так, Марина Воинова, еще молодой, но уже известный московский композитор, использовала квартет кото в своем сочинении, посвященном ансамблю «Wa-On» и носящем то же название. Помимо кото, в произведении были задействованы японская флейта сякухати, орган, звучащий в необычных регистрах, а также человеческий голос. Строчки древних

императорских указов в исполнении меццо-сопрано Елены Либеровой звучали в обрамлении столь необычного ансамбля поистине завораживающе. Сочинение было исполнено на фестивале «Московская осень-2009» и имело большой успех.

На том же фестивале прозвучало еще одно сочинение с использованием кото. Олеся Ростовская, талантливый композитор и виртуозный исполнитель на редком инструменте — терменвоксе, — увидела в сочетании двух кото, терменвокса и полиритмичной электронной фонограммы, записанной с применением только ударных инструментов, ансамбль, способный решать самые разнообразные и интересные задачи. Фрагмент балетной сюиты «Сны дракона», либретто которого создано самой Ростовской по мотивам старинных японских преданий о Царе-Драконе, повелителе морских и речных вод, стал поистине «гвоздем программы» концерта электроакустической музыки в рамках «Московской осени-2009». Партии кото были частью выписаны, частью же строились на импровизации, что стало возможным благодаря необыкновенной природе самого инструмента, способного продуцировать не только мелодические построения, но и разнообразные скользкие, скребущие, скрипящие, перкуссивные звуки (это возможно благодаря использованию при музицировании особых приспособлений — плектров цумэ, надеваемых на большой, указательный и средний пальцы правой руки).

Наконец, хочется упомянуть еще об одном сочинении. Московской композитор Виталий Галутва (ушедший, к сожалению, из жизни в 2008 г., в расцвете своего таланта) в написанной в 2002 г. опере «Белая бабочка Йокко» на стихи Йокко Иринати¹ использовал сэмплированные звучания традиционных японских инструментов: кото и сямисэна. Личное знакомство автора с В. Галутвой и предложение задействовать в одном из будущих сочинений реальную цитру кото послужило, как надеется автор, дополнительным стимулом к написанию «Септета для кото, баяна, терменвокса

¹ Йокко Иринати — вымышленное лицо, продукт совместного творчества поэтесс Ирины Ермаковой и Натальи Богатовой. См. журнал Арион, 1996. № 4. С. 115–126.

и струнного квартета», с большим успехом исполненного на «Московской осени-2008». Автору выпала честь быть первой исполнительницей партии кото в этом сложном, разноплановом, философском сочинении. Как писал сам композитор, «в этом произведении я соединил почти полярные по своей природе, традиции, менталитету, способам звукоизвлечения инструменты в удивлении перед возможностью их созвучия, сосуществования и взаимопонимания <...> Я не использовал фольклорных тем или мотивов, однако, сама природа, тембр инструмента несут в себе родовые признаки, — будь то баян (Россия), кото (Япония и вообще Восток), струнный квартет (созданный и почти исчерпанный Европой) <...> В этом удивлении перед многообразной полифонией жизни, я использовал и различные типы развития музыкальной материи»².

Таким образом, японская цитра кото, выйдя за рамки привычной традиции, помогает композиторам в их творческом поиске создавать новые, необычные и прекрасные звуковые миры.

² См. интернет-ресурс <http://galutva.narod.ru/info.html>.

БАРД-РОК И ЕГО МЕСТО В ИСТОРИИ РУССКОГО РОКА

Термин «бард-рок» вошел в обиход официальной прессы в начале XXI в. В «Большом энциклопедическом словаре» дано следующее его определение: «Бард-рок — одно из направлений российской рок-музыки. Развивался под влиянием серьезной поэзии и особенно бардовской (авторской) песни (В. Высоцкий, А. Галич, Б. Окуджава) с конца 1970-х гг. Стилистически безупречный образец бард-рока первой продемонстрировала группа «Аквариум» Б. Гребенщикова». Это определение представляется нам несколько неточным, неполным и упускающим суть интересующего нас феномена.

Согласно другому (распространенному в сети Internet) определению, бард-рок — термин, который относится к широкому спектру форм, имеющих в основе авторскую песню, как правило, существующую и в электрическом (групповом), и в акустическом (сольном) исполнении. Такое определение отражает одну из идей рок-музыки в целом, но смысл явления «бард-рока» можно понять, лишь обратившись к истории русского рока.

Зарождение рок-музыки в СССР связано с тремя основными истоками:

1. *Воздействие западной музыки:* «Стиляги» и джаз 1950-х, рок'n'roll 1960-х, популярные в мире Beatles — все это повлияло на культуру СССР и породило массу подражателей.
2. *Протестные настроения.* Рок-музыка символизирует стремление к свободе, в том числе к личностной. В отличие от характерной для Западного мира антиномии «религия–секс», в СССР темой рок-музыки стала борьба с множественными несвободами и неправдами. Рок символизировал борьбу

с официальной идеологией, освобождение от различного рода норм. Потребность в свободе — основная причина распространения рок-музыки по стране и ее дальнейшего развития.

3. *Авторская песня.* 30-е гг. XX в. — начало зарождения авторской песни (ее называли «самодетельной»), которая берет начало из городского романса, песенных миниатюр А. Вертинского и др. Авторская песня, с ее яркой личностной окраской и неформальным подходом к поднимаемым темам, к 50-м гг. широко распространилась благодаря появлению в стране магнитофонов.

Авторская песня получила новый виток развития, став сферой деятельности рок-коллективов. Усилив тем самым выражение протеста, она стала олицетворением борьбы за свободу. Если проследить за становлением рок-музыки в СССР, эти процессы четко видны.

Этапы становления рок-музыки в СССР:

1. *Подражание. Появление русских текстов.* Поначалу петь рок считалось допустимым только на английском языке, и даже когда появились первые русские тексты, они были неоригинальными, похожими на перевод известных англоязычных.

2. *Начало периода адаптации.* В СССР зарождались многочисленные ВИА (вокально-инструментальные ансамбли, репертуар которых проходил утверждение худсовета, а название взято в противовес «буржуазному» термину «rock'n'roll») и т. н. самодетельные коллективы (неофициальная сцена). Записи вторых выпускались самиздатом, а выступления проходили на «квартирниках» — стихийных домашних концертах, где исполнялись как подражательные западным, так и авторские песни (под гитару).

3. *Синтез.* Рок-культура в СССР развивалась параллельно с творчеством бардов и обрела самобытный облик благодаря слиянию русской бардовской поэзии и западной музыкальной эстетики. Текст становится двигателем рок-культуры, музыка остается на втором плане в связи с недостаточной подготовкой музыкантов. Основным музыкальным инструментом остается гитара. Борьба через слово — самая яркая отличительная чер-

та советского рока от западного, тем более что слово в СССР было опаснее. Так возникает бард-рок.

4. 1981 г. Властями открыт Ленинградский рок-клуб, организуются первые рок-фестивали для осуществления контроля над рок-движением. Но для музыкантов это первая возможность официальных записей и концертов.

5. «Новая волна» (*New Wave*), середина 80-х гг. Так стало называться направление в рок-музыке, приоритетное на Западе, позже и в СССР. Меняется звучание рок-коллектива, роль лидера; музыка и слово становятся более равноправными, протест направлен на свободу и развитие личности — рок-музыка получила дальнейшее развитие.

Черты бард-рока встречаются и в современной русской рок-музыке. Рок-лидер, пусть уже в ином понимании, часто играет ведущую роль в коллективе (А. Васильев и «Сплин», «Земфира», и др.), важнейшее место занимает идея, текст песни; эти черты, определившие индивидуальные особенности русской рок-музыки, были сформированы бард-роком.

Итак, бард-рок — явление в русской рок-музыке, возникшее в середине 70-х гг. XX в. и сохранявшее лидерство до середины 80-х. Оно ознаменовалось появлением коллективов, созданных вокруг рок-бардов (авторов-исполнителей музыки и текстов песен). Бард-рок сыграл также значительную роль в формировании национальной самобытности рок-музыки СССР и определил дальнейший путь ее целостного развития. Широко популярен он и сегодня. Основные представители: А. Макаревич и «Машина времени», Б. Гребенщиков и «Аква-риум», Ю. Шевчук и ДДТ, М. Науменко и «Зоопарк», и др.

Александр Никаноров, Ольга Колганова

**ЗВУЧАЩИЕ КОЛОКОЛЬНИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА 2008–2009:
ПО МАТЕРИАЛАМ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ¹**

Творческий проект «Звучащие колокольни Санкт-Петербурга: аудио- и видеохроника 2008–2009» направлен на комплексное изучение сохранившихся памятников колокольной культуры северной столицы. Уникальность работы заключалась в том, что основная часть исследования реализовывалась с помощью профессиональной аудио- и видео техники, с привлечением высококвалифицированных звукорежиссеров и операторов. Применение метода аудиовизуальной этнографии в музыкально-кампанологических изысканиях не имело precedентов в отношении Северо-Западного региона России.

Работа над проектом велась в нескольких направлениях: 1) архивно-библиографический поиск с целью выявления исторических данных о колокольных и колоколах Санкт-Петербурга; 2) натурные кампанологические исследования храмов и колоколен с наборами колоколов, наблюдение колокольного исполнительства и опрос звонарей с параллельной аудио- и видеофиксацией процесса. Предпочтение отдавалось как исторически значимым колокольным Санкт-Петербурга, так и тем, которые в настоящее время определяют звуковой ландшафт города; 3) обработка полученных данных, которая заключалась в упорядочивании и архивации собранного материала при помощи современных компьютерных технологий, слухового и визуаль-

¹ Работа осуществлялась при поддержке гранта Президента Российской Федерации для творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (распоряжение Президента Российской Федерации от 16 мая 2008 г. № 264-рп).

ного анализа звукового потока и видеоряда, выявление наиболее ценной музыкально-этнографической информации, репрезентирующей состояние колокольной традиции Санкт-Петербурга по состоянию на 2008–2009 гг. и формирование мультимедийного DVD для архива Российского института истории искусств.

Архивно-библиографическая работа проводилась в государственных архивах и библиотеках Санкт-Петербурга. Опубликованные в XIX и начале XX вв. исторические описания храмов Петербурга, а также выявленные и изученные комплексы исторических документов XVIII — первой половины XX вв. позволили собрать информацию о петербургских колокольных наборах, их колоколах, а в отдельных случаях и звонарях прошлых столетий. Бесценную информацию сохранили также старые газеты, в которых удавалось порой найти заметки и целые репортажи о поднятии новых колоколов на колокольни и описание связанных с этим событий. Важным источником данных о количественном составе утраченных колокольных наборов, их весе и особенностях отдельных колоколов явились сохранившиеся материалы кампании по закрытию церкви 1920–1930-х гг. (ЦГА СПб: фонды Петросовета, Ленгубисполкома, районных исполнительных комитетов и их административных отделов). В ряде случаев удавалось обнаружить даже зарисовки схемы развески и системы управления колокольным набором. Материалы письменных источников (печатных и архивных) помогли выявить исторически наиболее значимые для города колокольни и колокольные наборы.

В ходе натурных кампанологических исследований произведены цифровая видеозапись объемом около 216 Gb (18 часов) и аудиозапись колокольных звонов примерно 2,5 Gb (6 часов). Видеозапись, сделанная оператором-постановщиком А. Г. Добрияником, включает: фиксацию исполнительского процесса нескольких колокольных звонов, беседу со звонарем, внутренний и внешний вид колокольни, особенности развески колоколов и «портреты» каждого из колоколов. Запись на аудионосители (звукорежиссер А. А. Колганов) производилась как самих колокольных звонов, так и звучания каждого колокола (колоколенный звукоряд).

В число исследованных петербургских храмов вошли как старые, так и вновь построенные. *К первым* относятся такие как церковь Рождества Св. Иоанна Предтечи (Чесменская церковь; 1777–1780), собор Владимирской иконы Божией Матери (1780–1783, 1831), собор Преображения Господня (1827–1829), Армянская Екатерининская церковь (1841, 1903–1911), церковь Св. Исидора Юрьевского (1903–1907). В основном они располагаются в центральной части города и являются признанными историко-художественными памятниками и архитектурными доминантами Санкт-Петербурга. *Ко второй* группе относятся храмы отдаленных петербургских районов. Это церковь Сретения Господня на Гражданском проспекте (2008–2009), церковь Благовещения на Пискаревском пр. (1999–2002), храмовый комплекс на Средней Рогатке: церкви Георгия Победоносца (1995), Сергия Радонежского (2001) и Рождества Христова (1999–2000-е). Таким образом, в исследовании равномерно представлены городской центр и периферия, устоявшиеся архитектурно-музыкальные традиции и вновь создаваемые в рамках современного градостроительства. Здесь же следует подчеркнуть, что, как показало наше исследование, новые храмы не являются какими-то обособленными уединенными очагами православия, оторванным от традиций и церковной культуры старого Петербурга. Единство центра и окраин города совершенно очевидно прослеживается на уровне единой школы колокольного исполнительства. Как правило, звонари, служащие при вновь выстроенных храмах, являются либо опытнейшими мастерами-профессионалами (Андрей Иванов, Валерий Малышев, Александр Иконников), либо людьми, прошедшими длительное обучение и стажировку под руководством одного из таких мастеров. Подобной преемственности во многом способствует школа колокольного звона, функционирующая уже много лет при соборе Владимирской иконы Божией матери под руководством Владимира Кайчука и Андрея Иванова. «Молодые кадры», служащие во вновь построенных храмах, — в основном их ученики. Наконец, еще одна особенность современной колокольной традиции, как показала проведенная нами работа, это заметная

феминизация профессии звонаря. Среди опрошенных и записанных исполнителей примерно третью часть составляют девушки и женщины в возрасте от 14 до 40 лет.

Полученный материал позволяет в первом приближении судить об особенностях состояния современного колокольного исполнительства Санкт-Петербурга, составе колокольных наборов и характере их развески. Поскольку все записи выполнены на высоком техническом и профессиональном уровне, то после необходимой минимальной доработки они могут стать не только важным научно-историческим материалом, но и лечь в основу серии документальных фильмов. Демонстрация фрагментов электронной энциклопедии, готовящейся на основе собранного материала, будет осуществлена в качестве иллюстрации к докладу на данной конференции.

ЧУВАШСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ И СОВРЕМЕННАЯ ЗВУКОРЕЖИССУРА

Пространство с древних времен воспринимается человеком через его освоение. Символическое освоение, перекрывание голосом и звуком музыкального инструмента пространства совершается для придания ему осмысленного качества. Голос и звук выступают в различных обрядах в функции оберега, защищая людей, скот, культурные объекты от зла, от недоброжелательных людей, от вмешательства нечистой силы, от стихийных бедствий и др. Особая функция, приписываемая в календарных обрядах интенсивному голосу и звуку, — продуцирование жизни — в сельскохозяйственной сфере, в брачных обрядах. По чувашским народным представлениям, зачатки музыки существуют уже в природе, но очеловеченная музыка сильнее природы, и звуки музыкальных инструментов (ИМ) могут противостоять ей. Собственно звуки ИМ являются коммуникативным актом, нередко направленным не только на присутствующих слушателей, но и на кого-то из отсутствующих, как передача информации куда-то далеко: оно захватывает своей эмоцией и мелодической энергией пространство реальное и пространство воображаемое.

Характерной чертой чувашского инструментализма, роднящего его с другими сферами традиционного искусства, является *коллективность* творчества, которая обнаруживается в инструментальных ансамблях либо сочетаниях ИМ с другими видами искусства при образовании полиэлементных коллективов. Многие исследователи писали, что для чувашей было характерно ансамблевое музицирование. Еще в XIII в. К. С. Милькович отмечал, что чувашаи любили играть на раз-

ных инструментах, как бы создавая оркестр. В конце XIX в. ту же самую мысль подчеркнул В. А. Мошков: «Для музыки инструментальной <...> чувашаи любят сходиться вместе и составлять нечто вроде оркестров... В такие деревенские оркестры собирается по 6–7 скрипок, по несколько гармоний и по несколько гуслей». Оркестры возникали на свадьбах, ярмарках, молодежных и праздничных гуляниях, пирах.

Сегодня роль инициирования музыкально-информационного поля человеческих общностей все больше берет на себя звукозапись народной инструментальной музыки. Звукозапись произведения этнической инструментальной музыки — только первый шаг на пути его изучения. Не менее важен и сложен второй шаг — транскрипция (расшифровка) аудиозаписей.

Трудности транскрипции записей ансамблевого музицирования обусловлены количественным составом участников и наличием партий дублирующих инструментов, а также не унифицированной системой настройки инструментов. Поэтому для получения достоверных транскрипций определенные возможности предоставляет полимикروفонная запись, а также запись партии каждого инструмента ансамбля, с последующим сведением в партитуру. Наиболее важной функцией для аудиоредакторов являются сокращение или увеличение длительности звучания фонограммы без изменения тональности (Time Stretch) и повышение или понижение тональности без изменения хронометража (Pitch Correction). Для обычной музыкальной фонограммы эти операции не очень важны, но при подготовке аудиоряда для нотации они крайне необходимы.

Расстановка микрофонов зависит от акустики помещения. За счет правильной установки индивидуальных микрофонов и их баланса с общими микрофонами можно избежать лишней частотной коррекции. При записи нужно использовать конденсаторные микрофоны с кардиодной направленностью. Микрофоны с характеристиками «круг» и «восьмерки» практически не нужны; они годятся только для добавления реверберации зала.

Реверберация допустима при фиксации больших составов для смягчения тремоло — отдельные удары по струнам накла-

дываются друг на друга и звук становится более протяжным и певучим. При записи малых ансамблей можно обойтись без общего микрофона — у них нет дублирования, каждый музыкант играет свою партию, и всех нужно «показать» отчетливо. Современные оркестры чувашских народных инструментов обычно играют музыку подчеркнуто яркую и эмоциональную, независимо от того, грустна она или весела. Главная задача звукозаписи — сохранить и передать сочность звучания инструментов, энергию и чувства музыкантов.

Информационное поле этнических ансамблей как средство, содержащее систему жизненных ценностей и генетическую память чувашской культуры, и как источник для дальнейшего развития чувашской музыки в целом и ансамблевой игры в частности должно быть зафиксировано и воспроизводимо из информационных банков — хранилищ звукозаписи чувашской музыки, нотных записей, научной работы специалистов, восстанавливающих текст и контекст традиционного искусства, его философию и эстетику.

Повышается роль звукозаписи в контексте интонационных взаимовлияний в культуре, обмене информацией, вплоть до интеграции различных национальных традиций. Происходят масштабные диффузии интонационных фондов разных культур, вытеснение традиционных интонационных комплексов в системе массового сознания. При этом растут тенденции к обострению самоидентификации культур, национального и этнического самосознания.

ИНТЕРАКТИВНОСТЬ КАК ДОМИНАНТА СОВРЕМЕННОЙ ЭЛЕКТРО-АКУСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

К началу XXI столетия практика музыкальной композиции и исполнительства выработала мощную художественную палитру выразительных средств, включающих весь спектр фонографического материала, доступного слуховому восприятию человека. В ситуации разделения сфер влияния на теорию и практику современного музыкального искусства между формами, использующими в качестве инструментария электронные аудиотехнологии¹, и формами, применяющими традиционный акустический инструментарий, существует жанр, где обе эти формы органично сосуществуют и активно взаимодействуют. Уникальность звукоизвлечения, исполнительских нюансов при использовании традиционного инструментария, творчески дополняясь различными алгоритмами электронного звукового процессинга, контроля и другими формами интерактивного взаимодействия с вычислительными мощностями современных компьютерных систем, формируют облик интерактивной электро-акустической музыки. Последняя существует как форма исполнительской практики, преимущественно имеющая место в ситуации живого концерта.

Будучи всю свою историю искусством исполнительским, с появлением электронных аудиотехнологий музыка претерпела ряд преобразований, связанных не только с расширением палитры тембральной, инструментальной, но и с трансформацией самих фундаментальных понятий исполнения и интерпретации.

¹ Электронные аудиотехнологии — комплекс электронных аппаратных средств записи, генерации, обработки, композиции и воспроизведения звукового материала.

Так, с процессом рождения электронной музыки как жанра в пятидесятые годы XX в. существование его практически всецело было сосредоточено в рамках студийных комплексов. Появление в 60-е гг. практики живого исполнительства на традиционных акустических инструментах с привлечением средств музыкальной электроники, с одной стороны, было реакцией на растущее недовольство аудитории бесплодием самой идеи статических исполнений магнитофонной музыки в концерте, с другой — инициировалось различного рода интердисциплинарными взаимовлияниями, например, теории случайностей, индетерминизма, социальных экспериментов и импровизации. Подобную идею заложили в своих сочинениях 50-х гг. Б. Мадерна, Э. Варез, О. Лёнинг и В. Уссачевский, комбинируя партии «живых» акустических инструментов с магнитофонными записями. Впоследствии, в композиторской практике, эта идея получила широкий резонанс. Для одних авторов это являлось средством расширения тембральных ресурсов оркестрового письма, для других было особой концепцией композиции, расширяющей структурный аспект исполнительства в физическом пространстве и выводящий его в иную плоскость.

Для интерактивных композиций структурные идеи, происходящие из природы выбранной художником технологии, всецело определяли и особую структуру будущей композиции, так же как и уникальный исполнительский и театральный опыт.

В живом концертном исполнении интерактивное взаимодействие между партиями акустических инструментов (оркестра, ансамбля, соло) и электронных алгоритмов осуществляется непосредственно в процессе его развертывания в реальном масштабе времени. При этом исполнитель сам осуществляет контроль над различными уровнями композиционной структуры и самого процесса, и формы композиции. В связи с фактом высокой варибельности исполнений, внимание абстрагируется от деталей и фокусируется на самом процессе и на системах управляющих, организующих этот процесс. Создание, конструирование таких систем, начиная с экспериментов Кейджа («Воображаемый ландшафт № 4» (1951), «Фонтана микс»

(1958)), стало сегодня, по существу, одним из основных актов современной композиции в области электро-акустической музыки. Создание произведения с использованием различных программных интерактивных систем (таких, как Max/MSP), по сути, является процессом, в корне отличающемся от традиционного сочинения. Высокая степень интерактивности, а порой и непредсказуемости конечного результата, характерная для подобных систем, имеет следствием продуцирование некоторого побочного материала, дополняющего значение исходных данных. Таким образом, композитор «познает», получая некую новую информацию в форме автоматически генерируемых данных. При этом роль композитора, исполнителя и «программного комплекса» уравнивается на паритетном уровне.

Композиторское, исполнительское регулирование конечного результата поведения системы в большой степени зависит от возможностей архитектуры интерактивности используемых компьютерных алгоритмов. Такой подход отличается от обычного процесса инструментальных импровизаций, ибо в последнем случае импровизатор определяет для себя и ориентируется при исполнении на вполне конкретные, обусловленные данные (будь то конкретно определенная звуковысотность, ритм или динамика), но в данном случае композитор, исполнитель склонен контролировать стратегию всего процесса, нежели отдельные данные.

В концертной практике, с самого начала использования интерактивных систем, смысл понятия «исполнение сочинения» расширился до своих пределов. Появляются иные формы исполнительства, более сопряженные с актом композиции, нежели импровизация, — перформанс², хэппенинг³. При этом

² Перформанс (перфоманс) (англ. performance — букв. — представление, исполнение), вид художественного творчества, относящегося обычно к формам авангардного или концептуального искусства, наследующего традиции изобразительного искусства и театра. В отличие от хэппенинга, рассчитанного на активное зрительское соучастие, в перформансе всецело доминирует сам художник или специальные статисты, представляющие публике живые композиции с символическими атрибутами, жестами и позами.

³ Хэппенинг (англ. happening — случающееся, происходящее) — разновидность искусства действия (перформанс, хэппенинг). Хэппенинг развивается

границы между композицией и перформансом часто оказываются размытыми. Несмотря на то, что большинство элементов интерактивного взаимодействия с исполнителем предварительно заложены в программный алгоритм, фактический результат все же в значительной степени зависит от самого исполнителя. В традиционной же модели исполнительской интерпретации такие фундаментальные составляющие, как звуковысотность, длительность и в большей степени динамика музыкальных событий, обычно не пускаются на откуп случайности. В этом отношении интерактивная композиция, будучи в большой степени импровизационной, находится в пограничной области с алеаторикой.

Сложившиеся и всячески поддерживаемые на сегодняшний день традиции в инструментальной музыке послужили своего рода тормозом на пути внедрения результатов акустических исследований и развития инструментария. В электронной музыке, наоборот, уделяют интенсивное внимание результатам акустических исследований, развивающимся одновременно с исследованиями в области компьютерных технологий.

как событие, скорее спровоцированное, чем организованное, однако инициаторы действия обязательно вовлекают в него и зрителей. Хэппенинг возник в конце 50-х гг. как форма театрального действия.

МОДИФИЦИРУЮЩЕЕ ВЛИЯНИЕ ЗВУКОЗАПИСИ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Звукозапись является неотъемлемой частью современной музыкальной культуры. Она стала ключевым воплощением новой формы бытия музыки и оказала модифицирующее влияние на музыкальное творчество.

Студия звукозаписи, как правило, создает для исполнителей ряд творческих и психологических трудностей. Они могут быть связаны с отсутствием эмоционального контакта с аудиторией, страхом перед фиксирующим исполнением оборудованием, непривычностью контроля исполнения через головные телефоны, в музыкальных коллективах — с необходимостью изменения привычного взаиморасположения артистов или музицирования в условиях взаимного акустического разделения.

Звукозапись повлияла и на исполнительскую артикуляцию. На заре звукозаписи полноценная передача тембров некоторых инструментов была невозможна. Яркий пример — контрабас: при исполнении смычком атака его звучания смазывалась, и в записях инструмент порой было трудно распознать. В джазе, где басовая линия должна особенно ярко прослушиваться, либо контрабас заменялся тубой, либо применялся прием пиццикато с техникой «слэпа». К моменту становления «би-бопа» «слэп» оказался вне стиля. Гипотетически звукозапись стала причиной усиления на протяжении первых десятилетий XX в. использования скрипачами эффекта вибрато, придающего звучанию «блеск» и сглаживающего интонационные неточности и следствия детонации [1: 82–98]. Технические ограничения подтолкнули к созданию новых инструментов

путем модификации старых. Примеры: скрипки с раструбом, электрогитары, бас-гитары [2: 49].

Первые грампластинки были предназначены для воспроизведения на скорости 78 об./мин.; длительность одной стороны — 3–5 мин. В блюзе, где ранее господствовал принцип сквозной импровизации, это ограничение способствовало становлению типизированной композиционной структуры; блюз стал превращаться в феномен массовой музыкальной культуры. Указанное ограничение также стимулировало джазовых музыкантов заранее продумывать форму; практиковалось исполнение на записи подготовленных соло, что шло вразрез с импровизационной природой традиционного стиля [1: 75–77, 84; 3: 140–144].

Микрофон и электрическая звукозапись открыли новые грани исполнительства и интерпретации. Эстрадные и джазовые вокалисты стали использовать микрофон как инструмент для расширения средств выразительности. Расположение микрофона вблизи исполнителя приводит к утрированию артикуляции и акцентированию мелких деталей звучания, которые плохо слышны или не слышны в «живой» акустике: это легло в основу многих исполнительских эффектов. Появилась возможность петь тихо или даже шептать, создавая ощущение особой проникновенности исполнения, интимно-доверительного общения со слушателем. В результате сила голоса перестала быть необходимым профессиональным качеством эстрадного певца: гораздо более важный аспект — индивидуальность тембра голоса артиста. Сформировался ряд специфических методов эмоциональной подачи сольного материала, характерных для звукозаписи. Многомикрофонная техника, возможность обработки и микширования отдельных сигналов привнесли в звукозапись элементы *интерпретации* музыкального текста, позволив гибко воздействовать на музыкальный баланс, формование тембров и пространственные характеристики звучания. Ряд композиторов начали создавать произведения с расчетом на условия звукозаписи и использование новых выразительных возможностей [3: 115; 1: 83; 2: 54–70, 116–136].

Звукозапись вывела противостояние между адептами перфекционизма и имперфекционизма в музыке на новый уровень. Главный объект в эстетике имперфекционизма — импровизация или свободная интерпретация; в эстетике перфекционизма — законченное произведение и его концепция. Имперфекционистический подход к звукозаписи — стремление максимально достоверно запечатлеть *исполнение* целиком, при этом допустимы живая спонтанность, эстетические и технические несовершенства. Характерные примеры: концертные записи академической музыки, а также записи джаза, блюза, традиционной музыки, т. е. произведений тех стилей и жанров, где первичный музыкальный *текст заключен в исполнении*. Перфекционистический подход подразумевает запись *законченного произведения*: все элементы музыкального текста подвергаются концептуальному осмыслению в процессе создания *фонографии*; достоверность передачи музыкального события неактуальна, при создании конечного продукта применяется художественное микширование и монтаж. Т. е. *фонография не воссоздает* музыкальное событие, но *изображает* его, являясь составной конструкцией из фрагментов нескольких исполнений [6; 3: 109, 113].

Для композитора академической традиции перфекционистическая звукозапись — возможность акустически запечатлеть звучание, максимально отвечающее оригинальному замыслу; она может послужить «руководством» по исполнению нотного текста. Для исполнителя — возможность создания идеальной с его точки зрения интерпретации, исключая досадные случайности, возможные в концертной ситуации [4]. Использование чужого опыта, т. е. записей других исполнителей, может быть полезным при работе над авторской интерпретацией конкретного произведения. При звукозаписи в творческий процесс включается звукорежиссер (саунд-продюсер, тонмейстер); его компетентное мнение «со стороны» на этапах записи и отбора дублей для монтажа способствует созданию лучшего варианта исполнения. Эволюция звукозаписи позволила все более и более идеализировать результат. Однако следствия перфекционистического подхода

неоднозначны: возникла усиливающаяся с течением времени тенденция формального следования композиторскому тексту без привнесения каких-либо нюансов динамики, агогики, артикуляции и тембра; исполнение в ряде случаев стало механистичным, стандартизованным, лишенным индивидуальности и жизни [5: 155–156]. Изменение эстетики звукозаписи повлияло и на эстетику концертного звучания.

В джазе феномен звукозаписи оценивается неоднозначно. Джаз по своему происхождению — музыка контактной коммуникации. Преобладающий подход к записи музыки джазовой традиции — имперфекционистический (хотя немало исключений): когда появился звуковой монтаж, большинство джазовых музыкантов не приняло его. Музыканты не всегда позитивно относятся и к записям собственных исполнений, так как в них запротokolированы все несовершенства. Звукозаписи в джазе стали основной формой представления музыкального текста: именно на их основе осуществляется музыковедческий анализ и обучение музыкантов во всем мире. Нотная запись используется для транскрипции джазовых импровизаций (т. е. она — побочное явление) либо при создании аранжировок и лишь схематично фиксирует основные композиционные элементы, опуская тембровые, артикуляционные, микроритмические нюансы. Следствия: акустически зафиксированные импровизации рассматриваются (слушаются, изучаются) как музыкальные композиции; спонтанные элементы, ошибки, допущенные во время звукозаписи, могут намеренно повторяться в последующих исполнениях произведения и стать инвариантными; исполнители получают возможность выучить и впоследствии повторять собственные импровизации. Эстетика записей джаза со всеми их техническими артефактами оказала влияние на *звукоидеал стиля* [1: 79, 83–84; 3: 142–150].

Эволюция технических средств позволила использовать студию звукозаписи в качестве *инструмента для создания музыки*. Появились стили и жанры музыки, в которых главным эстетическим объектом стало не исполнение и не нотный текст, а *сама фонография*, где выразительные средства зву-

коррежиссуры — морфологические элементы музыкального текста. Примеры: стили и жанры электронной музыки, рок-музыка, хип-хоп, соул и пр. [2: 147–148].

Литература

1. *Katz M.* Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkley and Los Angeles, 2004.
2. *Chanan M.* Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music. New York and London, 2000.
3. *Eisenberg E.* The Recording Angel: Explorations in Phonography. New York, 1987.
4. *Григорьев Л., Платек Я.* Современные пианисты. М., 1990.
5. *Taruskin R.* The Pastness of the Present and the Presence of the Past // Authenticity and Early Music. Oxford University Press, 1988.
6. *Hamilton A.* The Art of Recording and Aesthetics of Perfection // British Journal of Aesthetics. Vol. 43. No. 4, October 2003.

Сведения об авторах

Александрова Надежда Викторовна — композитор, музыкант-исполнитель, инструментовед, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Алпатова Ангелина Сергеевна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии факультета политики и культуры Института бизнеса и политики (Москва)

Алянскас Витаутас — музыкант-исполнитель, инструментовед, доцент кафедры народной музыки и декан факультета искусств Университета (Клайпеда, Литва)

Бойко Юрий Евгеньевич — композитор, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

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

Вижинтас Альгирдас — инструментовед, музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Литвы (Вильнюс, Литва)

Гармиза Гдалий Игоревич — звукорежиссер, аспирант, старший преподаватель кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов (Санкт-Петербург)

Калацей Вячеслав Викторович — кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, Беларусь)

Карнец Максим Иванович — композитор, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры звукоре-

жиссуры Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)

Карташов Дмитрий Викторович — музыкант-исполнитель, профессор кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов)

Киселев Андрей Игоревич — звукорежиссер, пианист, аспирант кафедры звукорежиссуры, факультет истории и теории искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (Чебоксары, Чувашия)

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна — этномузыколог, начальник отдела «Музыкальные культуры мира» МГК им. П. И. Чайковского, преподаватель истории японской музыки РГГУ, ИСАА МГУ (Москва)

Колганова Ольга Викторовна — музыковед, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Лемясева Юлия Михайловна — музыковед, аспирантка сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Лисовой Владимир Иванович — композитор, доцент кафедры истории и теории музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва)

Мацевская Виктория Игоревна — музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения (Зост, Германия)

Мацевский Игорь Владимирович — композитор, инструментовед, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург)

Мякялене Альгите — музыкант-исполнитель, инструментовед, старший преподаватель кафедры народной музыки факультета искусств Клайпедского университета (Клайпеда, Литва)

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный со-

трудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Плющай Любовь Валентиновна — этномузыколог, выпускница кафедры финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Санкт-Петербург)

Ришмави Одех — музыкант-исполнитель, педагог, лектор Восточного Иерусалимского университета (AL-Quds University), аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Вифлеем, Палестина)

Ромодин Александр Вадимович — музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Свободов Валерий Александрович — музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Соловьев Игорь Владимирович — этномузыковед, старший преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Карелия)

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

Тимошенко Алиса Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Тятянкас Витаутас — музыкант-исполнитель, инструментовед, профессор, заведующий кафедрой народной музыки факультета искусств Университета, заслуженный артист Литвы (Клайпеда, Литва)

Фокин Антон Викторович — звукорежиссер, аспирант кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов (Санкт-Петербург)

Хаздан Евгения Владимировна — композитор, этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

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

Этническая традиция
в современной музыкальной культуре

К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса

Материалы Международного симпозиума

Редактор В. А. Фролов

Корректор Е. П. Щеглова

Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 19.05.2010

Формат 60 × 90/16. Бумага «SvetoСору». Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 8,0. Тираж 100 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000. Санкт-Петербург, Исаакievская пл., 5. Т. 314-21-83

www.artcenter.ru

