МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МАТЕРИАЛЫ К ЭНЦИКЛОПЕДИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДОВ МИРА

ВЫПУСК I

Санкт-Петербург

130353

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Сектор инструментоведения

МАТЕРИАЛЫ К ЭНЦИКЛОПЕДИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДОВ МИРА

ВЫПУСК I

Санкт-Петербург
1998

МVI
М-34

БИБЛИОТЕКА
Российского института
истории искусств
130353

Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира.

Составитель и ответственный редактор —
В.А. СВОБОДОВ

Редакционная коллегия:
Ю.Е. БОЙКО
В.Ф. ПЛАТОНОВ

Корректор —
Г.В. МАРКИЧЕВА

Авторский коллектив сборника выражает глубокую признательность Валерию Александровичу Брунцеву, большому другу музыкального искусства, благодаря стараниям которого настоящее издание вышло в свет.

© Российский институт истории искусств, 1998

ISBN 5-86845-042-6

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора-составителя 4

I. ИНСТРУМЕНТАРИЙ ДРЕВНЕГО МИРА

В.А.Мешкерис.
Эволюция, типология и миграция струнных инструментов Средней Азии VI—IV веков до н.э. — IV века н.э. (Алтай, Хорезм, Восточная Парфия) 5

Е.В.Герцман.
Древнегреческая органика (по письменным памятникам) ... 16

О.Г.Олейник.
Изображение музыканта на золотой пластине IV века до н.э. (к проблеме музыкального инструментария скифов) 36

II. ИНСТРУМЕНТАРИЙ XVII—XX ВЕКОВ

И.А.Чудинова.
Глокеншпиль в Европе и Америке 42

В.Ф.Платонов.
Terra incognita XVII столетия 53

В.А.Свободов.
Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу) 77

А.В.Батов, Н.В.Милешина.
Некоторые органологические особенности русских семиструнных гитар ((из фондов Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки) 95

III. ИНСТРУМЕНТАРИЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

И.В.Мациевский.
Музыкальные инструменты Подляшья 104

А.Н.Соколова.
Классификация музыкального инструментария адыгов 134

Р.Ф.Зелинский.
Башкирская народная инструментальная музыка: инструментарий, жанровая классификация и формы исполнительства.... 149

Ю.Е.Бойко.
Русские народные инструменты: традиция и словарно-справочная литература 159

А.Б.Никаноров. С.А.Старостенков.
Русская кампанология 172

IV. ИНСТРУМЕНТАРИЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРЕТАТЕЛЬСТВА

В.В. Кошелев, В.А. Брунцев.
Изобретательство в области музыкального инструментостроения (теоретический аспект) 189

В.В.Кошелев.
Модифицированные музыкальные инструменты: историко-органологические материалы о благинтоне 200

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 206

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Коллектив сотрудников Сектора инструментоведения Российского института истории искусств (РИИИ) уже несколько лет работает над большим проектом — Научной энциклопедией музыкальных инструментов народов мира. Эта работа требует объединения усилий многих ученых разных городов и стран, широкого обмена научной информацией, учета новых открытий. С этой целью Сектор открывает специальный сериал Материалов по названной проблематике.

Авторский коллектив ставит своей задачей обобщение новейших научных данных, касающихся инструментария и инструментального исполнительского искусства. Методологической основой исследовательской работы послужил системно-этнофонический метод И.В.Мациевского, являющийся научной базой петербургской инструментоведческой школы и включающий в себя следующую триаду: музыка — инструмент — исполнитель. Подобный подход к решению вопросов инструментоведческой проблематики позволяет выйти за рамки описания внешних признаков и конструкции инструментов, рассматривая причину возникновения и эволюции инструментария в общем контексте мировой музыкальной культуры.

Цель сборника — знакомство широкого круга читателей, интересующихся проблемами инструментоведческой науки, с последними достижениями научной мысли в этой области музыкознания.

Тематика статей представлена в самом широком диапазоне. Материалы систематизированы по четырем основным блокам, посвященным инструментарию Древнего мира, инструментарию XVII—XX веков и традиционной инструментальной культуре.

В связи с юбилейной датой — столетием со дня рождения Бориса Александровича СТРУВЕ (1897—1947) — авторский коллектив сборника посвящает свою работу памяти выдающегося ученого, много лет проработавшего в Секторе инструментоведения Государственного научно-исследовательского института театра и музыки (ныне РИИИ).

I. ИНСТРУМЕНТАРИЙ ДРЕВНЕГО МИРА

В.А.Мешкерис

ЭВОЛЮЦИЯ, ТИПОЛОГИЯ И МИГРАЦИЯ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕННТОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ VI—IV веков до н.э. — IV век н.э.*

АЛТАЙ, ХОРЕЗМ, ВОСТОЧНАЯ ПАРФИЯ

Данная статья представляет собой начало свода обобщающей характеристики материала (продолжение будет опубликовано в последующих тематических сборниках).

Карта "музыкальных находок" охватывает весь объем фактологического материала, приведенного как в этой статье, так и в будущих изданиях.

Более полувека тому назад даже мысль о существовании струнной музыки доарабской Средней Азии не могла возникнуть. И если это оказалось возможным в настоящее время, то только благодаря успехам археологических исследований на территории бывших союзных среднеазиатских республик, Казахстана и Горного Алтая, которые особенно интенсивно проводились в 1930—1980-е гг., и накоплению материалов музыкальной археологии, ставших основой обобщающих публикаций.

Историческое музыкознание сравнительно молодая отрасль науки. После длительного игнорирования Средней Азии как самостоятельнного региона музыкальной культуры, который традиционно рассматривался только в контексте с иранской цивилизацией, теперь открылась новая перспектива представить дотоле неизвестное и тем не менее очень важное звено в истории музыкальной культуры Среднего Востока.

В настоящее время очевиден вклад древних среднеазиатских народов в развитие мировой музыкальной культуры. Благодаря масштабным археологическим открытиям и предпринятым обобщающим трудам стало возможным характеризовать не только многообразие музыкального искусства доарабской Средней Азии, но и выделить одну из его специфических сфер —историю традиционных хордофонов.

---

* Регион Средней Азии рассматриваемого в статье периода включает в себя территорию Казахстана и Алтайскую часть Сибири.

Карта "музыкальных" находок на территории Средней Азии

I.Находки доисторических эпох
(наскальные изображения)

1. Зараут-сай (Узбекистан)
2. Шахты (Памир, Таджикистан)
3. Ак-Чункур (Киргизия)

Бронзовый век.

4. Саймалы-Таш (Киргизия)
5. Тамгалы (Казахстан)
7. Малый Каратау (Казахстан)
8. Габаевка (Казахстан)

Железный век.

6. Чулак (Казахстан)
9. Санхай-сай (Узбекистан)
10. Сармиш-сай (Уззбекистан)

II. Находки древности (IV в. до н.э. —IV в. н э.) и раннего средневековья, доарабская эпоха (V—VIII вв. н.э.).

Восточная Парфия

11. Ниса
12. Мерв (Гяур-кала)

Хорезм

13. Кой-Крылган-Кала
14. Анка-Кала
15. Базар-Кала
16. Кузы-Крылган-Кала
17. Топрак-Кала
18. Куня-уаз

Бактрия-Тохаристан

19. Старый Термез
20. Айртам
21. Зар-тепе
22. Балалык-тепе
23. Дальверзин-тепе
24. Будрач
25. Халчаян
26. Сарыасия
27. Узбекон-тепе
28. Жига-тепе
29. Кафыр-Кала
30. Тахти-Сангин
31. Шахри-Бану
32. Беграм
33. Шор-тепе
55. Ляхш
58. Хаит

Согд

34. Афрасиаб
55. Пенджикент
36. Кафыр-Кала
37. Тайлак
38. Тали-Барзу
39. Иштихан
40. Чилек
41. Пай-Арык
42. Варахша
43. Мулла-курган
44. Ер-курган
45. Карши
46. Узкишлак
47. Яккабаг
52. Пахал-тепе
57. Шахрисябз (Шиваз)
59. Район Яккабага

Уструшана

48. Бунджикат (Калан-Каха)

Чач

49. Канка
50. Нукет (Той-Тюбе)
51. Тункет (Имлак)

Фергана

53. Кара-Булак

III. Находки раннесредневекового мусульманского периода.

54. Отрар
56. Базар-Дара

Сводная публикация материала во всей совокупности в системе типологической и хронологической классификации показывает региональную дифференциацию, роль миграционных процессов и эволюцию этой локальной культуры и ее значение в формировании инструментализма Среднего Востока.

Систематизация и обзор "музыкальных" находок — подлинных струнных инструментов и их изображений на археологических памятниках — цель настоящей публикации.

АРХАИЧЕСКАЯ ЭПОХА (VI—III века до н.э.). САКСКИЕ И ПЕРЕДНЕАЗИАТСКИЕ ТРАДИЦИИ

Проблема исторического развития струнной музыки Евразийской территории связана с изучением древнейших традиций художественной культуры индоевропейской общности. На это указывает находка археолога А.Д.Резепкина, обнаружившего близ Майкопа в гробнице эпохи ранней бронзы (III тыс. до н.э.) остатки музыкального инструмента, предположительно принимаемого за арфу (Резепкин, 1990, с. 455—457). Его временной аналогией можно считать арфу из царской гробницы первой династии Ура*. Таким образом, генезис скифо-сакской инструментальной культуры восходит к древнейшей архаической культуре индоиранцев. Изображения танцовщиц на бляшках раскопок скифских курганов Куль-Оба и Большая Близница, танца с тимпаном на росписи Неаполя Скифского (Раевский, 1977, с. 99, Бабенчиков, 1957), музыканта-кифареда на Сахановской пластинке, свидетельствуют о развитой музыкальной культуре скифов. Юлий Полидевк (II в. до н.э.) выделяет два типа музыкальных инструментов той культуры — пятиструнный хордофон и флейты, сделанные из костей орлов и коршунов (Латышев, 1948, с. 265, 266). Арфа из Ольвии I—II вв. н.э. (Bachmann, 1992, s. 11—134) дает представление о высочайшем уровне струнного инструментализма музыкальной культуры скифо-сарматского мира.

Итак, первоначальный этап истории археологических хордофонов Центральной Азии середины I тыс. до н.э. следует рассматривать в контексте со всеобщими историко-культурными процессами на широкой территории Евразии.

---

* Подобная параллель вполне справедлива, т.к. майкопская культура сформировалась на Северном Кавказе на рубеже IV—III тыс. до н.э. в результате притока населения с территории Переднего Востока.

АЛТАЙ

Раннюю центрально-азиатскую скифо-сакскую традицию изготовления струнных инструментов представляют находки хордофонов в сакских курганах Алтая (Бошадар и Пазырык II) VI—IV вв. до н.э., впервые опубликованные в научной литературе авторами раскопок И.С.Руденко (1948; 1953, с. 324, 360—365) и М.П.Грязновым (1958) — табл. I, II.

Таблица I.

Археологические хордофоны

(исторические регионы)

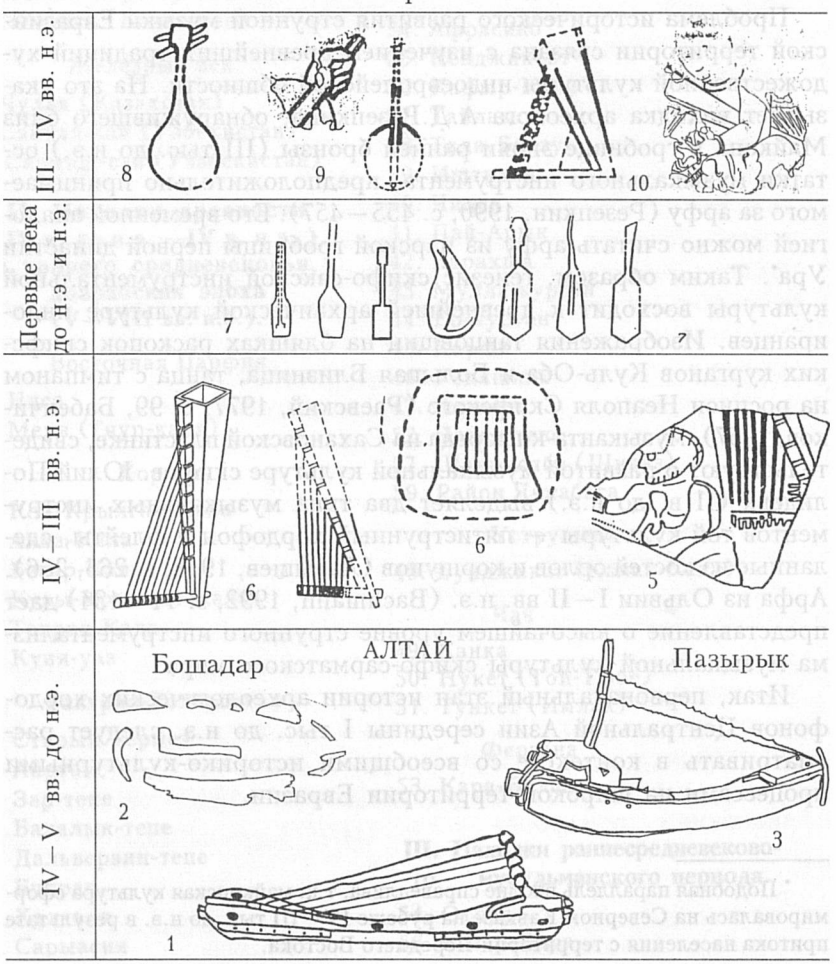
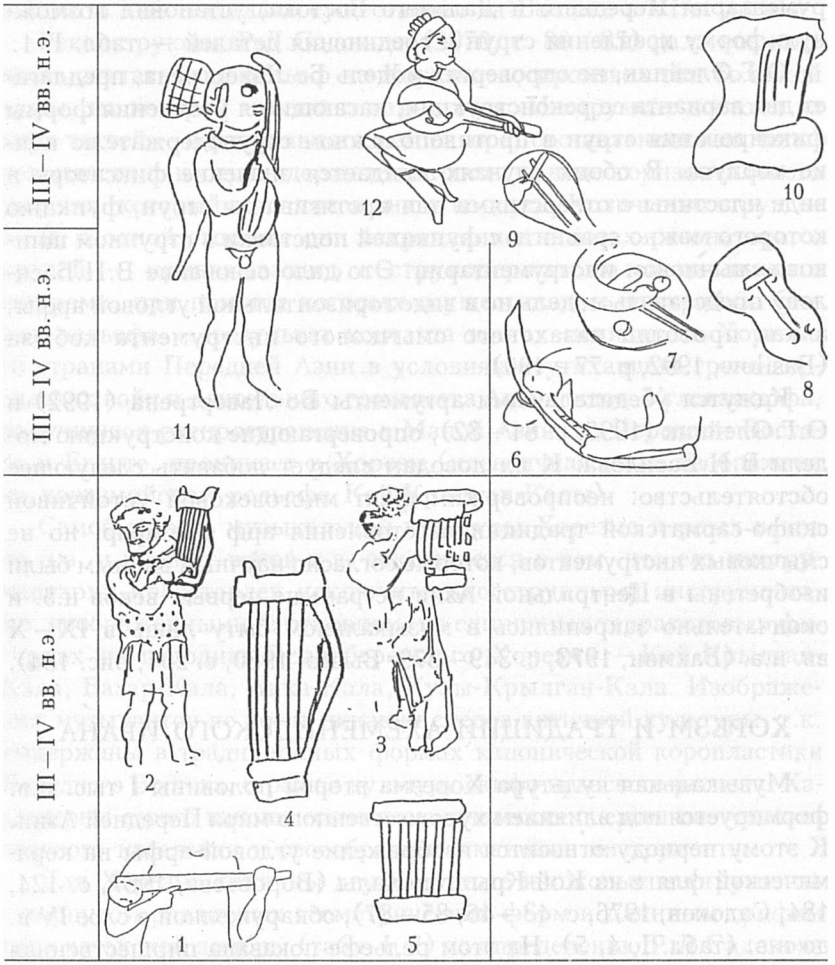


Таблица II.

Археологические хордофоны

(исторические регионы)

Парфия Маргиана



В этих трудах были заложены основы реконструкции алтайских арф, определены их датировка и корни переднеазиатского генезиса с привлечением ассирийских аналогий. Археологами Алтая по данным дендрохронологии было установлено, что Бошадар на 130 лет старше Пазырыка II. Таким образом, радиокарбонные даты следующие: арфы из Бошадара — 520 г. до н.э. и Пазырыка II — 390 г. до н.э. (Замоторин, 1959, с. 21–30).

Бо Лавергрен усовершенствовал первоначальную реконструкцию Пазырыкской арфы (Lawergren, 1986; 1990; 1992). Он тщательно изучил фрагменты инструмента — корпус, струнодержатель, кожное покрытие — и, привлекая аналоги народного инструментария Переднего и Дальнего Востока, установил возможную форму крепления струн и соединения деталей — табл. I, 1.

О.Г.Олейник, не опровергая модель Бо Лавергрена, предлагает два варианта ее реконструкции, касающиеся уточнения формы фиксирования струн в противоположном струнодержателю конце корпуса. В обоих случаях придается значение фиксатору в виде пластины с отверстиями для протягивания струн, функцию которого можно сравнить с функцией подставки в струнном щипково-смычковом инструментарии. Это дало основание В.Н.Басилову представить модель не в виде горизонтальной угловой арфы, а как прототип казахского смычкового инструмента кобыза (Basilow, 1992, p. 77—100).

Кажутся убедительными аргументы Бо Лавергрена (1992) и О.Г.Олейник (1995, с. 81—82), опровергающие конструкцию модели В.Н.Басилова. К их доводам следует добавить следующее обстоятельство: неопровержим факт многовековой устойчивой скифо-сарматской традиции изготовления арф и кифар, но не смычковых инструментов, которые согласно научным данным были изобретены в Центральной Азии не раньше первых веков н.э. и окончательно закрепились в музыкальном быту лишь в IX—X вв. н.э. (Бахман, 1973, с. 349—379; Вызго, 1980, с. 204, рис. 184).

ХОРЕЗМ И ТРАДИЦИИ АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА

Музыкальная культура Хорезма второй половины I тыс. н.э. формируется под влиянием художественного мира Передней Азии. К этому периоду относится изображение угловой арфы на керамической фляге из Кой-Крылган-Калы (Воробьева, 1967, с. 124, 184; Садоков, 1976, с. 43—46, 85—87), обнаруженной в слое IV в. до н.э. (табл. I, 4, 5). На этом рельефе показана пиршественная ритуальная сцена с музыкальным сопровождением. Главное действующее лицо торжества — правитель, возлежащий на ложе с пирамидой подушек под локтем, держит чашу с напитком.

"Питьевая церемония" с участием царской персоны в окружении слуг и музыкантов является типичной темой искусства Передней Азии. Наиболее ярко она представлена на ассирийском рельефе VII в. до н.э., где Ашурбанипал возлежит в той же самой

позе, облокотившись на горку подушек. Здесь услаждающий правителя арфист находится не за его спиной, а перед ним, у царской тахты (Ghirshman, 1953, p. 62; Subhi, 1985, p. 130–131). Хорошо известный тип угловой арфы по памятникам Ассирии, Вавилонии и Египта действительно существовал на Востоке в VI в. до н.э.

Реконструкция Р.Л.Садокова (1970, с. 80–85) дала возможность считать, что рельеф из Хорезма воспроизвел тип большой арфы, на которой музыкант играл стоя. Инструмент состоял из двух частей – вертикального резонатора, составленного из четырех пластин, и струнодержателя-трости в виде горизонтального стержня, который вставлялся внизу корпуса. Количество струн – 6–9; с одной стороны они закреплялись в пазах резонатора, с другой – привязывались к струнодержателю специальными шнурами, при помощи которых осуществлялась настройка. Сюжет рельефа – результат контакта постахеменидского Хорезма со странами Передней Азии в условиях неутихавших греко-персидских войн и длительного господства Ахеменидов. Угловая арфа, получившая распространение в Малой Азии, на Переднем Востоке и Египте, проникает в Хорезм (идентичная арфа изображена на хорезмийском рельефе Кой-Крылган-Калы).

Самобытность музыкальной культуры Хорезма первых веков до н.э. и первых веков н.э. заключается в том, что его инструментарий представлен исключительно струнными инструментами, изображенными, в основном, на единичных терракотовых фигурках из городищ Правобережного Хорезма – Кой-Крылган-Кала, Базар-Кала, Анка-Кала, Кузы-Крылган-Кала. Изображения музыкантов не носят никаких следов античной культуры, т.к. выдержаны в традиционных формах канонической коропластики Переднего Востока, отражая культуру скифо-иранского региона. Характерны строго канонические позы, азиатские одежды пастушеско-кочевого населения и своеобразные лютневые инструменты.

Для Хорезма типичны двухструнные щипковые инструменты с корпусом различных геометрических форм и длинным грифом типа казахской домбры (табл. I, 7) по определению Р.Л.Садокова (1970, 30, 32).

Лютневидные инструменты с овальным корпусом и длинным грифом появляются в III–IV вв. н.э. Такой инструмент (табл. I, 8) запечатлен на статуэтках из Куня-Уаза Левобережного Хорезма и росписи Топрак-Калы Правобережного региона Аму-Дарьи (табл. I, 9).

Терракота из Куня-Уаза изображает музыканта, сидящего "по-турецки". Он играет на четырехструнном лютневом инструменте

с круглой декой и длинным грифом, заканчивающимся большой широкой головкой, снабженной четырьмя колками (по два с каждой стороны). Прижимая к груди резонатор, лютнист держит инструмент в наклонном положении.

На росписи Топрак-Калы сохранилась небольшая часть лютневидного двухструнного инструмента, реконструированного Р.Л.Садоковым. Инструмент имел большой овальный корпус и длинный гриф с двумя колками (табл. I, 9).

На той же росписи изображена угловая арфа небольших размеров. Корпус инструмента дан в наклонном положении. Манера звукоизвлечения дает право предположить, что это многострунная арфа. Настройка производилась при помощи подкручивания колков (Садоков, 1970, с. 54). Изображения музыкантов с лютней и арфой на росписи дворца Топрак-Калы представляют собой фрагмент строго геометрической композиции, состоящей из крупных ромбов. В ромбы были вписаны полуфигуры фантастических персонажей — крылатых музыкантов в гуще растительности и гирлянд. Этот прием, заимствованный из гандхарской школы, типичен для кушанского и парфянского искусства (Рапопорт, 184, с. 180—183).

ВОСТОЧНАЯ ПАРФИЯ

Отрывочные сведения античных авторов о музыкальной культуре Парфии дополняют археологические находки*. Среди парфянского инструментария Геродианом упоминается струнный инструмент типа арфы — самбука (Массон, Пугаченкова, 1959, с. 214). Лютни, арфы, кифары запечатлены на терракотах Западной Парфии, ритонах Нисы, позднепарфянских костяных изделиях из Ольвии. Изображение лиры на монетах Фриапата (II в. до н.э.) это, вероятно, и есть "азиатская кифара" Страбона.

ПАРФИЕНА

Археологические открытия значительно расширили наши представления о музыкальной культуре парфян, формировавшейся под непосредственным влиянием культуры Древней Греции.

---

* Парфянское государство (III в. до н.э. — III в. н.э.) состояло из Восточной и Западной Парфии. Одна из областей Восточнной Парфии носила название Парфиена (территория современной Ашхабадской области), другая — Маргиана (область Мары).

Ритоны украшались барельефами сюжетов греческой мифологии: Аполлон с кифарой, Сатир с флейтой Пана, праздничные шествия Диониса с танцующими под инструментальное сопровождение вакханками. Кифары нисийских ритонов отличаются от греческих иными пропорциями своих конструкций. Лирообразный тип кифары имел свои особенности (табл. II, 2). Конструкция прямоугольной кифары предельно упрощена (табл. II, 3, 5). Анализ изображений позволяет сделать вывод, что кифары представляли собой многострунные инструменты, на которых играли обеими руками.

Длинная нисийская лютня с узким грифом аналогична западнопарфянской, изображенной на терракотах. Этот инструмент не типичен для Древней Греции и Средней Азии. Его можно сравнить с двухструнной лютней статуэтки из Кой-Крылган-Калы (Воробьева, 1967, с. 193, рис. 74) и с хорезмийскими лютнями (Садоков, 1970, с. 87). Однако последние отличаются от нисийских своеобразным угловатым корпусом.

МАРГИАНА

В отличие от Парфиены эта область Восточной Парфии в первые века н.э. являла собой центр самобытного лютневого инструментария. На терракотовых статуэтках встречаются изображения двухструнной лютни с округлой декой (табл II, 7), аналогичные по форме трех-четырехструнным согдийским и бактрийским лютням (Пугаченкова, 1966, с. 214—223). На одной из статуэток музыкант в кушанском кафтане играет на гитарообразной лютне. Этот редкий маргианский образец свидетельствует о тесных музыкальных контактах в парфяно-кушанской среде. Однако традиционным, исконно маргианским инструментом следует признать короткую лютню, которая зафиксирована не только на статуэтках парфянского времени, но и на средневековых памятниках. Так, двухструнная лютня с коротким грифом и грушевидным корпусом изображена на статуэтке певца-менестреля из Старого Мерва, а также на блюде из Персии, выполненном в позднепарфянских традициях (Пилипко, 1969, с. 103). Наряду с короткой лютней в эпоху раннего Средневековья существовала лютня с длинным грифом, изображенная на Алкинском блюде (табл. II, 11).

Среди музицирующих эротов позднепарфянских ольвийских ритонов (II—IV вв. н.э.) один изображен с наплечной арфой (табл. II, 10; Кошеленко, 1971, с. 135, илл. 65). В Маргиане была

также известна и индийская дуговая арфа (табл. II, 6), изображенная на гандхарском рельефе II—VI вв. н.э. (Mittelasien, 54). По мнению К.Назарова (1976, с. 18), в эпоху раннего Средневековья в Маргиане появился смычковый инструмент. Изображение музыканта с этим инструментом на статуэтке из Старого Мерва (V—VI вв. н.э.) плохо сохранилось. Однако вертикальное положение инструмента и посадка игрока соответствуют манере игры на смычковых инструментах типа ребаба, кобыза, гиджака.

Рассмотренные памятники музыкальной археологии позволяют наметить основные вехи эволюции хордофонов Восточной Парфии в пределах большого хронологического периода со II в. до н.э. по VI в. н.э.

ЛИТЕРАТУРА*

на русском языке:

1. Бабенчиков, 1957: Бабенчиков В.П. *Некрополь Неаполя Скифского* // История и археология Древнего Крыма. Киев, 1957. С. 94—112.

2. Бахман, 1973, с. 349—373: Бахман . . *Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов* // Музыка народов Азии и Африки 2. М., 1973. С. 343—373.

3. Воробьева, 1967, с. 193, илл. 74: Воробьева М.Г. *Памятники искусства: Терракоты, рельефы и алебастровые статуэтки* // Кой-Крылган-Кала — памятник культуры Древнего Хорезма / ТЮТАКЭ. Т. V. М., 1967. С. 173—214.

4. Грязнов, 1958: Грязнов М.П. *Древнее искусство Алтая.* Л., 1958.

5. Замоторин, 1959: Замоторин Л.М. *Относительная хронология Пазырыкских курганов* // СА. 1959. N 1. С. 21—30.

6. Кошеленко, 1977, с. 185, илл. 65: Кошеленко Г.А. *Родина парфян.* М., 1977.

8. Латышев, 1948, с. 265, 266: Латышев В.В. *Известия древних писателей о Скифии Кавказа* // ВДИ. 1946. N 2. С. 260, 270.

8. Массон, Пугаченкова, 1959, с. 214: Массон М.Е., Пугаченкова Г.А. *Парфянские ритоны Нисы* /ТЮТАКЭ. Т. IV. Ашхабад, 1959.

9. Назаров, 1975, с. 18: Назаров К. *Истоки туркменского народного смычкового инструмента* // Памятники Туркменистана. 1976. N 1. С. 17—20.

10. Олейник, 1995, с. 80, 92: Олейник О.Т. *Возвращаясь к Пазырыкской арфе* // Этнографическое обозрение. 1995. N 6. С. 80—90.

* Библиография и иллюстративный материал приведены в кн.: Karomatov F. M., Meskeris V. A., Vyzgo T.S. Mittelasien (Unter Mitarbeit von Häusler und Mal'keevaA) Musikgeschichte in Bildern (Begrundet von Heinrich Besseler und Max Schneider Herausgegeben von Werner Bachman) Band. II (Musik des Altertums),Lief. 9 VEB Deutscher Verlag fur Musik,Leipzig 1987. — Mittelasien.

11. Пилипко, 1969: Пилипко В.Н. *Терракотовые статуэтки музыкантов из Мерва* // ВДИ. 1969. N 2. С. 101—105.

12. Пугаченкова, 1966, с. 214: Пугаченкова Г.А. // *Культура Античного мира*. 1966. N 2. С. 214—233.

13. Раевский, 1977, с. 99: Раевский Д.С. *Очерки идеологии скифосакских племен*. М., 1977.

14. Рапопорт, 1964, с. 180—183: Рапопорт Ю.А. *Центральный массив Топрак-Калы* // Топрак-Кала. Дворец / ТХАЭЭ. Т. XIV. М., 1989.

15. Руденко, 1946: Руденко С.К. *Второй Пазырыкский курган*. Л., 1948.

16. Садоков, 1970, с. 42, 46, 85, 87: Садоков Р.Л. *Музыкальная культура Древнего Хорезма*. М., 1970.

на иностранных языках:

17. Bachmann, 1992, s. 111—134: Bachmann W. *Die Skythisch-Sarmatishe Harfe aus Olbia. Vorbericht zur rekonstruktion einer unveroffentlichten in kriege vershollenen musikinstrumentts* // Sons originels. Liege, 11—12 decembre 1992. Universite de Liege, 1994. S. 111—134.

18. Basilow, 1992, p. 77—100: Basilow V.N. *The Scythian Harp and Kazakh Kobyz: In Search of historical Connections* // Foundations of Empire Archaeology and Art of the Eurasian Steppes. Los-Angeles, 1992. P. 77—100.

19. Ghirshman, 1553, p. 62, fig. 13: Ghirshman R. *Notes iraniennes g: Scenes de banquet sur largenterie sassanide, Artibus Asiae*. XVI. 1953. P. 61—70.

20. Lawergren, 1986, p. 163—165: Lawergren B. *The Harp of the Ancient Altei People* // Second Conference of the ICTM Group on Music Archaeology (Ed. Cajsa S.Lund). Stockholm, 19—23 november 1984. Vol. 1. General Studies. Royal Swedisch Akademy of Music. Stockholm, 1986. P. 163—177.

21. Lawergren, 1990, s. 111—113: Lawergren B. *The Ancient Harp from Pazyryk* // Beitrage zur allgemenen und vergleichenden Archaologie. Band 9—10. Mainz a am Rhein, 1990. S. 111—118. Taf. 57—67.

22. Lawergren, 1992, s. 101—117: Lawergren B. *The Ancient Harp Pazyryk: a Bowed Instrument?* // Foundations of Empire. Archeology and Art of the Eurasien Steppes. Los-Angeles, 1992. S. 101—117.

23. Subhi, 1985, p. 130—131: Subhi A.R. *Mesopotamien, Band II: Musik des Altertums*. Lief. 2 // Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1984. P. 130—131.

Сокращения

ВДИ — Вестник Древней истории

СА — Советская археология

ТЮТАКЭ — Труды Южно-Туркменской археологической комплексной экспедиции, Ашхабад

ТХАЭЭ — Труды Хорезмийской археолого-этнографической экспедиции, Москва.

Е.В.Герцман

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ОРГАНИКА

(По письменным памятникам)

Органика (греч.: ὀργανική) — наука об инструментах и искусстве игры на музыкальных инструментах в античном мире. В трактате Аристоксена (IV в. до н. э.) "Гармонические элементы" (с. 41, 9–11)* сказано: "Наука гармоника — [только] часть владения музыканта-теоретика, такая же, как ритмика, метрика и органика" (μέρος γὰρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανική). Таким образом, наука об инструментах была составной частью античного музыкознания. Спустя шесть столетий после Аристоксена ту же самую мысль подтвердил Порфирий в своем "Комментарии к "Гармоникам" Птолемея" (с. 5, 21–24): "Обычно все музыкознание делят на так называемое гармоническое учение, ритмику, метрику, органику и особенно на так называемую знаменитую поэтику, а также на ее актерское искусство" (Τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαιρεῖν εἰώθασιν εἵς τε τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην πραγματείαν, εἵς τε τὴν ῥυθμικὴν καὶ τὴν μετρικήν, εἵς τε τὴν ὀργανικὴν καὶ τὴν ἰδίως κατ' ἐξοχὴν ποιητικὴν καλουμένην καὶ τὴν ταύτης ὑποκριτικήν). Несмотря на некоторые расхождения в толковании содержания науки о музыке, у обоих авторов органика присутствует как обязательная дисциплина. К сожалению, не сохранилось ни одной античной работы, которая целиком была бы посвящена проблемам органики. Но имеющиеся свидетельства позволяют считать, что эта область науки о музыке была так

---

* Как принято при цитировании античной литературы, здесь и далее указания на источники снабжены цифрами: римские цифры указывают крупные разделы (книги, части, песни), а арабские — более мелкие (главы, параграфы, стихи); в некоторых случаях вместе с цифрами приводятся буквы латинского алфавита, при помощи которых дифференцируется текст источника в существующих изданиях, ради более быстрого обнаружения искомого фрагмента. Иногда перед арабскими цифрами стоит аббревиатура *с.*, обозначающая, что указываются страница и строчки соответствующего издания (см. литературу в разделе "Источники"). Это связано с тем, что в данных памятниках либо отсутствует подразделение на небольшие части, либо такой способ информации более удобен для читателя. Если сохранилось только единственное произведение конкретного писателя, то его название приводится лишь один раз, а при последующих ссылках для краткости указывается только имя автора и цифровые координаты соответствующего места текста.

же развита, как и другие. Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы указать трактаты по органике, написанные в период с IV по II вв. до н. э., сведения о которых упоминаются в труде Афинея (о нем см. далее) "Пирующие софисты": Битон "Об инструментах" (Περὶ ὀργάνων — XIV 634A), Аристоксен "Об авлосах и инструментах" (Περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων — XIV 634D) и "О просверливании авлосов" (Περὶ αὐλῶν τρήσεως — XIV 634E); несколько ученых — Аристоксен, Эвфранор, Филлис, Пиррандер, — создали четыре самостоятельные сочинения с одним и тем же названием "Об авлетах" (Περὶ αὐλητῶν — XIV 634D), а два писателя — Аристей и Иероним — трактаты "О кифародах" (Περὶ κιθαρῳδῶν — XIV 623D и 635F). А ведь это только небольшая часть литературы по органике, написанная в Древней Греции, сведения о которой сохранились.

Источникам по античной органике не повезло не только потому, что безжалостное время, стихийные бедствия, войны и пожары не способствовали сохранности столь хрупкого материала, на котором писались рукописи. В первые столетия новой эры у них появился еще один серьезный враг — христианство. В сочинениях деятелей раннего христианства присутствует остро критическое отношение к инструментам и инструментальной музыке*. Ведь им необходимо было оградить молодую христианскую паству от влияния всего, что было связано с язычеством. А инструменты и инструментальная музыка являлись обязательными аксессуарами языческого мира, где они участвовали даже в богослужебных ритуалах. Непримиримая борьба церкви с инструментарием не могла не коснуться и органики как области музыкознания. В результате органика как традиционный раздел науки о музыке перестала существовать, хотя сама "языческая" теория музыки продолжала изучаться на протяжении всего Средневековья. Поэтому упомянутые выше сочинения по органике — лишь бесконечно малая часть того, чем располагала античность и о чем сохранились свидетельства.

Что же касается органики как искусства игры на инструментах и вообще знания о древних инструментах, то и здесь дело обстоит не лучше. Уцелевшие образцы инструментов столь отдаленной эпохи очень малочисленны и вряд ли только на их основе можно реконструировать весь античный инструментарий.

---

* Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Гимн у истоков Нового Завета. Москва, "Музыка", 1997. С. 193–216.

Ведь сами инструменты, как и всякие памятники материальной культуры, подвержены разрушающему воздействию времени. А борьба христианства против них лишь усилила и ускорила этот процесс. Поэтому нет ничего удивительного в том, что когда сравнительно недавно (чуть ли не с XIX века) возникла необходимость в воссоздании всей многоликой картины античного инструментария, то редкие находки всякого нового образца или даже его обломка становились научным и культурным событием. Следовательно, необходимо прежде всего осознать, чем можно сейчас располагать для того, чтобы попытаться высветить из мрака веков мир античной органики.

Уцелевшие крайне немногочисленные образцы инструментов способны оказать лишь побочную помощь в реализации этой задачи, так как они не в состоянии даже частично отразить все многообразие форм и размеров древних инструментальных разновидностей. В крайнем случае, они способны показать только своеобразие некоторых частных деталей. То же самое необходимо сказать и об изображениях инструментов на картинах, скульптурах и вазах. Они отражают лишь самые общие и наиболее распространенные образцы, да и то "схваченные" так, как их понимали художники, — а не музыканты, — и в зависимости от смысла конкретного изображения. Основные же данные по античной органике, представляющие наибольший интерес, находятся в памятниках письменности, то есть в свидетельствах древнегреческих и древнеримских авторов — современников античной цивилизации. Какие же это источники?

Античная мифология, бывшая на протяжении длительного исторического периода естественной формой мышления, запечатлела в своих образах и сюжетах процессы, происходившие в архаичные времена, в том числе и в области органики. Сведения об инструментах фрагментарно разбросаны по всей античной литературе, но особенно у тех авторов, в круг научных интересов которых входила музыка: Аристоксен из Тарента (IV в. до н. э.) "Гармонические элементы" ("Ἁρμονικὰ στοιχεῖα"), Филодем из Гадары (I в. до н. э.) "О музыке" ("Περὶ μουσικῆς"), Никомах из Герасы (II в.) "Руководство по гармонике" ("Ἁρμονικῆς ἐγχειρίδιον"), а также свод небольших уцелевших разрозненных фрагментов того же автора, сохранившихся в рукописях под рубрикой "Того же Никомаха" ("Τοῦ αὐτοῦ Νικομάχου") или известного под названием "Отрывки из Никомаха" ("Excerpta ex Nicomacho"); Клавдий Птолемей (II в.) "Три книги гармоник" ("Ἁρμονικῶν

βιβλία τρία"); Аристид Квинтилиан (IV в.) "О музыке" ("Περὶ μουσικῆς"); Порфирий (IV в.) "Комментарий к "Гармоникам" Птолемея" ("Εἰς τὰ Ἁρμονικά Πτολεμαίου ὑπόμνημα"); Боэций "О музыкальном установлении" ("De institutione musica") и другие.

Особо следует отметить несколько анонимных трактатов, авторство которых вызывает сомнения. Так, до нас дошло сочинение, называющееся в рукописях либо "О звуках" ("Περὶ φθόγγων"), либо "Деление канона" ("Κατατομὴ κανόνος"). В рукописях, где фигурирует второе название, в качестве автора называется знаменитый математик древности Евклид (350/330–275/270 гг. до н. э.)*. Однако свод положений, изложенных в этом опусе, сформулирован намного раньше пифагорейской школой (VI–IV вв. до н. э.). Поэтому более справедливо автора этого трактата именовать Псевдо-Евклидом.

Спустя некоторое время после смерти Аристотеля в кругу его учеников и последователей был создан огромный труд под названием "Проблемы" ("Προβλήματα"), приписывающийся самому Аристотелю. Среди 38 разделов этой энциклопедии важнейших областей знаний, два посвящены проблемам музыки. Судя по всему, к созданию трактата "приложили руку" несколько поколений учеников великого философа. Поэтому неслучайно компиляторов "Проблем" именуют одним общим именем "Псевдо-Аристотель".

Некоторые сведения по античной органике можно почерпнуть в так называемой "Паросской хронике" ("Πάριον χρονικόν") — в обильной информацией греческой надписи на мраморе с текстом на аттическом диалекте. Этот памятник был обнаружен в XVI в. на острове Парос (из группы Кикладских островов в Эгейском море).

Большой интерес для изучения античной инструментальной культуры представляет трактат "О музыке" ("Περὶ μουσικῆς"), дошедший до нас под именем знаменитого писателя древности Плутарха из Херонеи (46/48–120 гг.). Однако авторство Плутарха уже давно вызывает сомнение у ученых, и поэтому создателя этого сочинения именуют "Псевдо-Плутархом".

Познание античной органики немыслимо без таких выдающихся памятников античной письменности, как "Историческая библиотека" Диодора Сицилийского (ок. 90–21 гг. до н. э.), "География" Страбона (рубеж I в. до н. э.–I в. н. э.), без

---

* Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Античная музыкальная педагогика. Санкт-Петербургский гуманитарный университет, 1996. С. 65–67.

многочисленных сочинений подлинного Плутарха Херонейского. Сюда же следует отнести "Об архитектуре" Витрувия (I в.), "О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов" Диогена Лаэртского (II в.), "Против ученых" Секста Эмпирика (II в.), "Описание Эллады" Павсания и многие другие.

Но среди всех этих сочинений выделяются следующие три источника. Первый из них — труд энциклопедического характера, созданный грамматиком Афинеем из Навкратиды (рубеж II–III вв.) под названием "Пирующие софисты" ("Δειπνοσοφισταί"), дошедший до нас в 15 книгах, в которых сохранились фрагменты из многих утраченных еще в древности сочинений, в том числе и по органике. Другим таким важным источником служат некоторые разделы сочинения, называющегося "Ономастикон" ("Ὀνομαστικόν", от τὸ ὄνομα — "имя"), написанного во II в. Юлием Полидевком, известным под именем Поллукса. И третий труд — "Словарь" Гесихия из Александрии (V в.), где лексикографический материал изложен в виде отдельных статей, расположенных в алфавитном порядке. Среди письменных памятников, не посвященных специально музыке, именно в них приводятся наиболее обстоятельные сведения по органике.

Даже по перечислению основных источников нетрудно заметить, что почти все они — грекоязычные. Это объясняется тем, что именно в древней Элладе была создана античная наука о музыке. Римляне же, завоевавшие Грецию, переняли ее и во всех своих сочинениях лишь в большей или меньшей степени следуют греческим первоисточникам. В результате получилось так, что римские авторы в собственных опусах крайне редко затрагивают вопросы органики, а когда обращаются к ним, то не сообщают ничего нового по сравнению с работами грекоязычных авторов (за редкими исключениями).

После заката античного мира, как известно, интерес к античной культуре не погас. На протяжении длительного времени средневековые авторы опирались на труды античных ученых. Поэтому нередко благодаря средневековым писателям мы узнаем об идеях, высказанных в древности, так как им еще были доступны некоторые старые рукописи, впоследствии оказавшиеся утраченными. Отдельные средневековые памятники письменности, созданные на основе таких древнейших источников, донесли до последующих поколений свидетельства, имеющие непосредственное отношение и к органике. В первую очередь здесь необходимо упомянуть трактат Гауденция (V в.) "Введение в гармонику"

("Ἁρμονικὴ εἰσαγωγή") и некоторые разделы из "Книги этимологий" ("Etimologiarum libri") Исидора из Севильи (560–640 гг.). Ценные сведения сохранились в анонимном сочинении VI в. "Искусство музыки" ("Τέχνη μουσικῆς"), которое в научном мире принято называть по имени его первого издателя "Анонимами Беллерманна" ("Anonyma Bellermanniana"), и в алхимическом трактате VII–VIII вв., приписывающемся некоему Зосиму. Материал по органике встречается в отдельных статьях "Словаря" Константинопольского патриарха Фотия (IX в.) и в "Словаре" византийского политического деятеля, писателя и ученого Иоанна Зонары (конец XI–середина XII вв.). Особо следует сказать о византийском словаре X в. с загадочным названием "Суда" ("Σουΐδας" или "Σούδα"). В нем собрано много важных сведений, сохранившихся с античных времен. Во всех этих словарях статьи изложены в алфавитном порядке. Интереснейшие комментарии к поэмам Гомера, созданные митрополитом Фессалоник Евстафием Солунским (1115–1196/97 гг.), касаются и некоторых инструментов, упоминающихся в знаменитых поэмах Гомера. Важные сведения по античной органике сохранились также в рукописи анонимного византийского трактата "Святоградец" ("Ἁγιοπολίτης"), написанного, скорее всего, в XI–XII вв. и сохранившегося (насколько это известно в настоящее время) в одной-единственной рукописи, хранящейся в Парижской Национальной библиотеке: Ancien fonds grec 360. И, наконец, нельзя забывать о фундаментальном сочинении византийского ученого XIV в. "Гармоники" ("Ἁρμονικά") Мануила Вриенния.

При первом знакомстве с этим обзором, включающим в себя довольно обширный перечень источников, может сложиться ошибочное мнение, что мы располагаем надежной источниковедческой базой для познания античной органики. Однако не следует слишком переоценивать информационные возможности перечисленных письменных памятников. К сожалению, они зафиксировали достаточно ограниченные сведения. Это связано с целым рядом обстоятельств.

Так, в общелитературных и философских сочинениях сведения по органике появляются крайне редко. Они разбросаны в них по мельчайшим крупицам. Да это и естественно, так как содержание каждого такого произведения слишком далеко от мира инструментов и оно лишь изредка касается его, как одного из многочисленных проявлений "житейского фона". Поэтому сведения, имеющие непосредственное отношение к органике, в литературе

подобного рода крайне ничтожны. Причем необходимо постоянно помнить, что авторы таких сочинений не были специалистами, хорошо разбиравшимися в вопросах инструментоведения. Как раз наоборот. Их знания не выходили за рамки самых общих, дилетантских, что предопределило часто встречающуюся здесь путаницу между близкими по конструкции инструментами, серьезные неточности при их описании и даже в наименованиях, когда зачастую любой струнный инструмент может называться "лирой" или "кифарой", хотя в действительности не является ни тем, ни другим. К тому же нередко одни и те же инструменты в таких сочинениях называются по-разному, а различным дается одно и то же наименование. Так, историк Юба, живший на рубеже старой и новой эры, считал (*Афиней* IV 175D), что струнный инструмент, называвшийся "самбике", полностью идентичен "лирофойниксу" (разновидность кифары), тогда как антиохийский поэт и историк III в. до н. э. Эвфорион (*Афиней* XIV 635A) утверждал, что самбике — это реконструированный древний магадис.

Конечно, несколько лучше обстоит дело со специальными работами, посвященными музыке, или с сочинениями, тематика которых в силу самых различных причин запечатлела сведения по органике. Однако и в них можно выявить достаточное количество примеров, демонстрирующих, сколь противоречивы и неоднозначны бывают свидетельства и таких специальных источников. Это обусловлено тем, что даже те античные ученые, для которых музыка являлась важной сферой научных интересов, не были специалистами в области инструментария. Не следует забывать, что тогда наука о музыке была отдалена от непосредственной музыкальной практики. Ее задача сводилась к теоретическому осмыслению звуковых категорий как таковых: акустической природы музыкального и немузыкального звуков, интервального состава звуковых систем, пропорциональных отношений в ритмике и метрике и т. д. Все, что касалось непосредственно музицирования, не входило в науку о музыке. Значит, и инструментальное музицирование, и, тем более, производство инструментов представляли собой области, бесконечно далекие от науки о музыке. Ведь на протяжении длительного времени в древней Греции и в древнем Риме словом "музыкант" (греч.: μουσικός, лат.: musicus) называли не музыкантов-исполнителей или творцов музыки, а ученых, занимавшихся изучением науки о музыке (см.: *Аристоксен* "Гармонические элементы", с. 6, 5; 41, 9–10; 42, 21; *Анонимы Беллерманна* 12; *Боэций* "О музыкальном

установлении" I 34 и другие). Музыканты-практики же именовались по своему инструменту (кифаристы, авлеты) или по музыкальному жанру, в котором они специализировались (кифароды, авлоды и т. д.). Поэтому знания об инструментах никак не соприкасались с наукой о музыке, и естественно, что даже самые выдающиеся античные ученые, посвятившие немало страниц музыке, не разбирались во многих вопросах инструментоведения. Например, по свидетельству Афинея (XIV 635E), знаменитый ученик Аристотеля и один из величайших авторитетов в античной теории музыки Аристоксен, совместно с историком III в. до н. э. Менэхмом, считал идентичными не самбике и магадис, а утверждал, что "пектида и магадис — один и тот же [инструмент]" ("πηκτὶς δὲ καὶ μάγαδις ταὐτόν").

В связи с этим возникает закономерный вопрос, что же тогда представляла собой органика, как часть науки о музыке (см. выше)? Это нетрудно понять, если ознакомиться хотя бы с фрагментом трактата Аристида Квинтилиана ("О музыке" II 16), представляющим собой один из важнейших уцелевших отрывков по античной органике:

"Ἓν μὲν οὖν τοῖς ἐμπνευστοῖς ἄρρεν μὲν ἄν τις ἀποφήναιτο τὴν σάλπιγγα διὰ τὸ σφοδρόν, θῆλυ δὲ τὸν αὐλὸν τὸν φρύγιον γοερόν τε ὄντα καὶ θρηνώδη, τῶν δὲ μέσων αὖ τὸν μὲν πυθικὸν πλέον ἀρρενότητος μετέχοντα διὰ τὸ βάρος, τὸν δὲ χορικὸν θηλύτητος διὰ τὸ ἐς ὀξύτητα εὐχερές. πάλιν ἐν τοῖς κατατεινομένοις τὴν μὲν λύραν ἔστιν εὑρεῖν πρὸς τὸ ἄρρεν ἀναλογοῦσαν διὰ τὴν πολλὴν βαρύτητα καὶ τραχύτητα, τὴν δὲ σαμβύκην πρὸς θηλύτητα, ἀγεννῆ τε οὖσαν καὶ μετὰ πολλῆς ὀξύτητος διὰ τὴν μικρότητα τῶν χορδῶν εἰς ἔκλυσιν περιάγουσαν, τῶν δὲ μέσων τὸ μὲν πολύφθογγον πλέον μετέχον θηλύτητος, τὸ δὲ τῆς κιθάρας οὐ πολὺ τῆς κατὰ τὴν

"Среди духовых [инструментов] кто-то объявил бы сальпингу мужским [инструментом], из-за [ее] силы, а фригийский авлос — женским, так как он является скорбным и жалобным. Среди же средних [по характеру звучания духовых инструментов], пифийский [авлос] больше причастен мужественности, благодаря [своему] низкому регистру, а хоровой [авлос] — женственности, благодаря [своей] искусности в высоком регистре. Наоборот, среди струнных [инструментов] обнаруживается, что лира соответствует мужественности из-за низкого звучания и [его] суровости, а самбике — женственная, ибо будучи низкого происхождения и благодаря небольшой величине струн при большой высоте [их звучания] она приводит [душу] к расслабленности.

λύραν ἀπᾴδον ἀρρενότητος. εἰ δὲ χἄτερ, ἅττα μεταξὺ τούτων ἔστιν εὑρεῖν· οὐκέτι δυσδιάγνωστος αὐτῶν ἡ φύσις, ἐχόντων ἡμῶν καθόλου χαρακτῆρας οἷς τὰ καθ' ἕκαστον ὑποτάξομεν".

Среди же средних [по характеру звучания струнных инструментов] один многозвучный [инструмент] причастен женственности, а другой — мужественности, хотя кифара не очень отличается от лиры. Если же среди них обнаруживаются некоторые другие [типы], то их природа без труда определяется, так как мы в целом уже знаем отличительные признаки, по которым мы классифицируем каждый [инструмент]".

Эта цитата достаточно наглядно показывает, что органика в рамках античной науки о музыке занималась не более чем своеобразным эстетическим осмыслением характера звучания инструментов (благодаря этому мы можем лишь приблизительно догадываться о звучании некоторых инструментов). Поэтому от древних ученых не следует ожидать особых материалов, связанных с конструкциями, производством и даже музыкальным строем инструментов.

Подобная тенденция сохранилась и в позднеантичных, и в средневековых литературных памятниках, основанных на древнейших источниках. Так, византиец Иоанн Зонара ("Словарь"), провозглашая, что "небольшая пандура — ...разновидность кифары" ("πανδούριον... εἶδος κιθάρας"), даже не задумывался над тем, что пандура, обладавшая грифом, никак не могла рассматриваться как разновидность кифары, лишенной грифа. Можно привести множество подобных примеров, и все они будут свидетельствовать о том, что имеющийся материал источников по античной органике достаточно противоречив и может оказать помощь для познания древнего инструментария лишь после основательного критического осмысления.

Такая ситуация осложняется еще и тем, что во многих случаях мы знакомы с воззрениями древних авторов через "вторые" или "третьи руки", а нередко — посредством еще более отдаленных "пересказчиков". Особенно это касается тех писателей, чьи сочинения были утрачены еще в эпоху античности и о мнении которых мы осведомлены только благодаря тому, что цитаты из их сочинений или свободный пересказ их отрывков сохранились в рукописях более поздних авторов. А как известно, подобные передачи чреваты неточностями и даже искажениями.

Кроме того, среди многих особенностей античного мировоззрения, наложивших отпечаток на содержание сохранившихся литературных памятников, существует одно, которое особенно затрудняет обзор инструментоведческих, да и вообще любых других материалов, связанных с музыкальной культурой в исторической перспективе. Дело в том, что в античности существовал некий культ древности, выражавшийся в преклонении перед далеким прошлым. Отсюда — глубочайшее уважение ко всему, что было создано и сказано в давно прошедшие времена. Более того, архаичность мнения являлась даже доказательством его справедливости, ибо, по глубочайшему убеждению эллинов и римлян, в старину везде и всегда высказывали только абсолютную истину. В связи с этим нередки были случаи, когда во имя придания большей весомости и значительности каким-либо мнениям, их приписывали наиболее древним авторам. Поэтому зачастую в свидетельствах по органике, выдающихся за исторически ранние, могут содержаться и поздние точки зрения, а это также затрудняет верную историческую дифференциацию свидетельств.

Та же самая особенность античного мировоззрения сформировала такое положение: почти во всех письменных памятниках главное внимание уделяется сведениям, связанным с древними инструментами и инструменталистами. Ведь по господствовавшему мнению, именно они воплощали все самое достойное и лучшее, способное служить образцом для последующих поколений. В результате большинство источников передает материалы по органике, отражающие музыкальную культуру до III–II вв. до н. э. Факты и события более позднего времени до предела ограничены и крайне скупы. Все это также затрудняет понимание процессов, происходивших в органике, начиная с рубежа старой и новой эры и вплоть до заката античности (V в.).

Знакомясь с античными источниками, нужно учитывать еще одно немаловажное обстоятельство, также обусловленное особенностями древнего мировоззрения. Существовала искренняя и глубокая вера в то, что один человек способен изобрести не только какой-то инструмент, но и создать такую сложную и уникальную категорию музыкального мышления, как, например, определенный лад и даже целый национальный (вернее, "племенной") стиль музыки (дорийский, фригийский, лидийский и т. д.). Но такие феномены древней художественной культуры, основываясь на объективных закономерностях эволюции музыкального мышления, формируются в течение жизни не одного поколения и поэтому

не могут быть продуктом деятельности одного музыканта, пусть по-настоящему великого и гениального. Однако древние авторы нередко приписывали одному конкретному человеку добавление к какому-то инструменту одной струны, другому — другой, третьему — третьей и т. д., а кому-то — даже изобретение инструмента (не говоря уже о богах-"изобретателях" инструментов). Конечно, все подобные свидетельства нужно осваивать, учитывая специфику воззрений античности.

То же самое с полным основанием можно сказать о сведениях, встречающихся в источниках о происхождении (египетском, ливийском, тирренском, фригийском и т. д.) того или иного инструмента. Эти сведения порой также противоречивы. Они не могут всегда рассматриваться как абсолютно точно соответствующие действительности и требуют основательной проверки посредством изучения не только древнегреческой и древнеримской музыкальной жизни, но и географически пограничных с ними художественных культур.

Следует также иметь в виду, что источники дают сведения далеко не обо всех инструментах, использовавшихся в античности. Некоторые из инструментов вообще оказались не зарегистрированными в рукописях, а сведения об отдельных разновидностях буквально мимоходом "мелькают" в источниках, оставляя нас перед непроницаемой стеной безмолвия времен и вынуждая лишь догадываться о многообразии форм инструментов. Так, например, у Поллукса (IV 61) встречается одно-единственное упоминание об инструменте, называвшемся "пелекс" (πήληξ): "пелекс — не только султан [воинского] шлема, но и некий псалтерический инструмент" ("πήληξ δὲ οὐ μόνον ὁ τῆς περικεφαλαίας λόφος, ἀλλὰ καὶ ὄργανόν τι ψαλτήριον"). Здесь подразумевается, что одним и тем же термином "пелекс" обозначался гребень воинского шлема и некий неизвестный нам музыкальный инструмент из семейства псалтерионов. У Гесихия встречается упоминание об инструменте "ромб" (ρόμβος или ρύμβος), представлявшем собой деревянный круг, прикрепленный к вращающейся вокруг него струне. Такие инструменты использовались во время некоторых религиозных обрядов, когда "служители богов применяют [их] как тимпаны" ("ὅ ἔχουσιν οἱ ἐπιθειάζοντες ὡς τύμπανον"). Поллукс (IV 59) пишет также о неком "симикионе" (σιμίκιον), относившемся к семейству псалтерионов и имевшем 35 струн. Аристотель ("Политика" VIII 6, 7 1341a) называет еще один загадочный струнный инструмент — "семиугольник" (ἑπτάγωνον). Эти и подобные им

беглые упоминания лишь подтверждают, сколь разнообразны были разновидности инструментов и как мало о них сообщают сохранившиеся материалы.

Но несмотря на всю свою информационную ограниченность, именно памятники письменности являются важнейшими из существующих ныне источников по античной органике. Это обстоятельство совершенно естественно способствовало тому, что в новое время на протяжении длительного периода знания об античном инструментарии поступали в историческое музыкознание, в основном, благодаря содействию филологов, что имело как положительные, так и отрицательные стороны. Глубоко изучив древнегреческий и латинский языки, филологи черпали из источников соответствующие сведения и предоставляли их в распоряжение музыковедов. Однако они далеко не всегда могли верно истолковать те или иные специальные свидетельства и по теории музыки, и по ее истории, а также по органике. Поэтому в литературе возник целый комплекс недоразумений и явных заблуждений об античных инструментах. Так, например, на протяжении многих столетий греческий "авлос" (αὐλός) переводился на все европейские языки как "флейта", хотя в действительности авлос очень далек от того инструмента, который именуется *флейтой*. Подобное заблуждение коснулось переводов многих выдающихся памятников культуры, в том числе и "Нового Завета", где фраза "авлос и кифара" ("εἴτε αὐλὸς εἴτε κιθάρα" — "Первое послание Коринфянам" 14, 7) толкуется в русском переводе как "свирель и гусли", а выражение "мы вам аврировали" ("ηὐλήσαμεν ὑμῖν" — "Евангелие от Матфея" 11, 17; "Евангелие от Луки" 7, 32) подается как "мы играли вам на свирели", тогда как "авлеты" ("τοὺς αὐλητάς" — "Евангелие от Матфея" 9, 23) трактуются как "свирельщики" (то же самое легко увидеть и в переводах "Нового Завета" на другие европейские языки). Таких казусов существует бесчисленное множество. Конечно, они имеют объективную причину и основаны на понятном желании обозначить нечто неизвестное знакомым термином (вспомним, что во все времена путешественники называли инструменты аборигенов названиями отечественных инструментов, которые казались им близкими, похожими на них или даже идентичными). Они искажают представление об античной музыкальной жизни. Во избежание аналогичных недоразумений и заблуждений каждая ссылка на первоисточник должна сопровождаться соответствующей цитатой на языке подлинника. В противном случае свод ошибок и оплошностей будет

постоянно увеличиваться, а современные знания по античной органике — еще больше отдалятся от того, что было в древнем мире.

Нужно также усвоить и свыкнуться с тем, что многие явления античной органики уже никогда нельзя будет вызвать из небытия. Значит, уже никогда нельзя будет полностью реконструировать ее цельное здание, а об отдельных ее сторонах можно говорить лишь гипотетично. Почти всегда приходится довольствоваться тем, что удалось спасти от забвения или гибели (такова участь всякой области знания, связанной с изучением далекого прошлого).

Через все источники проходит мысль о дифференциации инструментов, применявшихся в музыкальном искусстве, на две группы, которые по современным представлениям соответствуют "струнным" и "духовым" ("ударные" почти никогда не использовались для воплощения сугубо музыкальных задач, исключая некоторые разновидности трещоток, надевавшихся изредка на обувь танцующих авлетов).

Первая из указанных групп — струнная, существовавшая во многих разновидностях, отличающихся по звуковому диапазону, строю, тембру, количеству струн, по форме, величине, конструкциям и по названиям. Объединяло эти инструменты то, что звук на них извлекался при помощи удара по струне. Поэтому чаще всего струнные инструменты назывались "ударными" (κρουόμενα, либо πληττόμενα, либо ἐπιπληττόμενα, соответственно от глаголов — κρούειν, πλήττειν, ἐπιπλήτειν — "ударять"). С точки зрения античных воззрений такое наименование было совершенно естественным (см.: *Поллукс* IV 58, *Афиней* IV 174E и другие). Правда, иногда эти инструменты именовались "струнными" (ἔγχορδα) или "натягивающимися" (ἐντατά), но такие обозначения использовались значительно реже. Для всех они оставались прежде всего "ударными" (под "ударом" подразумевался не только собственно удар по струнам, но также щипок и бряцание).

Интересно обратить внимание на особенности применения одного специального термина, связанного с пониманием струнных инструментов как "ударных". Словом "крума" (κροῦμα или κροῦσμα, от глагола κρούειν — "ударять") вначале обозначалось звучание только струнных инструментов. Впоследствии же оно распространилось уже на любую инструментальную музыку. Поллукс (IV 84) пишет о "трубных крумах" ("τὰ σαλπιστικὰ κρούματα"), т. е. о звучании труб, а греческий оратор и философ I в. Дион Хризостом ("О власти" I 4) сообщает о "круматической

музыке" ("κρουματικὴ μουσική"), подразумевая под этим термином всякую инструментальную музыку. С течением времени в античной музыкальной жизни сложилось даже понятие "кругматических диалектов" ("τὰς κρουματικὰς... διαλέκτους" — см.: *Псевдо-Плутарх* "О музыке" 1132B, § 21), под которыми понимались не только "инструментальные стили", но и вообще стили музыки. Так один частный термин, связанный вначале исключительно со струнными инструментами, постепенно приобрел очень широкое значение, что свидетельствует об активности струнных инструментов в древней музыкальной жизни.

Вторая группа инструментов — "духовые", и действительно их греческое название полностью отражает метод звукоизвлечения посредством вдувания воздуха: ἐμπνευστικά или ἐμπνευστά — буквально: "вдувающие", от глагола πνέειν — "дуть". Поллукс (IV 58) приводит целую серию наименований, использовавшихся для духовых инструментов, которые можно перевести как "вдуваемые" (ἐμπνεόμενα), "поддуваемые" (καταπνεόμενα), "надуваемые" (ἐπιπνεόμενα) и вновь "вдуваемые" (ἐμφυσώμενα, от глагола φυσᾶν — "дуть").

Сообщая о струнных инструментах, античные источники не дифференцируют их на более мелкие группы. Однако наблюдения над их разновидностями позволяют продолжить подразделение. Так, лира (λύρα), кифара (κυθάρα), барбитон (βάρβιτον), форминга (φόρμιγξ), пификон (πυθικόν) или дактиликон (δακτυλικόν), псалтинга (ψάλτιγξ), клепсиамб (κλεψίαμβος), скиндапс (σκινδαψός), треножник (τρίπους), кинира (κινύρα), девятиструнник (ἐννεάχορδον) и так называемая лирофойникс (λυροφοῖνιξ) обладали струнами одинаковой длины, но различной толщины и натяжения. Они имели достаточно ограниченное количество струн, а звук мог извлекаться либо плектром, либо непосредственно пальцами. Одновременно с перечисленными струнными инструментами существовали другие, характеризовавшиеся двумя особыми признаками: в абсолютном большинстве случаев они обладали большим количеством струн, достигавшим у отдельных инструментов 40, а звук извлекался только пальцами. Такие инструменты, с одной стороны, назывались "многострунными" (πολύχορδα — *Платон* "Законы" III 399D), а с другой — "псалтическими", то есть "бряцающими" (ψαλτικά либо ἐπιψαλλόμενα, от глагола ψάλλειν — "бряцать"). Причем последний термин подразумевал не два возможных варианта удара по струнам — и плектром, и пальцами, — а только один: исключительно пальцами, что и было

запечатлено в названии инструмента "псалтерион" (ψαλτήριον). Такие инструменты условно квалифицировались как "псалтерионы": сам псалтерион, магадис (μάγαδις), пектида (πῆκτις), самбике (σαμβύκη), фойникс (φοῖνιξ), симикион (σιμίκιον), эпигонейон (ἐπιγόνειον), треугольник (τρίγωνον), семиугольник (ἑπτάγωνον), ямбике (ἰαμβική), наблас (νάβλας). Правда, отдельные из этих инструментов по количеству струн не отличались от тех, которые принадлежали к первой группе, но они были лишены струн одинаковой длины, что характерно для разновидностей лир и кифар. Не исключено, что перечисленные инструменты второй группы объединялись и в древности. Хотя для такого заключения и нет безоговорочных подтверждений, некоторые свидетельства позволяют предполагать, что отдельные античные авторы были близки к подобной классификации. Так, афинский грамматик II в. до н.э. Аполлодор говорил (*Афиней* XIV 436F): "то, что мы сейчас называем псалтерионом — это магадис" ("ὅ νῦν... ἡμεῖς λέγομεν ψαλτήριον, τοῦτ, εἶναι μάγαδιν"). Наряду с этим изредка встречаются источники, где магадис отождествляется с другим псалтерионом — пектидой. Вряд ли такие параллели могли быть случайностью. Скорее всего, либо положения античной органики, выделяющие псалтерионы в отдельную подгруппу, оказались утраченными и не дошли до нас, либо даже без теоретического обособления псалтерионов в сознании древних они выделялись в особый вид струнных инструментов.

Попутно необходимо отметить, что среди псалтерионов находятся и арфообразные инструменты (например, треугольник). Однако нужно постоянно помнить, что само слово "арфа" (греч.: ἅρπα) как название инструмента отсутствовало в древней Греции.

Таким образом, несмотря на некоторое несовершенство и условность изложенной дифференциации, она достаточно наглядно показывает своеобразие двух основных групп струнных инструментов.

Однако наряду с ними существовала и третья, крайне малочисленная группа. Наиболее яркий ее представитель — пандура: инструмент с грифом, отсутствующим у всех других античных струнных инструментов, за исключением трихорда, также обладавшего грифом. Столь яркое внешнее отличие, накладывающее отпечаток на способ исполнения, отличает эти инструменты от остальных струнных. Правда, сюда же можно причислить и так называемый монохорд, или канон, главной отличительной особенностью которого являлась струна, скрепленная с деревянной

линейкой. Хотя сам монохорд, судя по всему, не использовался непосредственно в музицировании, он служил инструментом для демонстрации математических пропорций интервалов, возникающих при делении струны. Никомах ("Руководство по гармонике" 4) свидетельствует о том, что монохорды, каноны и пандуры в древности рассматривались как инструменты одного вида: "... монохорды..., которые многие называют фандурами (sic), а пифагорейцы — канонами" ("τὰ... μονόχορδα..., ἃ δὴ καὶ φανδούρους καλοῦσιν οἱ πολλοὶ, κανόνας δ' οἱ Πυθαγορικοί"). Несмотря на то, что рукописная традиция трактата Никомаха несколько видоизменяет общепринятое название пандуры, указанная связь трех инструментов могла основываться только на общих представлениях об их конструкции, когда струна, натянутая над линейкой монохорда или канона, отождествлялась со струной, натянутой через гриф трихорда и пандуры.

Что же касается античных духовых инструментов, то они могут быть подразделены на две основные подгруппы: мундштучные и немундштучные. Наиболее ярким воплощением первых были многочисленные разновидности авлоса (αὐλός), а вторых — сиринга (σύριγξ). Сальпинга (σάλπιγξ) же могла быть как с мундштуком, так и без него.

Ударные инструменты применялись, в основном, в религиозных обрядах. Их именовали так же, как струнные, т. е. "ударными" (κρουόμενα или κρουστά — см.: *Никомах* "Руководство по гармонике" 2). В источниках отсутствует даже минимальный намек на их дифференциацию на подгруппы.

Несколько особняком в античной органике стоит гидравлос — первая и самая ранняя разновидность органа. В сочинении Афинея (IV 174B) дважды ставится вопрос о месте гидравлоса в системе инструментов — "считаешь ли ты его среди струнных или среди духовых" (εἴτε τῶν ἐντατῶν αὐτὸ θέλεις, εἴτε τῶν ἐμπνεῦστων) — и читатель ни разу не получает вразумительного ответа. Здесь не помогает даже приводящаяся Афинеем цитата из трактата Аристокла (конец II в. до н. э.) "О хорах", в котором обсуждается суть гидравлоса. Судя по всему, в античной органике существовали трудности с квалификацией этого инструмента, потому что он всегда рассматривался обособленно, вне подразделения на струнные и духовые (хотя нередко орган относили к духовым).

Источники сохранили данные и об античной инструментальной нотации (παρασημαντικὴ или σημασία, или στίζις), которая существовала вместе с вокальной. Обе нотации являлись буквенными,

т. е. нотные знаки представлены в них в виде букв алфавита и целого ряда их видоизменений и разновидностей. Однако если нотные знаки вокальной нотации основываются на дорийском алфавите, то инструментальная нотация — на более древнем ионийском алфавите. Отсюда делают вывод, что инструментальная нотация древнее вокальной. Во всяком случае, существует полная уверенность в том, что в III в. до н. э. уже функционировали обе нотации. Знаки вокальной нотации записывались над словами, а инструментальной — под ними (см.: *Аристид Квинтилиан* "О музыке" II 10; *Анонимы Беллерманна* 68).

Существовало 17 основных знаков инструментальной нотации, которые можно условно представить в таком соотношении с современной нотной последовательностью:

Эти знаки использовались в трех различных позициях: в обычном положении (σημεῖον ὀρθόν — прямой знак), перевернутом (ἀπεστραμμένον) и опрокинутом (ἀνεστραμμένον).

При помощи таких видоизменений основных знаков нотировалась каждая ступень звукоряда в трех ладах античной музыки: диатоническом, хроматическом и энгармоническом*.

Параллельно со звуковысотными обозначениями существовала целая серия ритмических знаков, а в основе ритмической системы нотации лежала некая условная временная единица "хронос протос" (χρόνος πρῶτος). Она не имела специального обозначения. А более крупные длительности, состоящие из нее, указывались посредством "составления" конкретных графических фигур, образованных из различного количества штрихов, кратких линий:

удвоенная	(μακρὰ δίχρονος или δίσημος)	—
утроенная	(μακρὰ τρίχρονος или τρίσημος)	⊣
учетверенная	(μακρὰ τετράχρονος или τετράσημος)	⊣⊣
упятеренная	(μακρὰ πεντάχρονος или πεντάσημος)	⊣⊣⊣

В основе же графического изображения пауз лежала мельчайшая пауза (κενός — буквально: "пустой"), называвшаяся "леймой" (λεῖμμα — "остаток"), которая обозначалась своей начальной буквой — Λ. Все остальные паузы были представлены следующими величинами:

двухвременной	(κενὸς μακρὸς δίχρονος)	⋋
трехвременной	(κενὸς μακρὸς τρίχρονος)	⋋⋋
четырехвременной	(κενὸς μακρὸς τετράχρονος)	⋋⋋⋋
пятивременной	(κενὸς μακρὸς πεντάχρονος)	⋋⋋⋋⋋

До настоящего времени известны только два памятника с инструментальной нотацией. Один из них — это четыре краткие инструментальные мелодии, зафиксированные у Анонимов Беллерманна (§§ 98, 99, 101, 104), а другой — два небольших инструментальных фрагмента из Берлинского папируса (6870) II–III вв. (NN 31 и 33).

---

* Подробнее об этих ладах см.: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. Ленинград, "Музыка", 1986.

Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954.

Philodemi Liber IV De musica // Philodemus. Über die Musik IV Buch. Text, Übersetzung und Kommentar von A. J. Neubecker. Napoli 1986. 33–90.

Nicomachi Geraseni Harmonikon enchiridion // Musici scriptores graeci. Aristotelis. Euclides. Nicomachus. Bacchius. Gaudentius. Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit C. Janus. Leipzig 1895 (Reprint: Hildesheim 1962), 209–282.

Ptolemaei Harmonica // Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1).

Aristidis Quintiliani De musica libri tres, edidit R. P. Winnington-Ingram. Leipzig 1963.

Porphyrii Commentarium ad Ptolemaei Harmonica // Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).

Boetii De institutione musica // *Boetii* De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii. Edidit G. Friedlein, Leipzig 1867, 177–371.

Pseudo-Euclidi Sectio canonis // Musici scriptores graeci, 113–166.

Pseudo-Aristotelis Problemata // Ibid., 60–111.

Parius lapis // Das Marmor Parium, hrsg. F. Jacoby, Berlin 1904, 1–23.

Pseudo-Plutarchi De musica // Plutarque. De la musique. Texte traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954, 111–132.

Athenaei Deipnosophistae, edited and translated by Ch. B. Gulick. Cambridge: Harvard University Press, 1950, v. I–VII.

Pollucis Onomasticon. Ed. E. Bethe. Leipzig 1900 (Lexicographi Graeci, v. IX). *Hesychii* Lexicon, ed. M. Schmidt. Jena 1858–1868.

Gaudentii Philosophi Harmonica introductio // Musici scriptores graeci, 317–355.

Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, ed. W. M. Lindsay, v. 1–2, Oxford 1911 (Reprint: Oxford 1971).

Anonyma De musica scripta Bellermanniana, edidit D. Najock, Leipzig 1975.

Photii Patriarchae Lexicon, ed. S. A. Naber. Leiden 1864–1865.

Zonaras Lexicon. Lipsiae 1808.

Eustathii Episcopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam. Vol. I–VII, Leipzig 1825–1830.

The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted. Copenhague 1983 (Cahiers de l'institut du Moyen-Age Grec et Latin, 45).

The Harmonics of Manuel Bryennius. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker. Groningen 1970.

Suidas Lexicon, ed. A. Adler. Leipzig 1928.

ЛИТЕРАТУРА

Krüger Ed. Dissertatio de musicis graecorum organis circa Pindari tempora florentibus. Göttingen 1830.

Esmann Fr. De organis Graecorum musicis. Pars prior (Veterum testamonia par literas tradita continens). Diss. Wismar 1880.

Jan K. Die griechischen Saiteninstrumente // Programm des Gymnasiums Saargemund. Leipzig 1882.

Idem. Die Musikinstrumente der Griechen und Römer // Gestgaben zum 25-jährigen Jubiläum des Gymnasiums und Realgymnasiums zu Landsberg a. W. dargebracht von ehemaligen Lehrern und Schülern. Landsberg 1885, 24–30.

Bapp C.A. De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit. Leipzig 1885.

Thierfelder A. System der altgriechische Instrumentalnotenschrift // Philologus 56, 1897, 492–524.

Tillyard H. I. W. Instrumental music in the Roman age // Journal of Hellenic Studies 27, 1907, 160–169.

Sachs C. Die griechische Instrumentalnotenschrift // Zeitschrift für Musikwissenschaft 6, 1923/24, 289–301.

Idem. The History of Musical Instruments. New York 1940.

Wegner M. Die Musikinstrumente des alten Orients. Münster 1950 (Orbis antiquus, 2).

Wille G. Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam 1967 (passim).

Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры (Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова). Л., 1988, 7–30.

О.Г.Олейник

ИЗОБРАЖЕНИЕ МУЗЫКАНТА НА ЗОЛОТОЙ ПЛАСТИНЕ IV века до н.э.

(к проблеме музыкального инструментария скифов)

В 1901 г. у села Сахновка Черкасской области В.Е.Гезе раскопал несколько курганов скифского времени. В одном из них была найдена золотая пластина из головного убора. По ряду причин эта находка вызывала сомнения у специалистов и долгое время отношение к ней было крайне осторожным*. Ее подлинность оспаривали такие известные и авторитетные русские археологи как Н.И.Веселовский, М.И.Ростовцев, А.А.Спицын и многие другие. Со временем М.И.Ростовцев изменил свою точку зрения, однако это обстоятельство не повлияло на предубежденное отношение к пластине и в дальнейшем она не нашла отражения в ряде работ, в которых рассматривались памятники скифских времен, обнаруженные на этой территории (Петренко, 1967; Онайко, 1970).

Только к концу 1970-х гг. на основе накопившегося богатейшего материала была убедительно доказана ее подлинность (Бессонова, Раевський, 1977; Черненко, Клочко, 1949).

В связи с этим возникла еще одна проблема, суть которой заключалась в том, что до сих пор в восточноевропейском ареале обитания скифских племен не были найдены подтверждения существования у них каких-либо струнных инструментов, а атрибутика сцены (амфора, музыкальный инструмент) и датировка (IV в. до н.э.) указывали скорее на то, что пластина являлась эллинизированным изображением скифского религиозного обряда. Таким образом, с "легкой руки" искусствоведов музыкальный инструмент в руках скифа было принято считать греческим.

К сожалению, факт уникального изображения скифа со столь необычным "греческим" инструментом до сих пор не нашел должного освещения в научной литературе. В ряде работ по истории музыки и истории арфы пластина упоминаается только для подтверждения факта существования у скифов музыкального инструментария без серьезного анализа этого интереснейшего

* В конце XIX – начале XX вв. была раскрыта серия подделок скифских древностей, в частности, скандал с так называемой тиарой Сайтаферна, которую журналисты назвали "подделкой номер один". Эту тиару приобрел Лувр за двести тысяч франков, а сделал ее, как выяснилось позже, одесский ювелир И.Рухумовский.

памятника, не говоря уже о том, что в различных изданиях инструмент именуется кифарой, лирой и даже арфой.

Так что же это за инструмент? Чей он — греческий или скифский? Чтобы ответить на эти вопросы, проанализируем сцену, изображенную на пластине.

В центре на троне — богиня Табити*. Справа перед ней — коленопреклоненный бородатый скиф с рогом-ритоном в руках, за ним — музыкант. Очень достоверно изображены все участники и атрибуты обряда. Здесь и принесение в жертву барана, и причастие ритуальным напитком, и братание (двое мужчин пьют из одного ритона). Пластина, бесспорно, была изготовлена греческим мастером и, вероятнее всего, по заказу скифа.

На первый взгляд может показаться, что музыкант играет на инструменте, напоминающем своей конструкцией кифару или лиру, а следовательно является греческим. Попробуем проанализировать сцену с позиции функциональной важности персонажей по отношению к богине — основной фигуре композиции.

На пластине — ритуал жертвоприношения в честь богини и приобщение к ней священным напитком**. Судя по расположению фигур, главными действующими лицами являются бородатые скифы, а молодые люди — прислуга. Бородатый скиф с ритоном и музыкант непосредственно обращены к богине, а она — к ним. Все остальные участники композиции демонстрируют сам процесс ритуала. Скиф с ритоном, вероятно, второе по значению лицо после богини; он либо царь, либо вождь племени.

Музыкант изображен во время игры. На это указывает его поза; он сосредоточен и находится как бы во власти происходящего. Голова повернута влево, словно он пытается из-за спины скифа с ритоном не упустить ни малейшего нюанса в "сценарии" обряда, чтобы соответствующим образом его озвучить. Таким образом, мы можем предположить, что его роль в обряде была довольно ответственной, если не одной из основных, и несла на себе определенный эмоциональный заряд.

Теперь рассмотрим сам инструмент. Сильно вытянутый плоский корпус переходит в две короткие стойки, загнутые внутрь.

---

* Табити — наиболее почитаемая в скифской мифологии богиня. Она составляла первый из трех разрядов семибожного пантеона и отождествлялась с греческой Гестией. Она воплощала божество, связанное с огнем во всех его проявлениях, от домашнего очага до представления об огне (у индоиранских народов) как стихии, связанной с тремя зонами космоса.

** Существуют иные толкования содержания композиции (Раевский, 1977, с. 87—109).

Между ними находится перекладина, на которой крепились струны. В нижней округлой части корпуса, в центре, четко выделен небольшой выступ в форме шара. Чисто визуально, без знания элементарных различий в конструкции инструментов и однозначном заключении об "эллинизированном изображении" вполне логично полагать, что это греческий инструмент. Но не будем торопиться с выводами. Действительно, инструмент относится к разновидности лир, но только не греческих. На это указывает упоминавшийся шарообразный выступ у основания инструмента: деталь имеет принципиальное значение при определении его принадлежности к скифской музыкальной культуре.

Легкая изящная форма соответствует абрису лиры, но резонаторный корпус, составляющий большую часть конструкции инструмента, никак не вяжется с известными образцами. Короткие стойки довольно изящны и мало похожи на более основательные и плоские стойки кифары.

Возвратимся к традициям изготовления струнного инструментария Античного мира и их характерным особенностям. Как показывает археологический материал, одни и те же инструменты в разных регионах, населенных часто иными этническими группами, имели свою традицию изготовления, отражавшуюся во внешней форме и системе фиксации отдельных деталей, украшений, связанных с ними религиозных артефактов и т.д. Сопоставление однотипных инструментов из различных регионов выявляет этногенетические, мифо-религиозные, культурно-исторические и торговые межрегиональные взаимоконтакты и связи, которые в свое время объединяли территориально отдаленные народы.

Одной из таких особенностей является система крепления нижних концов струн. Сравнивая имеющийся изобразительный материал, нетрудно заметить, что в изображении греческих мастеров эта деталь довольно точно выписывалась. У лир и кифар независимо от формы нижней части корпуса (округлой или прямоугольной) струны всегда крепились на специальной поперечной планке, находившейся чуть выше основания инструмента.

Планка представляла собой брусок с отверстиями, через которые протягивались струны, завязанные на конце в узел. Свободный конец струны закреплялся вверху на планке-струнодержателе, а колок регулировал высоту настройки.

Четко обозначенный выступ в форме шара внизу сахновского инструмента дает возможность предположить, что нижнее крепление струн производилось при помощи этого шарообразного выступа. Подобный способ крепления довольно архаичен и

стабилен, имея до сих пор множество аналогов в народном инструментарии Средней Азии, Казахстана, Сибири и других регионов Евразии. Итак, не только форма, но и способ крепления струн полностью отличен от греческих образцов.

Разумеется, эллинизация высших слоев скифского общества к IV в. до н.э. заметно отразилась на его вкусах и потребностях. Однако она мало должна была коснуться религиозных верований и обрядов. По данным Геродота (1972, с. 206–207), скифы отрицательно относились к греческим мистериям. Поэтому трудно себе представить, чтобы в ритуальной сцене с особо почитаемой богиней был использован чуждый скифам атрибут. Следовательно, в руках у скифа не *греческий*, а *скифский* инструмент.

Есть еще один нюанс, на который хотелось бы обратить внимание. К сожалению, до сих пор осталось незамеченным для исследователей пластины отсутствие струн на инструменте при том, что мастер достоверно и довольно точно передал целый ряд мелких деталей. На художественных изделиях припонтийских городов-колоний тщательно выписывались не только сами струны (что позволяет точно определить их количество), но и способ крепления. Поэтому без особого труда по анализу изображений можно восстановить особенности конструкции инструментов. На монетах Ольвии, Пантикапея, Тиры (IV–II вв. до н.э.) достоверность и тщательность изображения лир и кифар не вызывает сомнений. Здесь, как и во многих других городах-колониях, большой популярностью пользовались "мусические" состязания, в которых принимали участие певцы, инструменталисты и поэты. Сохранился каталог состязаний из Херсонеса. Трудно представить, чтобы мастер, изготовивший пластину, плохо знал конструкцию популярного инструмента. Если даже предположить, что в сцену введены чуждые скифам атрибуты, то и в этом случае музыкальный инструмент должен был быть изображен таким, каким видим его на дошедших до нас памятниках. Напрашивается вывод: инструмент изображен тыльной стороной.

Во-первых, если это — лицевая сторона, то струны, хотя бы частично, были бы видны в нижней части у основания корпуса резонатора. Во-вторых, позиция, в которой находится левая рука (распростертые вдоль струн согнутые пальцы), является характерной для способа, когда левой рукой прижимаются те струны, которые в данный момент не должны звучать. В-третьих, если все-таки возникнут сомнения относительно правоты изложенных доводов, попробуем представить себе, как бы звучал инструмент, если бы сверху вдоль струн положить руку от локтя до кисти, лишая их таким образом вибрации, — думается, что никак.

Обратимся к свидетельствам древних авторов. Юлий Полидевк (II в. н.э.) отмечает: "Пятиструнник изобретен скифами и связывался сыромятными ремнями, а плектрами служили козьи копытца" (1948, с. 265). Значит — плектр! Если предположить, что Полидевк, приводя сведения о скифском пятиструннике, имел в виду аналогичный сахновскому (на что указывает приведенный выше возможный способ звукоизвлечения, предполагающий также и использование плектра), тогда странное на первый взгляд положение руки играющего приобретает вполне логичное объяснение.

Тщательное исследование верхней планки-струнодержателя (с учетом определенного процента схематичности) обнаруживает некоторую неровность поверхности (пропорциональные выпуклости), связанную, очевидно, с намерением мастера изобразить обвитые в несколько оборотов струны. Возможное их количество — 4—6.

Вероятно, для соблюдения определенных канонов было необходимо, чтобы главные действующие лица располагались по левую сторону от богини. Поэтому инструмент, который держат слева, а играют правой рукой плектром, был изображен тыльной стороной. В греческом искусстве изображение тыльной части инструмента не являлось чем-то необычным и встречалось даже на монетах (например медная монета из Тира II в. до н.э. и ряд изображений на керамике V—III вв. до н.э.).

Но вернемся к Юлию Полидевку и попробуем с иной позиции взглянуть на приводимые им сведения. Он пишет, что *скифы изобрели пятиструнник*. Очевидно, автор во II в. н.э. уже не знал его скифского названия. Тогда возникает вопрос: почему он не решился привести греческое (кифара или арфа), как это делали другие авторы? Почему ограничился такой скупой информацией? Может быть потому, что этот инструмент сильно отличался от привычных кифар и лир? Действительно когда мало знаешь, проще ограничиться конкретными характерными отличиями — "пятиструнник", "сыромятные ремни" и т.п. (Или прибегнуть к геометрическим характеристикам, как это сделал Аристотель, упоминая среди инструментов негреческого происхождения некие "семиугольники" и "треугольники".) Возможно, что фраза Полидевка для его современников имела особое содержательное значение, большее, чем мы можем прочесть. Я имею в виду способ соединения деталей и количество струн. Известно, что связывание и обматывание при соединении отдельных частей конструкции инструмента — способы более древнего происхождения, чем прибивание (деревянными или металлическими гвоздями) или склеивание деталей. Очевидно, что характеристика Полидевком скифского

инструмента должна была свидетельствовать о той разнице, которая существовала между "классическим" эллинским и "варварским" скифским инструментарием.

Совершенно неожиданное подтверждение живучести традиций описываемого инструментального искусства дала находка аналогичного инструмента из погребения германского воина V–VII вв. н.э.* Разница во времени между изготовлением пластины и подлинным инструментом составляет более десяти веков!

Пластина была найдена в Днепровском Правобережье. По Геродоту, эти земли населяли скифские племена земледельцев. Греческое название племени земледельцев "georgoi" В.И.Абаев выводит из местного "gau-varga". Этот антоним имеет аналогию в названии среднеазиатского сакского племени "hauma-varga", о чем свидетельствуют древнеперсидские надписи. В переводе это обозначает – "те, что варят хаому" (из которой изготовлялся священный ритуальный напиток), а "gau-varga" переводится как "те, что разводят скот" (Абаев, 1980, с. 130). Можно предположить, что изображенный на золотой пластине музыкант мог быть из племени земледельцев и играть на инструменте, послужившем впоследствии прототипом древнейших образцов восточноевропейских струнных щипковых инструментов языческого и раннехристианского периодов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абаев, 1980, с. 130: Абаев В.И. *Дискуссионные проблемы скифологии* // Народы Азии и Африки. N 5. М., 1980. С. 117–130.

2. Бессонова, Раевський, 1977: Бессонова С., Раевський Д. *Золота пластина із Сахнівки* // Археологія. Вип. 21. Київ, 1977. С. 39–50.

3. Геродот, 1972, с. 206–207: *Геродот.* История. Л., 1972.

4. Онайко, 1970: Онайко Н. *Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–III вв. до н.э.* // САИ. Вып. Д1–27. М., 1970.

5. Петренко, 1967: Петренко В. *Правобережье Среднего По-днепровья в V–III вв. до н.э.* // САИ. Вып. Д1–4. М., 1967.

6. Полидевк, 1948, с. 265: *Полидевк Юлий* // Вестник Древней истории. Т. 12. М., 1948.

7. Раевский, 1977, с. 87–109: Раевский Д.С. *Очерки идеологии скифо-сакских племен.* М., 1977.

8. Черненко, Клочко, 1979: Черненко Е., Клочко В. *О подлинности золотой пластины из Сахновки* // Советская археология. N 4. М., 1979.

Сокращения

САИ – Свод археологических источников.

* Инструмент хранится в Музее этнографии в Берлине.

II. ИНСТРУМЕНТАРИЙ XVII—XX веков.

И.А.Чудинова

ГЛОКЕНШПИЛЬ В ЕВРОПЕ И АМЕРИКЕ

Глокеншпиль — музыкальный инструмент, состоящий из нескольких колоколов, настроенных по тонам звукоряда. Название инструмента менялось на протяжении веков. В 1100 г. появилось название cymbala, cymbalum. В XVII веке — gloeggen-werk. Слово glockenspiel (klockenspiel) верхненемецкого происхождения, распространилось с 1691 г. Голландское название — clockspele (известно с 1608 г.), а инструмент без клавиатуры обычно назывался voorslag (voor de slag), oorloge. Французское именование carillon, связано с латинским quatrilionem. Фламандское название – bejaard, английское — chime. В зависимости от количества колоколов, от состава музыкального звукоряда и от того, каким способом производится игра на инструменте — на колоколах играет музыкант или инструмент приводится в действие с помощью автоматики — глокеншпиль имеет несколько видов.

В современной (прежде всего англоязычной) кампанологии используется два термина, обозначающих музыкальный инструмент с набором настроенных колоколов: глокеншпиль и карильон. *Глокеншпиль.* — 1) музыкальный автомат со свободным числом жестко закрепленных колоколов. Озвучивается посредством вала, системы дорожек-дыр, или компьютера. Часто этот автомат соединяется с часовым механизмом, отмечая наступление нового часа музыкальным фрагментом. 2) музыкальный инструмент, состоящий менее чем из 23 колоколов, или без клавиатуры, или настройка колоколов включает только диатонические тоны звукоряда. Ручной глокеншпиль с объемом от одной до двух диатонических октав, к которым добавлены колокола fis и b, в современной англоязычной литературе обычно называется chime. Музыкант, так называемый chimemaster, исполняет одноголосные мелодии, нажимая кулаком по очереди деревянные рычаги специальной клавиатуры. Эти инструменты были распространены в Европе до начала XVIII века, появились в России в начале петербургского периода, а в Канаде и США до 1940 года было около 600 таких инструментов, расположенных, в основном, на зданиях церквей.

Карильон, carillon (franz./engl.) —особая развитая разновидность глокеншпиля, состоящего по меньшей мере из 23 жестко закрепленных колоколов, настроенных в объеме двух хроматических

октав. Для игры музыканта-карильонера имеются специальная клавиатура (состоящая из рычагов, которые нажимают кулаками) и педалей (для ног) — «stockspieltisch». Особый механизм соединяет их с колоколами. Обычно карильоны устанавливаются на шпилях соборов, на городских ратушах или специальных башнях. Однако, существует и передвижной карильон — в настоящее время такие инструменты есть в Бельгии, Франции, Японии, Голландии, Норвегии и Швейцарии. Важной характеристикой инструмента является его самый тяжелый колокол, который называется бурдон (bourdon) и обычно весит 4 тонны или больше. Музыкальный инструмент, состоящий не менее чем из 53 темперированно настроенных колоколов в звуковом объеме 4,5 октав называется «большой карильон» (grand carillon).

В Европе глокеншпили появились в 9 веке и получили распространение в монастырском быту. Инструмент представлял собой несколько свободно подвешенных чаш одинаковых размеров, но различной толщины, по которым ударяли молоточком.

С XIII века появились глокеншпили, соединенные с часами, а с XIV века стали отдельно развиваться две разновидности инструмента — те, на которых музицирование совершалось свободно, посредством игры музыканта, и музыкальные автоматы — механические часы с «колокольной музыкой». Подобные инструменты были распространены большей частью во Фландрии и Голландии.

Постепенно глокеншпили на городских ратушах и соборах становятся признаком процветания города. Количество колоколов увеличивается и совершенствуется механика, необходимая для исполнения не только простых мелодий, но и сложных многоголосных музыкальных произведений. Каждый колокол имел до 6 молотков, что давало возможность многократного повторения звука одной и той же высоты. Старые деревянные валы с парой штифтов заменили огромные железные валы с 10000 отверстиями для штифтов. Замена штифтов — трудоемкая работа и не удивительно, что они менялись обычно раз в год и соответственно так же редко обновлялся репертуар колокольной музыки. Впоследствии появляется специальная клавиатура, которая дала возможность свободной игры музыкальных произведений, репертур которых становится более разнообразным. Неизвестно, когда такая клавиатура появилась впервые, но в 1510 году глокеншпиль в Оденарде (Oudenaarde) уже имел новое приспособление. Так как большие колокола достигали веса 9000 кг, возникла необходимость и приспособления для игры ногами. Первая педаль появилась в

1583 г. в Мехельне. 80-ю годами позже, в 1663 г., вместо железного был использован медный вал.

Семнадцатый век стал «золотым веком» карильонного искусства. Изобретение братьев Хемони — особый способ настройки колоколов, позволяющий производить ее с наибольшей точностью — дало возможность изготовления инструментов, предназначенных для исполнения сложных музыкальных произведений и положило начало периоду расцвета творчества в области колокольной музыки.

О городской ратуше Амстердама в XVII веке и игре ее карильона современником сказано следующее: «Нет никого, кто бы не восхищался ее размерами, величием, красотой этого великолепного фасада, являющегося красивейшим фрагментом архитектуры, который вы можете увидеть. Что касается купола, венчающего это великолепное здание, он, как вы видите, покрыт красивым покрытием и поддерживается коринфскими колоннами. Под ним находятся часы с циферблатом. Звон, который каждые четверть часа производит прекрасный карильон, все время разный, состоящий из басов и верхов, отлично исполненный в очень четкой манере. Но хоть все и слушают с удовольствием мелодии карильона, возвещающие начало часа, совсем другое происходит каждый полдень, когда очень ловкий карильонер играет все виды мелодий на клавире. Свободная игра карильонера намного лучше, чем механическая игра карильона, приводимого в движение простыми пружинами. И хотя колеса механизма делают свою работу с максимально возможной точностью, механическому звучанию далеко до великолепия и живости игры человеческих рук. Все сказано тем, что наиболее сложные итальянские сонаты играются с соблюдением такта и всеми гармониями аккордов. Это настоящий концерт, великолепно развлекающий купцов, собирающихся на Домской площади, перед возвращением на биржу. Есть еще одна особенность в этих часах, которая, правда, свойственна всем часам Амстердама: получасовой звон предваряющий начало следующего часа каждый раз исполняется на новом колоколе,чтобы не перепутать» (Architecture,peinture et sculpture de la maison de ville d'Amsterdam,representee en CIX. figures en taille-douse... A Amsterdam chez David Mortier, Libraire MDCCXIX. P.3-4). Подобные звоны украшали в XVII веке многие города Европы, в XVIII они зазвучали в Петербурге, а в начале XX века они стали одной из необходимых принадлежностей многих городов Америки и американских университетов.

В XVI – XVII веках карильонное искусство получило активное развитие прежде всего в Бельгии и Голландии. В городе Цутфен (Zutphen) находится карильон, состоящий из 26 отлично настроенных колоколов, изготовленный братьями Хемони в 1646 г. В Антверпене еще в 1562 г. на городском соборе был помещен инструмент с 31 колоколом. Город Брюгге был знаменит своим карильоном из 49 колоколов, изготовленном в 1528 г. Его вес 29 тонн. В 1741 г. ударом молнии был уничтожен инструмент мастера де Хазе на городской башне. В 1742 – 1748 гг. был построен новый инструмент мастером Иорисом Думетри (Joris Dumetry). Этот карильон включал 47 колоколов, диапазон которых охватывал 4 октавы. Вес его – 27,5 тонн. В Амстердаме среди многих инструментов наиболее ценным считался карильон из 35 колоколов работы братьев Хемони (1656). Хемони изготовили для Амстердама четыре инструмента. В начале XVIII века мастера Клаес Ноорден и Ян Альберт де Грааве увеличили количество колоколов в их карильонах (в соответствии с потребностями новой музыкальной практики) до 37. Брюссель также был одним из центров колокольного искусства. В начале XVII века глокеншпиль брюссельского собора Сант-Николаус-Кирхе насчитывал 38 колоколов. Одним из важнейших центров колокольного искусства в Европе с начала XVII века и до настоящего времени остается город Мехельн (Mechelen, Malines). В 1680 г. городские власти купили к празднованию дня св. Рембо у знаменитого мастера Питера Хемони инструмент, состоящий из 33 колоколов и поместили его на главном соборе Сент-Рембо. В настоящее время город знаменит своим карильоном, состоящим из 49 колоколов.

Изготовленные голландскими мастерами карильоны постепенно распространялись по всей Европе. В испанском монастыре Сан-Лоренцо де ель Эскориал (San Lorenzo de el Escorial), еще в 1580 г. появился двухоктавный глокеншпиль, изготовленным Петером ван ден Геймом. Этот инструмент погиб в 1671 г. от пожара. В конце XVII века здесь был помещен прекрасный инструмент мастера Мельхиора де Хазе. Зальцбургский карильон был установлен в 1695 г. и состоял из 35 колоколов. Его механика предполагала как автоматическое воспроизведение музыки, так и непосредственное озвучивание музыкальных произведений исполнителем с помощью клавиатуры и педалей. Однако с 1704 г. осталась работать только автоматическая часть инструмента, звучание которой слышал Вольфганг Амадеус Моцарт.

Хорошо известен в Европе был глокеншпиль в Праге на башне

св. Лоретты, изготовленный мастером Клодом Фреми. В Германии наиболее интересные инструменты находились в Берлине на соборной церкви (Parochialkirche) и в Потсдаме. В Копенгагене и Данциге в 1736 г. были отправлены инструменты Иоханна Николауса Дерка, однако это были инструменты невысокого качества. Глокеншпиль города Риги был заказан в 1697 г. бургомистром Хансом Драйлингом амстердамскому мастеру Клоду Фреми в Амстердаме, за него было уплачено 8000 рейхсталеров. Карильон был помещен на Петри-кирхе. Состоял из 5 больших и некоторого числа малых колоколов, снабженных клавиатурой. На этом инструменте играл колокольный мастер Фридрих Рейхенбах. 20 ноября 1709 г. во время осады Риги русскими войсками карильон был снят с колокольни и только в 1718 г. воодружен обратно. Он звучал при въезде русского царя в Ригу, но вскоре погиб в пожаре.

В XX веке пробуждается большой интерес к карильонам и колокольному искусству в Соединенных Штатах Америки. Здесь появляются самые большие и наиболее совершенные в музыкальном отношении инструменты.

Центральная колокольня Беркли (Berkeley Sather Tower) стала символом этого известного университетского города Соединенных Штатов. На башне размещен 61 колокол. Первые 12 из них были вылиты в Англии в 1915 г. и зазвучали над городом Беркли впервые 3 ноября 1917 года. В 1979 г. университетский выпуск 1928 г. подарил городу еще 36 колоколов, произведенных во Франции. Число колоколов было дополнено в 1983 г. даром еще 13 колоколов, вылитых также во Франции мастером Джерри Чамберс (Jerry Chambers). Вес колоколов — от 349 до 12000 фунтов, а звукоряд охватывает пять хроматических октав.

Карильон американского города Спрингфильда (Springfield) состоит из 66 колоколов, вес бурдона — 6,4 тонны, а общий вес колоколов — 31 тонна. Инструмент изготовлен на фабрике Petit&Fritsen.

Один из штатов, знаменитых своими колокольными звонами — штат Коннектикут. Здесь, помимо 30 ручных глокеншпилей (chimes), находятся 10 карильонов. Приводим описание инструментов от старейших до самых новых. На церкви города Данбюри (St.James Episcopal Church,Danbury) находится инструмент из 25 колоколов (Ella S.Bulkley Memorial Carillon). Это самый старый карильон в Коннектикуте и первый карильон, сделанный в Америке. Он начинался как ручной глокеншпиль из 15 колоколов,

которые были отлиты в 1928 г. на фабрике Meneely&Co в городе Вотерфлайет, штат Нью-Йорк (Watervliet, NY). Эта фабрика была единственной в Америке, на которой умели настраивать колокола в соответствии с музыкальными стандартами. Вскоре после строительства этого карильона, родственная фабрика по отливке колоколов — Meneely&Co — решилась выполнить заказ по отливке и настройке колоколов. Они сделали дополнительные 8 колоколов для этого карильона и поместили их на колокольню. Еще два колокола были добавлены в карильон в 1936 году. Инструмент был реставрирован в 1987 году. Вес бурдона карильона города Данбюрри —2500 фунтов. В городе Нью-Майлфорд (Canterbury School, New Milford) находится самый маленький и один из самых старых карильонов Коннектикута (M.Ferrer Memorial Carillon). Он состоит из 23 колоколов. Этот инструмент был отлит на английской фабрике Gillett&Johnston (Croydon) и был помещен на церковную башню (the Chapel of Our Lady) в 1931 г. Вес его бурдона — 1120 фунтов. Карильон с 31 колоколом (Dunham Memorial Carillon) находится в университете штата (University of Connecticut) на колокольне местной церкви (Storrs Congregational Church). Этот карильон также был отлит на фабрике Meneely, где был сделан карильон города Данбюрри. Вес бурдона — 2800 фунтов. Колледж города Харфорда (Trinity College, Harford) располагает тремя отличными карильонами, сделанными на трех различных фабриках (Gillett&Johnson, Meneely, Taylor), но выполненных одновремен-но в 1931 году. Один из самых больших американских карильонов находится в Стамфорде (First Presbyterian Church,Stamford). Этот инструмент (Maguire Memorial Carillon) объединяет 56 колоколов. Они выполнены на двух фабриках — 36 колоколов отлиты в 1947 г. на фабрике Gillett&Johnston, а в 1968 г. французская фабрика Paccard изготовила 20 новых колоколов. Вес бурдона этого инструмента — 6830 фунтов. На церкви города Нью-Канаан (St. Mark's Episcopal Church, New Canaan) старинный глокеншпиль из 13 колоколов был в 1961 г. заменен карильоном из 30 колоколов, отлитых на фабрике Paccard. Вес бурдона — 3130 фунтов. В Нью-Бритн (First Church of Christ Congregational, New Britain) находится карильон из 37 колоколов (Philip B.Stanley Carillon),изготовленный на голландской фабрике Petit&Fritsen, на которой также была изготовлена и башня, на которой разместились колокола. Вес бурдона — 1300 фунтов. В Йельском университете (Yale University, New Haven) находится большой карильон из 54 колоколов (Yale

Memorial Carrillon). Это самый тяжелый карильон в Коннектикуте и, также, как и карильон Тринити Колледжа (Trinity College), был отлит на фабрике John Taylor&Co в городе Лавборо в Англии (Loughborough, England). Первоначально в Йельском университете был небольшой глокеншпиль из 10 колоколов, отлитых на фабрике Taylor в 1921г. В 1966 г. было добавлено 44 колокола и образовался полноценный карильон. Карильон из 50 колоколов,расположенный на церкви в Вест-Харфорде (First Church of Christ, Congregational, West Hartford), также как многие другие карильоны Коннектикута, начинался с небольшого глокеншпиля. Первоначальные 24 колокола были вылиты Англии (Whitechapel foundry of London, England) и установлены в 1969 г. Инструмент был перестроен и увеличен за счет добавления 26 новых колоколов в 1985 г. Это самый легкий карильон в Коннектикуте, с бурдоном весом в 870 фунтов. Самый новый карильон штата Коннектикут (Foreman Carillon) находится в Симсбюри (Simsbury United Methodist Church). 55 колоколов, отлитых на голландской фабрике Petit&Fritsen были установлены в 1986 г.

В Соединенных Штатах находится несколько самых больших карильонов мира. Один из них — в Чикаго. Этот инструмент состоит из 72 колоколов, вес бурдона — 17,3 тонны, общий вес колоколов — 93 тонны. Колокола были отлиты на фабрике Cillet&Johnston. Карильон в Блюмфилд Нилс штата Мичиган (Bloomfield Hills, Michigan) состоит из 77 колоколов. Его бурдон весит 5,3 тонны, общий вес всех колоколов 29 тонн. Колокола отлиты на фабрике Petit&Fritsen. В Нью-Йорке также есть большой карильон, он расположен на одном из городских соборов (Riverside Church) и состоит из 74 колоколов. Вес бурдона — 18,5 тонн (это самый тяжелый бурдон в мире), общий вес колоколов — 102 тонны. Колокола отлиты на фабрике Gillet&Johnston/van Bergen.

В 20 веке карильоны появились и на новом материке в Новой Зеландии. В городе Веллингтоне (Wellington, Newseeland) звучит карильон из 65 колоколов, бурдон которого весит 5 тонн, а общий вес колоколов сотавляет 29 тонн. Инструмент изготовлен на фабрике Gillet&Johnston/Taylor.

Приводим краткие сведения о наиболее прославленных европейских колокольных мастерах периода становления колокольного искусства.

Жан и Франсуа Симон (Jean and Francois Simon) из Лотарингии изготовили четыре глокеншпиля для различных городов Голландии в 1615—1639 гг.

Ван ден Гейн (van den Gheyn). Род колокольных мастеров ван ден Геймов был известен с начала XVI до конца XVIII века. Петер ван ден Гейм в 1739–40 гг. вылил инструмент из 37 колоколов для замка Велен (Velen) в Вестфалии, его сын Андреас Франс помимо других изготовил прекрасный инструмент для Санкт-Петер-Кирхе в городе Левен (Loewen). Андреас Иозеф, младший сын Андреаса Франса, был известен в истории рода как один из наиболее плодовитых мастеров. Между 1751 и 1786 гг. он отлил и настроил около двадцати карильонов для городов Бельгии и Голландии. Среди самых известных произведений этого мастера — изготовленный в 1768 г. для г. Лисс (Liesse) в северо-восточной Франции инструмент с 36 колоколами.

Маттиас ван ден Гейн (Gheyn, Matthias van den) — один из самых блестящих карильонеров своего времени. Деятельность его была связана с Санкт-Петер-Кирхе города Левен, где он служил с 1745 по 1785 гг.

Иоган Филип Альбрехт Фишер (Fischer,Johan Philip Albrecht) был с 1737 по 1778 г. карильонером собора в Утрехте. Он был известен как органист и композитор, а кроме того, автор музыкально-теоретических работ.

Франсуа и Питер Хемони (Hemony, Francois und Pieter) работали с 1644 г. в голландском городе Цутфен и были теми, кто достиг наивысшего совершенства в настройке колоколов. Они изобрели новую технику — вместо того, чтобы удалять зубилом избыток металла из внутренней части колокола, мастера стали использовать специальное приспособление, с помощью которого равномерно снималось лишнее с края колокола. Инструмент из 26 колоколов, настроенных соответствующим образом, изготовленный братьями Хемони для города Цутфена считается первым карильоном в истории музыки. Франсуа Хемони был известен с 1655 г. как городской колокольный мастер города Амстердама. Питер Хемони в 1657 г. отправился из Цутфена в Гент, где несколько лет лил колокола. С 1664 г. братья Хемони работали вместе в Амстердаме, где организовали свое литейное производство. Для этого горда они изготовили не менее пяти инструментов. В 1667 г. Франсуа умер, а Питер продолжал лить колокола до 1680 г. Братья Хемони выполнили по меньшей мере сорок инструментов для городов Бельгии и Голландии — для Антверпена,

Гента, Роттердама, Утрехта, Брюсселя, Остенде. Антверпенский собор располагал двумя инструментами работы Хемони. В 1680 г. город Мехельн приобрел карильон из 33 колоколов, который в дальнейшем стал украшением его главного собора (первоначально этот инструмент предназначался для Лейдена). Карильон Мехельна был один из последних инструментов, изготовленных в мастерской Хемони между 1671 и 1678 годами для городов Европы: для немецкого двора в Дармштадте (28 колоколв) и Майнце (21 колокол), для Николаи-Кирхе в Гамбурге (25 колоколов) и для Стокгольма (29 колоколов). Все эти инструменты погибли: в 1793 г. был разрушен карильон в Майнце, в 1842 г. в Гамбурге, в 1878 г. в Стокгольме, а в 1943 г. в Дармштадте.

Клод Фреми (Fremy, Claude) работал в Амстердаме в городской литейной мастерской после братьев Хемони с 1681 по 1698 гг. В 1687 г. изготовил карильон для Праги. В 1698 г. в Риге на колокольне Петри-Кирхе зазвучали колокола этого мастера.

Хазе Мельхиор де (Haze, Melchior de) — антверпенский мастер, изготовивший с 1673 по1693 г. несколько карильонов не только для голландских городов, но и для Эль Прадо в Испании, а также для королевских дворцов в Сан-Лоренцо и Анжу. В 1695 г. он выполнил для эрцбишофа Зальцбурга инструмент с 35 колоколами и часами (помимо автоматики была изготовлена и клавиатура).

Виллем Витлок (Witlockx, Willem). Между 1711 и 1723 гг. был главой антверпенского литейного производства и под его руководством были изготовлены инструменты для города Ат (Ath), Остенде (Ostende), Тинен (Tienen, 1723) и для аббатства в Гримберге (1716). Его самую большую работу купил король Португалии Иоанн V. Она была помещена в королевском дворце в Мафре. Этот инструмент состоял из 47 колоколов и долгое время был самым большим и тяжелым в мире (В 1988 г. он был реставрирован и дополнен до 53 колоколов).

Ян Альберт де Граве (Jan Albert de Grave) в 1717 и 1721 годах вылил колокола для Берлина и Потсдама, известны также его колокола в городе Хаттем (Hattem) в Голландии.

Клаес Норден (Claes Noorden) работал в Амстердаме с 1716 г. Им было изготовлено несколько карильонов для городов Голландии очень высокого качества.

Иорис Думетри (Dumetry, Joris). Самый знаменитый инструмент этого мастера — карильон города Брюгге, состоящий из 47 колоколов весом 27,5 тонн был изготовлен в 1742—1748 гг. Кроме того, в 1752—1754 гг. он построил карильоны в бельгийском

городе Аальсте (Aalst) 1752—1754 гг., в 1754—1756 гг. в Эдингене (Edingen). Его инструменты для Цоттегема (Zottegem, 1750), Нинове (Ninove, 1752) и Харелбеке (Harelbeke, 1771—1787) оцениваются как весьма отличного качества.

Иоган Дерк (Derck, Iochan Nicolas) изготовил в 1736 г. инструмент для Копенгагена, двумя годами позже вылил 35 колоколов для Данцига, а в 1757 г. — колокола для Петропавловского собора в Петербурге.

ЛИТЕРАТУРА:

Anton, K. *Der Glockenbau und das Glockenspiel zu Darmstadt.* Darmstadt, 1893. **Barnes, R.** The North American Carillon Movement // Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America. Vol.XXXVI. 1987. **Barnes, R.** The Bells of Berkley // Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America. Vol.XXXVIII. 1989. **Berry, A.** Carillons of the British Isles // Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America. Vol.XXIX. 1980. **Bessaraboff N.** *Ancient European Musical Instruments.* Boston, 1941. Bigelow, **A. L.** Carillon. Princeton, 1948. **Bigelow, A. L.** The Acoustically Balanced Carillon. Princeton, 1961. **Bijtelaar, B.** De zingende torens van Amsterdam. Amsterdam, 1947. **Bossen, J.** Die Carillons von Berlin und Potsdam. Berlin, 1991. **Bouasse, H.** Cloches et Carillons. Paris, 1927. **Buchner, A.** Vom Glockenspiel zum Pianola. Prag, 1959. **Buhle E.** *Die Glockenspiele in den Miniaturen des fruehen Mittelalters* // Liliencron-Festschrift. Leipzig, 1910. **Burney, Ch.** The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces, or The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a general History of Music. New York, 1969. Campe, Paul& Die Kirchenglocken Lettlands von aeltester Zeit an bis zum Jahre 1860 und ihre Giesser // Latvijas Universitetes Raksti. Acta Universitatis Latviensis& Ser. I. Tomus I. N 1. Riga, 1930. **Dart, Th.** The Ghent Chime Book // The Galpin Society Journal. № VI, July 1953. **Dennerlein H.** Der unbekannte Mozart. Leipzig, 1951. **Deutsch O.E.** Schubert und Beetchoven auf der Walze. Klassische Spieluhren // Neues Wiener Journal/ 1. 1926. **Donnel, R.** The Carillons of North America // Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America. Vol.II, 2. 1948. **Doorslaer, G. van.** Les Carillons et les Carillonneurs a Malines. Mecheln, 1896. **Doorslaer, G. van.** De beiaard van Aalst. Mecheln, 1927. **Ellerhorst, W.** Handbuch der Glockenkunde. Weingarten, 1957. **Ellerhorst, W.** Das Glockenspiel. Kassel. Engl, J. Das Glockenspiel in Salzburg. Salzburg, 1909. **Fischer, J.** Ph. A. Verhandeling van de klokken en het klokke-spel. Utrecht, 1738. **Finck H.** Practica Musica. Wittenberg, 1556. **Frischolz G.** Die Stimme der Uhr im Wandel der Jahrhunderte. Berlin, 1939. **Godenn, W.** Toren en beiaard te Mechelen. Bruessel, 1935. **Halsted, M.** Carillons in East and West Germany // Bulletin of the

Guild of Carillonneurs in North America. Vol.XXV. 1975. **Halsted, M.** The Bells of Berkeley // Bulletin of the Guild of Carillonneurs in North America. Vol.XXIX. 1980. **Hart, L.** *Handboek voor de beiaardier.* Amersfoort, 1977. **Hart, L.** Carillon Playing. Amersfoort, 1975. **Heuven, E. W. Van.** Acoustical Measurements on Church-Bells and Carillons. Den Haag, 1949. **Holl K.** Musik und Maschine // Der Auftakt, 1926. **Joseph D.** Die Parochialkirche in Berlin 1694 bis 1894. Berlin. **Jong, R. De, Lehr, A., Waard, R. De.** De zingende torens van Nederland. Zutphen, 1966. **Jouffray, A.** Cloches, Carillons et Qart campanaire. Toulouse,1984. **Keating, J.D.** Bells in Australia. Melbourn,1979. **Kircher A.** Phonurgia nova sive conjugium mechanico-phisicum artis et naturae. Compidonae, 1673. **Lefevere, K.** Bells over Belgium. New York, 1949. **Lehr, A.** De klokkengieters Francois en Pieter Hemony. Astan, 1959. **Lehr, A.** Leerboek der campanologie: een muzicaal-technische verhandeling over luidklokken en beiaarden. Asten, 1976. **Lehr, A.** De twee Klokkenspelen op het Nationaal Paleis te Mafra. Een verslag van de huidige toestand. Asten, 1984. **Magius, H.** De tintinnabulis. Liber postumus. Amsterdam, 1664. **Marperger P.J.** Horologiographia. Dresden—Leipzig, 1723. **Mersenn, M.** *Harmonicorum libri XII.* Paris, 1648. **Praetorius M.** Theatrum instrumentarum. Wolfenbuettel, 1620. **Preussner E.** Musik und Technik in der Geschichte der Musik. Kunst und Technik. Berlin, 1930. **Protz A.** Mechanische Musikinstrumente. Kassel, 1939. **Price, F. P.** The Carillon. London, 1933. **Price, F.P.** Campanology Europe, 1945—47. Ann Arbor, 1948. **Price, F.P.** The Carillons of the Cathedral of Peter and Paul in the Fortress of Leningrad // The Galpin Society Journal. XVII. February, 1964. **Price, F.P.** Bells and Man. Oxford, New York, Toronto and Melbourn, 1983. **Rice H.L.P.** In the Carillon Country. New York, 1933. **Rice W.G.** The Carillons of Belgium and Holland. New York, 1915. **Rice, W.G.** The Carillon in Literature. New York, 1916. **Rice W.G.** Carillon Music and Singing Towers of the Old World and the New/ New York, 1925. **Roccha A.** De campanis. Roma, 1612. **Sachs, C.** Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1930. **Schilling, M.** Glocken und Glockenspiele. Rudolstadt/Gutersloh, 1982. **Schmahl H.** Die Umarbeitung des Glockenspiels auf St. Petri. Hamburg, 1887. **Schmidt F.A.** *Beitrag zur Zeitmasskunst fuer Freunde und Liebehaber von Uhrwerken aller Art.* Liegnitz—Leipzig, 1797. **Stedman F.** Campanologia, or the Art of Ringing. London, 1677. **Strada N.** De bello belgico. Leiden, 1643. Theatrum instrumentorum et machinarum Jacobi Bessoni Delphinatis, Mathematici ingeniosissimi. LVGDVNI, Apud Barth. Vincentium Cum Privilegio Regis. M.D.LXXVIII. Thiele E. Die Glockenspiel der Parochialkirche in Berlin. Berlin, 1915. **Virdung S.** Musica getutscht und ausgezogen. Basel,1511. **Walter, K.** Glockenkunde. Regensburg und Rom, 1913. **Westcott, W.** An Introduction to Carillon Technique and Arranging. Aarle-Rixtel, 1955. **Westcott, W.** Bells and Their Music. New York, 1970.

В.Ф.Платонов

TERRA INCOGNITA XVII СТОЛЕТИЯ.

"Откуда есть пошла" древнерусская домра "и откуда" древнерусская домра "стала есть"? На этот вопрос, несмотря на довольно обширную литературу, в той или другой степени освещающую историю возникновения и эволюцию этого одного из самых загадочных музыкальных инструментов восточных славян, ответ до сих пор не найден. И не найден он по вполне объективным причинам. Дело в том, что о древнерусской домре почти ничего не известно. В этом отношении инструментоведению на редкость не повезло. Ни одного описания, которое могло бы пролить свет на облик инструмента, широко распространенного в инструментальном музицировании Московской Руси, не сохранилось. Все, что известно о домре, сводится сугубо к упоминанию этого инструмента и почерпнуто в основном из официальных документов и материалов XVI—XVII веков. Но даже в этом голом перечислении фактов, мы обнаруживаем пустоты и всевозможные противоречия. Но, наверное, самый существенный и невосполнимый пробел в биографии домры — это почти полное отсутствие сведений и упоминаний о ней в устном народном творчестве. Из дошедших до нас предполагаемых изображений древнерусской домры составить сколько-нибудь целостное представление о домре не просто, так как каждое изображение выявляет столь разные ее черты, что обобщающего единого впечатления не возникает. Кажется, что возможность воссоздать конкретные черты древнерусской домры ускользнула от нас навсегда. Ибо на протяжении длительного времени, после последнего упоминания в 1690 году, инструмент был предан забвению, а сохранившиеся скудные сведения о нем постепенно обрастали неверными и путанными подробностями. И тем не менее достоверно известно, что в XVI и особенно в XVII веке домра была очень распространенным инструментом, который "неожиданно" возникнув в письменных памятниках конца XV века, так же неожиданно исчезает из них в конце XVII столетия.

Если взять за исходную точку исследования гипотезу, согласно которой история древнерусской домры это всего лишь эпизод в инструментальной культуре Руси, то мы окажемся в ситуации редкой (если вообще не уникальной) в современном инструментоведении. На примере древнерусской домры нам предоставляется

очевидная возможность проследить этапы эволюции этого музыкального инструмента от его появления до исчезновения из музыкальной практики, так как период его существования в целом охватывает не более двух столетий. Чтобы решить эту проблему, мы должны будем, во-первых, опираться только на исторически достоверные сведения, которых за более чем вековой период исследования древнерусской домры, начиная с 1891 года, накопилось немало. Здесь наша задача будет состоять не в констатации уже известных фактов в биографии домры, а в том, чтобы на основании уже известных, достоверных фактов установить факты неизвестные, которые как бы скрыты между строк достоверной информации. Во-вторых, — еще раз проанализировав субъективную информацию, содержащуюся в источниках, попытаться и здесь найти ту необходимую нам дополнительную объективную информацию путем отслоения ее от субъективной, свойственной авторам многих письменных источников.

Для начала мы исследуем наш материал путем синхронистической методики, основываясь на сопоставлении сведений, достоверность которых не вызывает сомнений. Все эти сведения впервые в истории изучения древнерусской домры сведены в хронологическую таблицу, а для их интерпретации применено эмпирическое обобщение, которое строится не на первичном материале, а на уже собранных и проверенных сведениях и которое, согласно В.И.Вернадскому, имеет "достоверность, равную наблюдаемому факту" (Гумилев Л.,1990,с.30).

Первым на сегодняшний день русским историческим письменным свидетельством о древнерусской домре можно считать запись в старинной новгородской книге к.XV—н.XVI веков о Калинке-домрачее (Галайская Р.,1975, с.190).

Ок.1530 года. В Поучении митрополита Даниила впервые упоминается сам инструмент: "Ныне же суть нецыи от священных, же суть сии пресвитеры, и диакони, и иподиякони, и чтецы и певцы, глумяся играют в гусли, в зомры (искаженное от "домры" — В.П.), в смыки" (Фаминцын А.,1891,с.6)

1552 год. По Сотной книге князя Фуникова "в городе Серпухове жило пять скоморохов..., среди которых... один домерник (Федка Васильев)..." (Финдейзен Н., 1928, с. 152).

1570 год. "Прогневавшись на новгородского архиепископа Пимена Черного Иван Грозный приказал посадить свою смеховую жертву на белую кобылу верхом,

с ногами, подвязанными под ее брюхом. Духовного пастыря возили по улицам в обличье бедно одетого скомороха: "Князь великий подал тому архиепископу, на кобыле сидящему, лиры, свирели, трубы, домру, говоря ему: "...Пригоже тебе в домру играти..." (Даркевич В.,1988, с.184).

1572 год. Единственное упоминание домры в иностранном источнике встречается в польском переводе Библии: Псалом 150,4: "Chwalcie Iehowa na stronach i na domrze". Книга Иова. XII,12: "Porywia beben i arfe, a wesela na glas domry" (Фаминцын А., 1891, с. 7).

1614 год. Домрачей Богдан Путята (Вертков К.,1975, с.118)

1618 год. "Государь пожаловал домрачея Богдана Путяту (он же бахарь), одновременно с двумя другими бахарями, по 4 аршина сукна лазоревого" (Фаминцын А.,1995, с.320).

1620 год. " 4 аршина сукна лазоревого домрачею Богдану Путяте..."

1622 год. " 4 аршина сукна лазоревого домрачею Богдану Путяте..." (Фаминцын А., 1995, с.320)

1625 год. Выдано "государева жалованья веселым:... домрачеем Ондрюшке Федорову да Васке Васильеву" (Кошелев В.,1994, с.19).

1626 год. Домрачеи Андрей Федоров и Василий Степанов (Вертков К.,1975, с.118). "На свадьбе... царя Михаила Федоровича развлекали музыкой два гусельника, три скрипотчика и два домрачея" (Яковлев Ю.,1993, с.114). "Андрюшка Федоров да Васька Степанов" (Фаминцын А.,1995, с.320).

1629 год. Гришка Домершик (г.Вологда) "...около церкви Покрова Святой Богородицы на архиепискупли земли: ... двор архиепикупля бобыля Гришки Домершика..." (Кошелев В.,1990, с.91).

1632 год. "...Царицы Евдокеи Лукъяновны по имяному приказу потешнику домрачею Гаврилку слепому в приказ рубль дано" (Вертков К.,1975, с. 249).

1633 год. "... Ярославец Семен Федор Оглодаев явил ... 3000 струн домерных".

1634 год. " ... Усолец Степан Шеинский явил товару ... 1000 струн домряных". "В Домерном ряду куплено за 49 коп. шесть домер потешных, в хоромы царевны для потехи" (Имханицкий М.,1986, с.22).

1635 год. "...Царице Евдокеи Лукъяновне в хоромы взял окольничей Ф.С.Стрешнев 6 алт. 4 д.; а сказал, что отдал те деньги потешные полоты слепым игрецом Якушу да Луке на струны" (Вертков К.,1975, с. 249), "... потешные палаты домрачеемъ Лукашу слепому съ товарищи на струны 4 алтына, ..."потешные палаты домрачею Лукашу слепому на струны гривна дано..." (Фаминцын А.,1995, с.321).

1636 год. "... Товару явлено... 2000 струн домерных" (Имханицкий М.,1986, с.22). "Домрачею Лукашу слепому на струны гривна дано..., потешные палаты Якушу слепому на струны гривна, взял сам..., потешные палаты Якушу слепому на струны 3 алт. 2 д. дано" (Вертков К.,1975, с.250).

1637 год. "... Потешному Луке слепому на домерные струны 3 алт. 2 д., деньги взял сам... потешному слепому Лукашу Микифорову на струны 3 алт. 2 д., деньги взял сам... потешные палаты Якушу слепому на струны 3 алт. 2 д., деньги взял сам" (Вертков К., 1975, с.250).

1638 год. (г. Москва). "У Григорья Богослова на церковной земле двор Стенки Григорьева сына домерщика..." (Кошелев В.,1990, с.91), "... потешным Якову да Лукьяну слепым на струны 3 алт. 2 д.; деньги взяли сами" (Вертков К.,1975, с.250)...

1644 год. "По государеву указу и приказу Ивана Федоровича меньшово Стрешнево куплено домришко по цене 8 денег; и сам сию домришку взял он же... и отнес ко государю, в царицыны хоромы, а сказал играть в домришку дурке" (Вертков К.,1975, с.250).

1648 год. "От царя и великого князя Алексея Михайловича всея Руси в Белгород... Скоморохов з момрами и с гусли, и с волынками, и со всякими игры... в дом к себе не призывали... А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды и тыб те бесовские велел вынимать и, изломав... велел жечь" (Вертков К.,1975, с. 250).

1649 год. Память верхотурского воеводы Рафа Всеволожского прикащику Ирбитской слободы Григорью Барыбину "... А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды... (Вертков К.,1975, с.250), Грамота царю Алексея Михайловича шуйскому воеводе Змееву о Коляде, Усени и народных игрех. "...И в Воскресные ж дни

и в Господские праздники, и в Богородичные, и в среду, и в пятки, и посты игрецы бесовские — скоморохи с домрами, и с дудами, и с медведи ходят...” (Вертков К.,1975, с.250).

1652 год. Уставная царская грамота (в Углич) “... а бубны и домры и сурны и гудки велел ломать без остатку, а хари велел жечь в огне” (Вертков К., 1975, с.270).

1653 год. Уставная царская грамота о продаже питий на кружечном дворе на Мологе “... а бубны и домры и сурны и гудки...” (Вертков К., 1975, с.257).

1657 год. Память митрополичеих дел приставу Матвею Лобанову “... чтоб отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было и в гусли б и в домры и в сурны и в волынки и во всякие бесовския игры не играли, и песней сатанинских не пели...” (Вертков К., 1975, с.257).

1665 год. Подъяк Федор Трофимов. Роспись вкратце, чем Никон патриарх с товарищи на царскую державу возгордились и его царский чин и власть и обдержание себе похищают.”... А подъяки... поют арганным согласием теререки. А те их теререки допряма ведомо, что римского костела, ко арганом приплясные стихи, или вместо домры с гутков наигрыши” (Рогов А., 1973, с.163).

1672 год. Фреска Грановитой палаты в Кремле “Пир неправедного судьи”. “... У поставца сидит человек, играет в домру... сидят подле стола на скамье людие и играют в гусли и в скрипки и в свирели и в волынки и в домры”. (Вертков К.,1975, с.251).

1690 год. “В описи хором князя В.В.Голицина, в числе разных предметов домашнего быта... поступивших в казну, упоминается “домра большая басистая в нагалище деревянном цена рубль” (Фаминцын А., 1995, с.326).

Перечень исторических памятников, содержащих упоминания о домре будет не полным, если к данному хронологическому домровому календарю не добавить источники, упоминающие о домре без определенной даты, т.е. имеющие определенный временной зазор. Так например: с домрами и гуд(т)ками посещали черти ночью протопопа Аввакума (1621—1681), который в Письме к Мартемьяне Федоровне сообщает следующее: “... Прискочиша множество бесов, и един сел с домрою в углу... И прочии начаша играти в домры и в гутки” (Даркевич В.,1988, с.200). Домры, но уже не в руках бесов, а в руках скоморохов, упоминаются в

Автобиографии протопопа Аввакума. "... Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я грешник, по Христе ревнуя изгнал их и хари и бубны изломал на поле един у многих, и медведей двух великих отнял... И за сие меня Василий Петрович Шереметьев, плывучи Волгою в Казань на воеводство, взял на судно и браня много..." (Вертков.,1975, с.250). В Житие Григория (Иоанна) Неронова (40-е годы XVII века) последний, следуя за Аввакумом, также "сокрушаше" скоморошьи домры и бубны. "... Множество скоморохов... хождаху по стогнам града с бубны и с домрами и с медведьми. Иоанн же ... сокрушаше их бубны и домры..." (Вертков К.,1975, с.251). Многочисленные "Наказы монастырским приказчикам" начала XVII века предписывали, чтобы крестьяне "... в сопели и в гусли и в гудки и в домры... не играли, и в домех у себя не держали..." (Вертков К.,1975, с.255). В XVII веке в Государевой потешной палате производилась игра на домрах. Так, по свидетельству известного русского историка И.Забелина: "... Для повседневной забавы (цариц) служили дурки, шутихи, а также, слепые игрецы-домрачеи, которые под звуки домры воспевали старины и былины, народные стихи и песни" (Забелин М.,1992, с.168). Возможно иногда и сами царские особы баловались инструментальной музыкой. Так, например, для царя Алексея Михайловича куплено " две домры да рыле... за 66 коп." (Кошелев В.,1994, с.5) Писцовые книги Казани XVI века "упоминают двух домрачеев" (Финдейзен Н.,1928, с.152). В Писцовых книгах Нижнего Новгорода (1621—1629 гг. "...близ Благовещенского монастыря.... упомянута поварная мыльня Ивана домерщика, кроме этого в Нижнем Новгороде "около Ильинской улицы имелся Домрачеев переулок..." (Финдейзен Н.,1928, с.153). Вот на сегодняшний день практически и все, что сообщают нам письменные исторические источники о средневековой домре. Какую же дополнительную информацию об этом инструменте мы можем извлечь, анализируя уже известные факты?

Уже первые упоминания о Калинке-домрачее и Федке-домернике, жителях городов Новгорода и Серпухова, дают нам дату, от которой начинается историческое время средневековой домры, время, имеющее точку отсчета, время "начала" и "конца" (Вагнер Г., 1987 с.99). Такой точкой отсчета "нового" музыкального инструмента средневековой Руси стал конец XV—середина XVI века. Термины "домрачей" и "домерник" связаны между собой одним общим признаком: они произведены от названия русского сред-

невекового музыкального инструмента XVI—XVII веков "домра". Помимо этих терминов в это же время на Руси существовало еще несколько вариантов слов, образованных от того же источника: "даморник", "доморник", "домерница", "домершик", "домерщик". Слова "домрачей" и "домерник" несомненно являются указанием на профессиию. В первом случае, согласно древне-русской инструментальной терминологии, это исполнитель-инструменталист, играющий исключительно на домре. Иногда в документах XVI—XVII веков встречается написание слова "домрачей" с заглавной буквы "Домрачей". В этом случае оно либо указывает на профессиию, либо является прозвищем. Например: "скоморох Екимко Домрачей" (Кошелев В.,1994, с.8). Но и в этом случае мы вправе отнести носителя такого прозвища к домрачею, поскольку перед нами "прозвание по профессии" (Кошелев В.,1994, с.4).

Во-втором случае "домерник" — это инструментальный мастер" (Галайская Р.,1975, с.190). Такой вывод можно сделать, исходя из аналогии с другим термином — "гудочник". Если "гудочник — тот кто делает гудки" (Словарь,1977, вып. IV), то "домерник" — тот, кто делает домры. Помимо слова "домерник" существует еще несколько вариантов написания этого термина: "доморник", "даморник", "домершик" и "домерщик", которые, судя по окончанию (сравни домерник, гудочник), можно отнести к терминам, обозначающим профессию инструментального мастера.

Из терминологии, образованной от слова "домра", мы узнаем, что в XVI веке в домру играли не только мужчины-домрачеи, но и женщины, которых по аналогии с "гусельницами", "смычницами" и "прегоудницами" называли "домерницами" (Кошелев.,1994, с.5). Из исторических источников этого времени становится очевидным тот факт, что в домру мог играть кто угодно. Как видно из Поучения митрополита Даниила в домру играли "и пресвитеры, и диакони, и иподиакони, и чтецы, и певцы". В Государевой потешной палате особо следует отметить слепых игроков на домре (упоминаний о слепых, играющих на других музыкальных инструментах в документах Потешной палаты нет). Это "слепцы-игрецы" домрачей Гаврилко, Яков (он же Якуш, Якунка), Лука (он же Лукьян, Лукаш, Лукашка), Наум, Петр. Особое место во дворце занимал домрачей Богдан Путята. Сохранились сведения, что этот домрачей-бахарь, подыгрывая на домре "свой песенный лад" (Яковлев.,1993, с.114), воспевал под аккомпанемент этого инструмента старины и духовные стихи, продолжая

тем самым инструментальное искусство древних былинных певцов-инструменталистов Садко, Соловья Будимировича, Добрыни Никитича. Помимо слепцов-домрачеев и домрачеев-бахарей, в Потешной_палате в домришко или в домерку потешную играли всевозможные "дурки" и "шутихи". И, наконец, распространение домры оказалось настолько глобальным, что наряду с реальным миром и некоторыми его обитателями: скоморохами, слепцами, дурками, шутихами, пресвитерами, диаконами, иподиаконами, чтецами и певцами домра попадает в антимир, где она фигурирует в руках всевозможных бесов. "И... сел (бес — В.П.) с домрой в углу..." (Даркевич В.,1988, с.200).

И все же главными исполнителями на домре были скоморохи. Синкретизм профессии русских скоморохов не исключал известной специализации. Представителей этого сословия увеселителей именовали плясунами, шутами, музыкантами, последних различали по родам инструментов. Так на Руси XVI—XVII веков появился термин "скоморох-домрачей" и несколько его вариантов: "домрачей-игрец", "домрачей-потешник", "домрачей-бахарь", "домрачей-веселый", "домрачей-игрец-потешник-потешной". Такое разнообразие специализаций было вызвано тем, что сама скоморошья среда не была однородной. Она включала в себя скоморохов оседлых, проживающих в определенной местности длительное время или постоянно, скоморохов, состоящих на государевой службе и получающих жалованье за свое ремесло, и скоморохов "походных" ("перехожих"), т.е. странствующих, которые приравнивались к "бражникам кабацким" (Даркевич В.,1988 с.,67). Следовательно и специализация скоморохов-домрачеев в XVI—XVII столетиях была вполне закономерна. "Домрачей-веселый", "домрачей-потешник" — "безчинник" и "кощунник", корчащий рожи, "глумы и позоры бесовские" творящий — это одно. И совсем другое "домрачей-бахарь" — сказитель былин. Первое христианская мораль осуждала, второе — разрешала "как пение безгрешное" (Коргузалов В.,1966 с.,129). Все перечисленные термины, образованные от слова "домра" можно считать славянскими уже хотя бы потому, что они отличаются от подобных им терминов народов Востока. Например в Казанском ханстве в XVI веке исполнителей на домбре называли "думбырачи" (Макаров Г.,1991, с.10). А как быть с самим термином "домра"?

Слова домра, домбра, думбыра, думбара, думбрак и т.п. как названия струнных щипковых музыкальных инструментов известны в составе этнографической лексики многим современным

тюркским языкам, среди которых татарский, башкирский, казахский, узбекский, калмыцкий. Его определенно можно рассматривать как миграционный (бродячий) термин. На Руси он появляется в первой половине XVI века: "домра" (искаженное "зомра", "момра") и обозначает струнный инструмент. В названиях перечисленных выше танбуровидных инструментов наших восточных соседей ударение падает на последний слог. Например, татарская домбра. Сторонники татарского происхождения русской домры (А.С.Фаминцын и др.) высказывали предположение, что ударение в названии этого инструмента падает на последний слог: домрá. В качестве доказательства А.С.Фаминцын приводит две поговорки, где фигурирует этот термин: "Рад скомрах о своих домрáх" и "Любить игра — купить домрá". Как же все-таки произносили это новое для них слово наши предки в XVI—XVII веках? В современных музыкальных словарях и энциклопедиях обычно пишут эти два термина вместе. Например: "дóмра, домрá — струнный щипковый инструмент" (МЭС,1990). Из этих двух терминов один несомненно тюркский — *домрá*, а другой — тоже тюркский, но уже адаптированный на славянской почве. Прежде чем перейти к объяснению, каким образом это слово могло адаптироваться на Руси, отметим важность проблемы, связанной с ударением в словах *дóмра, домрá*. Смещение ударения в названиях восточных инструментов в русском языке иногда вызывает изменение значения слова. Например: *тамбýр* и тáмбур. В первом случае это струнный щипковый музыкальный инструмент, а во втором тáмбур — это часть вагона. Не будем утверждать, что в XVII веке слова *дóмра* и *домрá* обозначали разные понятия, но тогда какими причинами вызвано образование нового термина *дóмра* в отличии от *домрá, домбрá* и т.д. и т.п. Поскольку этимология слов *дóмра* и *домрá* еще не исследована, обратимся к другому родственому этим словам термину, также обозначающему танбуровидный струнный щипковый инструмент *бандура*.

Термин *бандýра* (bandura), как название специфического многострунного украинского музыкального инструмента, также хорошо известен в составе этнографической лексики почти всем современным славянским литературным языкам: украинскому, болгарскому, русскому, сербо-хорватскому, словацкому, чешскому. Его, как и тюркский термин *домрá*, следует рассматривать как "миграционный (бродячий) термин" (Добродомов И.,1985, с.120). На основании ударения в восточнославянских словах *бандýра* и *дóмра* можно предположить, что в их основу легла тюркская

форма *"бандур"* и *"домр"*. Конечный гласный в терминах *банду́ра* и *до́мра*, в связи с этим, "легко объясняется как результат морфологической адаптации" этих слов "на славянской почве путем (их) включения в число существительных женского рода, причем этот конечный гласный обычно не перетягивает на себя ударения" (Добродомов И.,1985, с.120). Следовательно восточная *дом(б)ра́*, но русская средневековая *до́мра*. И еще несколько слов, доказывающих разницу между восточным словом *дом(б)ра́* и славянским *до́мра*. Уменьшительные формы при образовании семейств инструментов не свойственны названиям инструментов восточных народов. Например: *танбур, саз, домбра́, фандыр* и мн. др. В то время на Руси XVII века мы встречаемся с таким явлением. Например: *до́мра — до́мерка, гудо́к — гудо́чек, смык — смы́чек*.

Установив наличие среди средневекового инструментария Руси XVI—XVII веков музыкального инструмента домра, необходимо было определить тип этого инструмента. Многочисленные упоминания в таможенных книгах XVII века северных русских городов Устюга Великого, Сольвычегодска, Тотьмы, Тобольска и мн. др. "струн домерных", подтверждающиеся сведениями о выдаче денег на струны домрачеям Государевой потешной палаты в Москве, окончательно решают вопрос о домре как струнном инструменте. Струны для домры в XVII веке производились и продавались тысячами. В Москве первой половины XVII столетия существовал целый "домерный ряд" — лавка, где торговали музыкальными инструментами и домерными струнами. В Нижнем Новгороде — "Домрачеев переулок". При отсутствии местного производства струн, при изготовлении инструмента использовали струны завозные. Например, те же таможенные книги 1630-х гг. "свидетельствуют о завозе в районы севера 6 тыс. домерных струн" (Яковлев Ю.,1993, с.117). Такого количества струн хватило бы для изготовления около 3 тыс. двухструнных, или около 2 тыс. трехструнных домр. "На тобольские торги в 1639—1640 гг. поступило 4900 струн" (Яковлев Ю.,1993, с.116), а это, следовательно, около 2500 двухструнных и свыше 1600 трехструнных инструментов. Конечно, такое количество домр Московской Руси было не нужно, но с другой стороны, такая индустрия производства струн и именно домерных, а не гусельных или струн для гудков, является доказательством огромной популярности этого, вероятнее всего нового, русского музыкального инструмента. Производство струн в количествах, исчисляемых тысячами, вызвало к жизни помимо профессий домрачея — исполнителя на

домре, доморника — инструментального мастера и профессию "струнника" — мастера по изготовлению струн. Среди которых уже известный нам "ярославец Семен Федор Оглодаев" и "усолец Степан Шеинский" (Имханицкий М.,1986, с. 22). Можно не сомневаться, что дальнейшие исследования исторических документов значительно расширят списки как исполнителей на домре, так и мастеров-инструменталистов и мастеров-струнников.

В инструментальной культуре Московской Руси XVII век можно смело назвать "веком домры". Установить географический ареал распространения этого инструмента нам помогут т.н. "антиинструментальные" указы, грамоты, послания, памяти и другие документы, связанные с гонениями на скоморохов и инструментальную музыку. Первым городом, связанным с домрой, а точнее с исполнительством на ней, является Великий Новгород. Именно здесь в старинной новгородской книге конца XV—начала XVI веков упоминается один из первых в русской инструментальной культуре домрачей — Калинка. Здесь же в 1570 году Иван Грозный повесил домру на шею опальному новгородскому архиепископу Пимену Черному. Другим местом распространения домры приблизительно в этот же период становится город Серпухов, где согласно сотной книге князя Фуникова упоминается один из первых инструментальных мастеров, изготовлявших домры — "домерник" Федор Васильев. Профессии "домрачей", "доморник", "домершик" в конце XV—начале XVI веков, помимо городов Новгорода и Серпухова, отмечены в городах Каргополе, Орешке, Кореле, а также в городе Вологде, где находился "... двор... бобыля Гришки Домершика" (Кошелев В.,1990, с.,91) и в Арзамасском уезде, где согласно писцовой книге 1621—1623 гг. упоминается "скоморох Екимко Домрачей" (Кошелев В.,1994, с.8). Одним из главных центров средоточения домры и исполнительства на ней становится Москва. В XVII веке здесь существовал специальный домерный ряд, где производилась продажа как самих инструментов, так и домерных струн. Но в Москве, помимо домерного ряда, существовало еще одно учреждение, располагавшее как первоклассными музыкантами, так и мастерами музыкальных инструментов, — это Государева потешная палата. Еще в пору образования общерусского государства в столицу его Москву стали привозить из разных мест и прежде всего из Новгорода (возможно, главного до Москвы центра домрового исполнительства), лучших скоморохов, которые, по всей вероятности, и заложили основу Государевой

потешной палаты. В XVII веке в Потешной палате играли как на западноевропейских, так и на русских традиционных музыкальных инструментах, среди которых домра занимала одно из ведущих мест. Помимо наличия домры в торговом домерном ряду и музыкантов-домрачеев в Потешной палате, Москва была буквально наводнена огромным количеством "кабацких" и "домашних" инструментов, в число которых несомненно входила и домра. Играли в столице на музыкальных инструментах не только в Потешной палате, в кабаках и домах. Многие образованные бояре того времени располагали первоклассными инструментальными капеллами. Это, прежде всего, двоюродный брат царя Михаила Федоровича боярин Н.Романов, а также боярин А.Матвеев. Доказательством того, что музыканты этих, как впрочем и других капелл, играли на домре, служит факт описи имущества князя В.Голицына, в которой упоминается "домра большая басистая".

В 1648 году появился знаменитый указ царя Алексея Михайловича "Об исправлении нравов и уничтожении суеверия", направленный против скоморошества. До наших дней сохранились грамоты с текстом указа, посланные в Белгород и Димитров. Кроме этих городов "таковы государевы грамоты в Украйные и в Замосковные города посланы" (Вертков К.,1975, с.256). Известны некоторые ответы воевод на царский указ из Костромы, Галича, Вязьмы. Кроме указа 1648 года нам известны еще несколько документов, направленных против скоморохов и инструментальной музыки. Среди них: "Память Верхотурского воеводы Рафа Всеволожского прикащику Ирбитской слободы Григорью Барыбину"(1649), "Грамота царя Алексея Михайловича шуйскому воеводе Змееву"(1649), "Уставная царская грамота о продаже питий на кружечном дворе в Угличе" (1652) и на Мологе" (1653)," Роспись вкратце, чем Никон патриарх с товарищи на царскую державу возгордились и его царский чин и власть и обдержание себе похищают" (1665) старообрядца Федора Трофимова. "Память митрополичьих дел приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять в Устюжном и Соль Вычегодском уездах" (1657). Во всех перечисленных документах наряду с бубнами, сурнами, гуслями, гудками упоминается домра; в белгородской грамоте 1648 года — "момра" (искаженное от домра, Вертков К., 1975 с.255).

На основании всех перечисленных документов ареал распространения домры на территории Московского государства можно разделить на четыре региона.

1. Сибирь и районы Сибири с центров в городе Тобольске.
2. Центральный регион с центром в Москве.
3. Северо-западный регион с городами Новгород, Вологда, Корела, Каргополь, Орешек.
4. Волго-Вятский регион с городами Ярославль, Шуя, Нижний Новгород.

"В процессе исторического развития, — писал Б.А.Струве, — часто появлялись целые группы инструментов одного вида — образовывались их "семейства" (Струве Б.,1959, с.143). Такое семейство — семейство домр: "домришко", домра, домра басистая" было сконструировано в Москве, в Потешной палате" (Вертков К.,1975 с.118). В исторических памятниках XVII века действительно фигурирует группа домр: домра, домерка, домришко, домра большая басистая и, наконец, "домры потешные" (Кошелев В.,1994, с.7). Как известно, семейства инструментов отличаются общностью форм, принципов звукоизвлечения, тембровых качеств. Формообразующие признаки любого семейства инструментов "концентрируются вокруг следующих особенностей: строение корпуса, плеч, головки и грифа; форма резонаторных отверстий; количество струн; принцип строя" (Струве Б.,1959, с.144). Не располагая на сегодняшний день ни описанием средневековой домры, ни ее достоверным изображением, мы не можем с полной уверенностью констатировать наличия в инструментальной культуре Руси XVII века семейства домр. Тем не менее из анализа инструментальной терминологии можно предположить наличие процесса разрастания домры в семейство на какой-то стадии ее существования. На этом этапе появляется домра, которая называлась "большая басистая". На этом основании можно говорить о семействе домр, только семействе неполном. Окончательно вопрос относительно семейства средневековой домры будет решен тогда, когда мы выясним функции таких разновидностей домры как "домерка", "домришко", "домра потешная".

Еще одним "белым пятном" в истории средневековой домры, является вопрос, связанный с ее функционированием в семейном быту восточных славян. Изучение этого вопроса осложняется тем, что в современной семейной обрядности "андреевская" домра применения себе не нашла, чего не скажешь о других струнных инструментах, таких как гусли, балалайка, скрипка, мандолина. Что касается средневековой домры XVII века, то с определенной долей вероятности можно говорить о ее употреблении в свадебных обычаях и обрядах. "На свадьбах русских царей и важных

бояр, кроме песен играли в трубы, сурны. Подобные свадьбы так и назывались "свадьбы с трубами" (Забелин М.,1880 с.121). Помимо духовых инструментов на царских свадьбах звучали и струнные инструменты, в том числе и домра. Так в 1626 году на свадьбе царя Михаила Федоровича развлекали музыкой два гусельника, три скрипочника и два домрачея. Кроме этого в XVII веке, в отличие от XX столетия, в домру играли: "... и в воскресные ж дни и в Господские праздники, и в Богородичные, и в среду, и в пятки... и в посты" (Вертков К.,1975, с.249) и в дни великих Святых" (Вертков К.,1975, с,256), т.е. в главные церковные праздники, среди которых "первый и древнейший праздник Церкви Христианской... день воскресный" и "дванадесятые праздники Господские и Богородичные" (БЭ,1891, с.576). Обычай играть на музыкальных инструментах, известный нам по историческим документам XI века, сохранился и в последующие времена. Если от XI столетия до нас дошло описание пира князя Святослава, на котором Феодосий Печерский увидел "...многыя играюща пред нимъ..." (Повести,1983, с.272), то от XVII века сохранилось описание фрески, изображавшей пир "неправедного" судьи, на котором звучали гусли, скрипки, свирели, волынки и, конечно же, домры. Из описания этой фрески Грановитой палаты Московского Кремля, составленного по повелению Алексея Михайловича Симоном Ушаковым и Никитой Клементьевым становится ясным, что одним из способов игры на домре в XVII веке был способ играть сидя: "... сидит человек, играет в домру" (Вертков К.,1975 с.251). Сооружение Грановитой палаты относится к 1487—1491 гг. Следовательно, одно из последних упоминаний о средневековой домре в 1672 году совпадает по времени с одним из первых упоминаний о ней в старинной новгородской книге конца XV—начала XVI веков, т.к. во второй половине XVII века С.Ушаков описывал то, что уже существовало в конце XV столетия.

Заканчивая краткий обзор документов, отражающих формы применения домры в быту восточных славян, отметим следующее. В XVII веке домра использовалась и как сольный инструмент — домрачей Богдан Путята "подыгрывал себе на домре", и как инструмент ансамблевый, чаще всего с гуд(т)ком или бубном. "Прискочиша множество бесов, и един сел (как и домрачей на фреске Грановитой палаты — В.П.) с домрою в углу ... И прочии начаша играти в домры и гутки..." (Даркевич В.,1988, с.200). "Бе же в граде том (Н.- Новгороде — В.П.)... множество скомрахов иже хождаху... с бубны и с домрами..." (Даркевич В.,1988, с.36).

Враждебное отношение русской православной церкви к инструментальной музыке хорошо известно. Уже Нестор в своей летописи (XI в.) называет гусли и трубы не иначе как "дьявольскими лестьми". Проповедник и писатель XII века Кирилл Туровский называет музыкальные инструменты "сопелями сотонинскими". Столь же враждебно отнеслась православная церковь и к скоморохам, для которой они были представителями языческих развлечений, утверждавших культ плоти. Образцы резких нападок на скоморохов мы находим в "Домострое" — сборнике XVI века, состоящем из правил преимущественно семейно-бытового поведения. Перечисляя "всякие богомерзкие дела", "Домострой" относит к ним "песни бесовские, плясание, гудение, трубы, бубны, сопели". Церковный собор 1551 года постановил: "Скоморохам и глумцам пред свадьбою не ходити, а священникам бы о том запрещати с великим запрещением" (Чудновцев М.,1970, с.4). Резко ухудшилось положение скоморохов в "век домры". Уже в самом начале XVII века патриарх Иов запретил народные игрища и гулянья. В 1627 году патриарх Филарет распространил этот запрет на коляду, а преемник Филарета — патриарх Иоасаф в указе 1636 года требовал, чтобы священники внушали верующим страх божий и проповедовали воздержание от сатанинских игр. Пользование музыкальными инструментами даже в частных домах отныне категорически запрещалось. Однако призыв митрополита Иоасафа: "Бога ради, государь, вели их извести" — не был услышан и "извести" ни скоморохов, ни музыкальные инструменты не удалось. Неудачи, которые терпели церковники в своей борьбе против скоморохов объясняются, с одной стороны, тем, что русский народ поддерживал и защищал своих любимцев. С другой — не все власть предержащие сочувствовали духовенству в их желании "извести" музыкальные инструменты, были и такие, которые препятствовали церкви в борьбе против скоморохов. Известно, что благосклонно относился к скоморохам Иван IV. На свадьбе его дочери последние увеселяли царский двор, а в 1571 году скоморохов зачислили в придворный штат. Преследование скоморохов не всегда находило поддержку и у местной власти. Так протопопа Аввакума, который изгнал скоморохов с домрами из села, изломав их "хари и бубны... Василий Петрович Шереметьев, плывучи Волгою в Казань на воеводство, взял на судно и браня много..." (Вертков К.,1975, с.251).

Сегодня становится ясным, что суть конфликта между церковью и инструментальной музыкой заключается в своеобразном

русском "максимализме" (термин В.В.Зеньковского), другими словами, в соотношении двух сфер: духовной и материальной. Все, что давало хотя бы небольшой перевес материальному началу "воспринималось... как огрубление духовного бытия — отсюда, например, отказ от скульптуры в храме и, наоборот, безоговорочное поклонение иконе... противление инструментальной музыке в храме и постепенное развитие церковного пения..." (Зеньков-ский В.,1991, с.41). И хотя инструментальная музыка была исключена из торжественного ритуала церкви, отношение к ней не было однозначным. Ее и порицали и оправдывали ссылками на псалмы, где упомянуты многие инструменты. В христианской иконографии один и тот же инструмент имеет несколько иносказательных значений и в зависимости от контекста предстает как священный или греховный. "Музыкальный символизм, — писал В.П.Даркевич, — амбивалентен. Так благозвучные арфы, псалтири, лютни, виолы, колесные лиры, портативы принадлежали божественному культу и вызывали благочестивые чувства... В другой связи те же инструменты послушно служат демоническим козням" (Даркевич В., 1988, с.220). Выходит, что конфликт между церковью и инструментальной музыкой не был столь трагичным, как его изображают исторические документы. На самом деле между этими двумя сферами бытия существовал определенный компромисс, суть которого заключалась в следующем. С одной стороны почти полное отрицание инструментальной музыки, с другой — терпимое отношение церкви к инструментальной музыке и к скоморохам. Такое отношение к последним подтверждают факты мирного "земного" сосуществования скоморохов-домрачеев и церковнослужителей. Так, например, в городе Вологда "... около церкви Покрова Святой Богородицы на архиепископ купли земли... (двор)... Гришки Домершика...", а в Москве... "у Григорья Богослова на церковной земле двор Стенки Григорьева сына домерщика..." (Кошелев В.,1990, с.91). Далее, христианская мораль, запрещавшая помимо инструментальной музыки и "мирские песни" во время постов, разрешала "... эпос, как пение безгрешное..." (Коргузалов В.,1966, с.129).

Многочисленные упоминания в былинах музыкальных инструментов говорит о том, что несмотря на сегодняшнюю безинструментальную традицию исполнения, русская былина в прошлом исполнялась под аккомпанемент музыкальных инструментов, в числе которых фигурировала и средневековая домра. Домрачей Богдан Путята "подыгрывал" себе на домре, когда пел былины и

духовные стихи. "Про великого царя Михаила Федоровича" пели и играли А.Олеарию скоморохи на Ладоге в 1634 году. "Слыхал у скоморохов песни старинные о князе Владимире тако ж о славных людех Илье Муромце, Алексие Поповиче... и прочих..." — русский историк В.Н.Татищев (Былины.,1991, с.723)...

Факты исполнения былины в сопровождении средневековой домры предоставляют нам уникальную возможность реконструкции инструментального сопровождения русской былины. Анализ реконструированного сопровождения позволит определить некоторые внешние признаки "утраченного" инструмента: количество струн и внутренние — инструментальный строй. При реконструкции инструментального сопровождения мы будем исходить из положения, согласно которому в русской инструментальной культуре, как и во многих других культурах, сохранивших вокально-инструментальную традицию исполнения эпических песен, "взаимосвязь вокальной и инструментальной партий соответствует тем полифоническим формулам... которые распространены в вокальной музыке соответствующих регионов" (Рихтман Ц.,1972,с.274)... На основе анализа основных форм вокальной гетерофонии северных русских местностей, где записано наибольшее количество былин, мы предлагаем следующие два основных типа инструментального сопровождения.

1. Инструментальное сопровождение бурдонного типа;
2. Инструментальное сопровождение гетерофонного типа и следующие его разновидности:
   — интонационно-упрощенное;
   — интонационно-развивающее;
   — интонационно-ритмическое;
   — с элементами терцовой вторы.

При реконструкции инструментального строя средневековой домры мы будем руководствоваться положением о взаимосвязи трех факторов — инструментального строя, музыкальной фактуры и аппликатуры, выдвинутом В.А.Свободовым в работах, посвященных проблеме возникновения и эволюции основных строев западноевропейских смычковых инструментов. Суть метода заключается в следующем: если из выше названных величин нам известны две, мы можем определить третью — из особенностей музыкальной фактуры, исполняемой в предполагаемом строе и соответствующей ее аппликатуре, можно определить и сам строй.

Большинству былинных напевов, в основном, свойственен

неширокий амбитус — от терции до сексты. Если терцовые ладовые образования в эпосе не многочисленны, то в амбитусе кварты построена значительная часть эпических напевов. Основу напева былины "Вавило и скоморохи", записанного А.Д.Григорьевым в конце прошлого века, составляет лад ионийской кварты (Пример 1). Для исполнения его на инструменте псалтыревидного типа, каким являются русские гусли, необходимо как минимум четыре струны, а на инструментах лютневидного или танбуровидного типов — всего одна, на которой (в нашем случае струна " b") данный напев легко исполним всего тремя пальцами в первой позиции (Пример 1). Таким инструментом в XVII веке мог быть однострунный смычковый гудок, либо однострунная щипковая домра. Исполняя подобные напевы в XVII веке певец-инструменталист мог "выговаривать" инструментальное сопровождение на домре, дублируя вокальную мелодию в унисон (Пример 1). Инструментальное сопровождение бурдонного типа также может быть исполнено на любом однострунном музыкальном инструменте. Функция такого сопровождения — объединять, поддерживать мелодию былинного напева. (Пример 2).

Два типа инструментального сопровождения — дублирование в унисон с незначительными гетерофонными отклонениями и инструментальное сопровождение бурдонного типа могли вызвать к жизни создание двухструнной домры унисонного строя, на которой стало возможным исполнение как самого напева, так и инструментального сопровождения к нему. (Пример 3).

В данном строе "b'-b'" возможны следующие типы инструментального сопровождения: интонационно-ритмическое и инструментальное сопровождение с элементами терцовой вторы. Инструментальное сопровождение интонационно-ритмического типа основано на разнообразном ритмическом варьировании, при котором основной контур напева сохраняется. (Пример 4). Инструментальное сопровождение с элементами терцовой вторы возможно в конце стиховой строки, там, где наиболее ясна направленность мелодического движения, когда голоса устремляются к тонике. Элементы терцовой вторы возникают благодаря "типовой каденсовой формуле, образующейся путем двухголосного изложения мелодических каденсов" (Бершадская Т.,1961, с.75). (Пример 5).

Инструментальное сопровождение интонационного типа возникает тогда, когда в инструментальном сопровождении бурдонного типа функцию бурдона выполняет интонацинно-упрощенный под-

голосок. Функцией такого инструментального сопровождения является также поддержка основной вокальной мелодии. Сопровождение данного типа будет совпадать с основной вокальной мелодией былины "Василий Игнатьевич и Батый" во всех ее нижних опорных точках, другие же тоны напева будут поддерживаться "снизу терцией и другими... интервалами" (Бершадская Т.,1961, с.41). (Пример 6). Коррелятивной парой инструментального сопровождения интонационо-упрощенного типа является сопровождение интонационно-развивающее, которое возникает "в междуслоговых распевах, тоны же, приходящиеся на момент произнесения слогов, совпадают в унисон " (Бершадская Т.,1961, с.34). (Пример 7). Для исполнения этих двух типов инструментального сопровождения к напеву былины "Василий Игнатьевич и Батый", основу которого составляет лад дорийской кварты, на танбуровидном инструменте типа средневековой домры требуется либо однострунный инструмент (см. Примеры 6, 7), либо двухструнный унисонного строя. (Пример 8, 9).

Что касается другого интервального соотношения струн средневековой домры XVII века, то наиболее универсальным строем, в котором рождалось инструментальное сопровождение к былинному напеву, был, вероятнее всего, квартовый строй. Постановка проблемы возникновения и установления любого инструментального строя сегодня предполагает постановку проблемы взаимосвязи развития вокальной и инструментальной культур не с точки зрения приоритета: что первично, а что вторично, а с точки зрения обоюдозависимости вокального и инструментального начал друг от друга. Проблема обоюдозависимости вокального и инструментального в традиционном фольклоре, новая для современных этноинструментоведов, издавна решалась на практике народными музыкантами-исполнителями следующим образом:

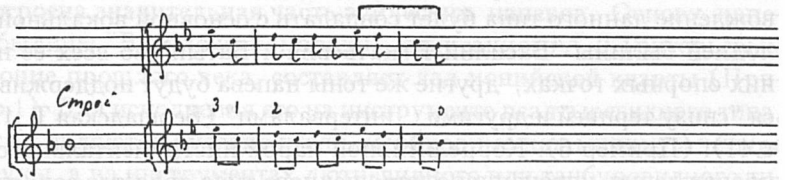
— вокальное творчество народа оказывало влияние на его инструментальное творчество, способствуя созданию как самих инструментов, так и их строя;

— музыкальные инструменты, их строй, в свою очередь, способствовали как фиксации интонирования, кристаллизации основных типов звукорядов, так и созданию новых мелодий как в пределах установившихся звукорядов, так и в пределах определенной звуковысотной "рамки" — интервального строя.

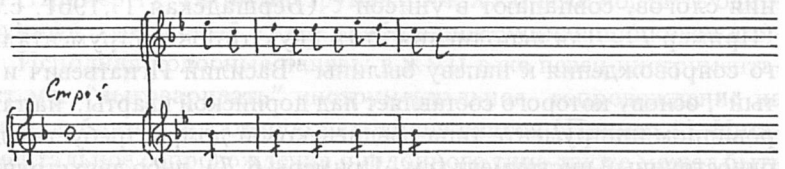
В напеве былины "Вавило и скоморохи" такой звуковысотной "рамкой" является кварта b^1-es^2 (Пример 1). Напев былины как самостоятельная ладовая основа с резким выделением крайних

ПРИМЕРЫ:

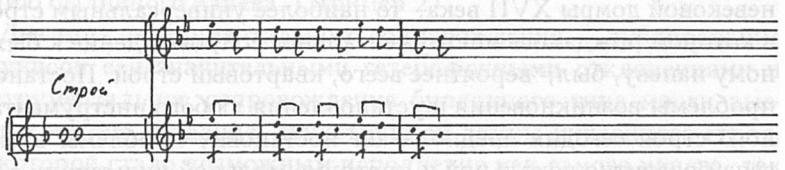
1



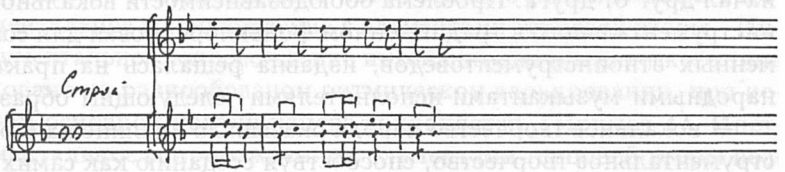
2



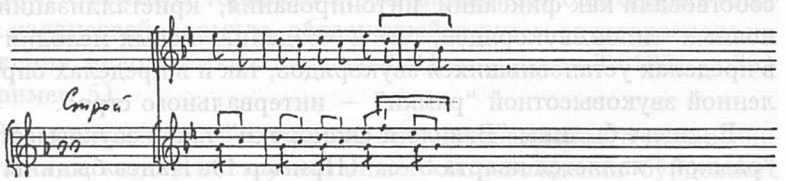
3

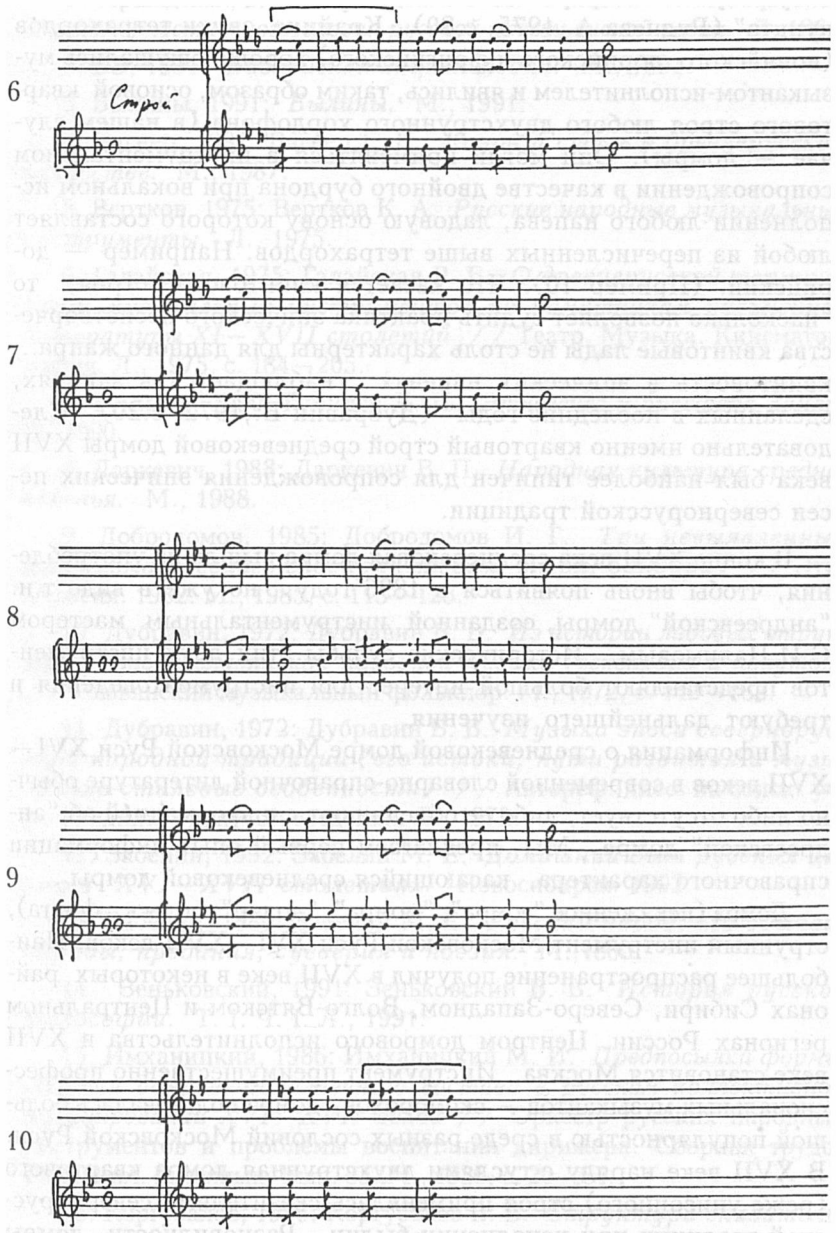


4



5




6
Строй
7
8
9
10

опорных точек. Такие опорные звуки в "ансамблевом пении могут звучать непрерывно в качестве своеобразного органного пункта" (Руднева А.,1975, с.80). Крайние звуки тетрахордов (ионийского, дорийского и фригийского) хорошо ощущались музыкантом-исполнителем и явились, таким образом, основой квартового строя любого двухструнного хордофона (в нашем случае — домры). Они могли применяться в инструментальном сопровождении в качестве двойного бурдона при вокальном исполнении любого напева, ладовую основу которого составляет любой из перечисленных выше тетрахордов. Например — дорийский. (Пример 10). Что касается квинтового строя, то "насколько позволяет судить практика эпического песнетворчества квинтовые лады не столь характерны для данного жанра... квинтовость в эпических напевах наблюдается в записях, сделанных в последние годы" (Дубравин В.,1972, с.20). Следовательно именно квартовый строй средневековой домры XVII века был наиболее типичен для сопровождения эпических песен севернорусской традиции.

В конце XVII века средневековая домра вышла из употребления, чтобы вновь появиться в 1896 году, но уже в виде т.н. "андреевской" домры, созданной инструментальным мастером С.И.Налимовым. Исторические судьбы этих двух инструментов представляют большой интерес для инструментоведения и требуют дальнейшего изучения.

Информация о средневековой домре Московской Руси XVI—XVII веков в современной словарно-справочной литературе обычно либо отсутствует, либо ее объединяют с информацией об "андреевской" домре. Мы предлагаем первый опыт информации справочного характера, касающийся средневековой домры .

Домра (искаженное "зомра", "момра", "доляр"; польск.: domra), струнный инструмент Московской Руси XVI—XVII веков. Наибольшее распространение получил в XVII веке в некоторых районах Сибири, Северо-Западном, Волго-Вятском и Центральном регионах России. Центром домрового исполнительства в XVII веке становится Москва. Инструмент преимущественно профессиональных музыкантов — скоморохов, домра пользовалась большой популярностью в среде разных сословий Московской Руси. В XVII веке наряду с гуслями двухструнная домра квартового (реже унисонного) строя применялась сказителями севернорусской традиции при исполнении былин. Разновидности домры — домришко, домра большая ("басистая").

ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская, 1961: Бершадская Т. Н. *Основные композиционные закономерности многоголосия русской крестьянской песни.* Л.,1961.

2. БЭ, 1891: *Библейская энциклопедия.* М., 1891.

3. Былины, 1991: *Былины.* М., 1991.

4. Вагнер, 1987: Вагнер Г. К. *Канон и стиль в древнерусском искусстве.* М., 1987.

5. Вертков, 1975: Вертков К. А. *Русские народные музыкальные инструменты.* Л., 1975.

6. Галайская, 1975: Галайская Р. Б. *О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятникам письменной литературы XI – XVII столетий* // Театр. Музыка. Кинематография. Л., 1975, с. 184 – 205.

7. Гумилев, 1990: Гумилев Л. Н. *Этногенез и биосфера Земли.* Л., 1990.

8. Даркевич, 1988: Даркевич В. П. *Народная культура средневековья.* М., 1988.

9. Добродомов, 1985: Добродомов И. Г. *Три невыявленных тюркизма русского словаря (тюбяк, тюря, бандура)* // Этимология. 1982. М., 1985, с. 113 – 123.

10. Дубравин, 1972: Дубравин В. В. *Из истории ладовых структур восточнославянской народной музыки (гексахорд и полутон)* // Славянский музыкальный фольклор. М., 1972, с. 142 – 162.

11. Дубравин, 1972: Дубравин В. В. *Музыка эпоса севернорусской народной традиции (его истоки, пути развития и музыкально-стилевые особенности)* // Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. Л., 1972.

12. Забелин, 1992: Забелин М. Е. *Домашний быт русских цариц в XVI – XVII столетиях.* Новосибирск. 1992.

13. Забелин, 1880: Забелин М. Е. *Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия.* М.,1880.

14. Зеньковский, 1991: Зеньковский В. В. *История русской философии.* Т. I. Ч. I. Л., 1991.

15. Имханицкий, 1986: Имханицкий М. И. *Предпосылки формирования домрово-балалаечного состава в русском коллективном музицировании XVI – XVII веков* // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 85. М., 1986, с. 20 – 64.

16. Коргузалов, 1966: Коргузалов В. В. *Структура сказительной речи в русском эпосе* // Русский фольклор. X. М – Л., 1966, с. 127 – 148.

17. Кошелев, 1994: Кошелев В. В. *Скоморохи и скоморошья профессия.* Спб., 1994.

18. Кошелев, 1990: Кошелев В. В. *"В церкви — образа, а в келье — гудочник" //* Язычество восточных славян. Л., 1990, с. 88 — 97.

19. Макаров, 1991: Макаров Г. М. *Домбра татар Среднего Поволжья //* Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань. 1991, с. 6 - 26.

20. МЭС, 1990: *Музыкальный энциклопедический словарь.* М., 1990.

21. Повести, 1983: *Повести Древней Руси XI — XII веков.* Л., 1983, с. 230 — 278.

22. Рихтман, 1972: Рихтман Ц. *Традиционные формы речитативного исполнения эпических песен в Боснии и Герцеговине (Югославия) //* Славянский музыкальный фольклор М., 1972, с. 265 — 274.

23. Рогов, 1973: Рогов А. И. *Музыкальная эстетика России XI — XVIII веков.* М., 1973.

24. Руднева, 1975: Руднева А. В. *Курские танки и карагоды.* М., 1975.

25. Словарь, 1977: *Словарь русского языка XI — XVIII веков.* Вып. IV. М., 1977.

26. Струве, 1959: Струве Б. А. *Процесс формирования виол и скрипок.* М., 1959.

27. Фаминцын, 1981: Фаминцын А. С. *Домра и сродные ей инструменты русского народа.* Спб., 1981.

28. Фаминцын, 1995: Фаминцын А. С. *Домра и сродные ей инструменты русского народа //* Скоморохи на Руси. Спб., 1995, с. 315 — 535.

29. Финдейзен, 1928: Финдейзен Н. Ф. *Очерки по истории музыки в России.* Т.I. М., 1928.

30. Чудновцев, 1970: Чудновцев М. И. *Церковь и театр.* М., 1970.

31. Яковлев, 1993: Яковлев Ю. В. *История русской домры: На подступах к новому прочтению //* Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сборник научных трудов в 2-х частях. Вып. 2. Ч.I. М.,1993, с. 101 — 117.

В.А.Свободов

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ СМЫЧКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ СЕРЕДИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

(по Леопольду Моцарту и Курту Заксу)

Широкому кругу любителей музыки Леопольд Моцарт известен, в лучшем случае, как отец своего гениального сына. В среде скрипачей его знают как автора "Школы игры на скрипке" (1756), хотя читали эту работу единицы, т.к. последний (и первый) перевод ее датируется 1803 г. Что же касается инструментоведческих воззрений Л.Моцарта, то они, к сожалению, до сих пор не нашли должного освещения в научной литературе. О них хорошо был осведомлен Курт Закс, который в своем "Словаре музыкальных инструментов" (1913) использовал данные о западноевропейском смычковом инструментарии середины XVIII в., содержащиеся в "Школе" Леопольда Моцарта.

Творческое наследие К.Закса на русском языке представлено книгой "Современные музыкальные оркестровые инструменты" (1932) и несколькими статьями, а работа Л.Моцарта является сегодня библиографической редкостью*. Так возникла идея перевода обеих работ, касающихся описания одних и тех же инструментов, с соответствующими критическими комментариями: через два с лишним столетия на страницах русского издания конца II тыс. встретились два выдающихся немецких инструментоведа.

Но есть и третий инструментовед, присутствующий в сравнительном анализе комментарий к настоящему переводу, ученый,

---

*Классификационная система музыкальных инструментов Э.Хорнбостеля и К.Закса впервые на русском языке была опубликована И.В.Мациевским в сборнике "Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка" (1987). Здесь же имеются в виду оригинальные инструментоведческие труды К.Закса. Что же касается "Школы" Л.Моцарта, то она до сих пор цитируется уважаемыми коллегами в архаическом переводе начала прошлого столетия. Например, название работы переведено как "Основательное скрипичное училище" (!); или такая фраза: "Три суть причины, употребление аппликатуры оправдывающие" (Моцарт, 1803).

развивавший идеи Курта Закса и прекрасно знавший работу Леопольда Моцарта. Это — Борис Александрович Струве, автор исследования "Процесс формирования виол и скрипок" (1959). Выдвинутые им научные положения, в частности, идея возникновения и эволюции инструментальных строев западноевропейской музыкальной культуры, находят плодотворное развитие в работах нынешнего состава сектора инструментоведения РИИИ, что также нашло отражение в комментариях.

Л.Моцарт

Школа игры на скрипке

Введение

Гл. I. О гайгах и, в частности, о скрипке

§ I

Понятие "гайга" (Geiga) объединяет собой музыкальные инструменты различных размеров с жильными струнами, разнящимися диаметром. Делают эти инструменты из дерева и играют на них смычком из конского волоса. Слово "гайга" имеет собирательное значение и обозначает все виды струнных смычковых инструментов. Поэтому большая ошибка, когда СКРИПКУ (Violine) сплошь и рядом называют ГАЙГОЙ. Здесь я хочу остановиться на основных видах гайг.

К.Закс

Словарь музыкальных инструментов

ГА́ЙГЕ (Geige), от средневерхненемецкого ГИГЕ (Gige) и саксонского ГА́ЙГА (Geiga) — 1). Каждый или почти каждый смычковый инструмент западноевропейской музыкальной культуры, в основном, народная скрипка; 2). В Средние века первоначально любой смычковый инструмент; отсюда не следует, что слово исключительно употреблялось для обозначения инструментов, имевших корпус с выпуклыми деками и обечайкой. С возникновением трех семейств смычковых инструментов, — виолы да браччо, виолы да гамба и лиры — название ГАЙГА исключительно закрепилось за смычковыми инструментами формы игры "а браччо" /1/* — с. 154.

---

* См. Комментарии.

§ 2

Устаревший вид гайг — die kleinen Sack, или Spitzgeiglein — трех-, а иногда четырехструнные инструменты /2/. Они обычно использовались господами танцмейстерами при обучении своих учеников и носились в кармане.

Танцмейстергайге работы И.Рауха, XVIII в., Прага, Национальный музей (Бухнер, 1956)

Второй, также в настоящее время редко встречающийся вид гайг, — простые гайги или БРЕТГАЙГИ. Они называются так потому, что четыре струны натягиваются над выпуклой доской (Brett); верхней своей декой эти инструменты напоминают обычную СКРИПКУ или ДИСКАНТОВУЮ ГАЙГУ.

ТАНЦМЕ́ЙСТЕРГАЙГЕ (Tanzmeistergeige)-ТАШЕНГАЙГЕ́ (Taschengeige) — с. 377.

ТА́ШЕНГАЙГЕ — маленькая трехструнная гайга танцмейстеров XVI — XVIII вв., которая носилась в кармане (die Tasche - карман). Ответвление семейства РЕ́БЕКА/3/. Строй: "до-сольре[1]". Один из старинейших сохранившихся до наших дней экземпляров инструмента работы мастера Конрада Мюллера (Нюренберг, 1520) находится в музее Копенгагена (N 363) — с.378.

ПОШЕ́ (Poche) фр., ТА́ШЕ (Tasche) нем., — несколько удлиненная ПОШЕ́ТТА;

ПОШЕ́ТТА, фр. — ТА́ШЕНГАЙГЕ;

ПОШЕ́ТТА Д'АМУР — ТА́ШЕНГАЙГА с четырьмя резонансными струнами; французский тип "карманной гайги" XVIII столетия — с. 303.

БРЕ́ТЛГАЙГЕ (Bretlgeige) — гайга первой половины XVIII столетия; корпус ее — резонансная доска, внешним видом напоминающая верхнюю деку скрипки /4/ — с. 59.

Третий вид — КВАРТОВЫЕ или ПОЛОВИННЫЕ ГАЙГИ. Их размеры меньше скрипичных и используются при обучении маленьких мальчиков /5/. Однако, если размеры левой руки ребенка позволяют, то лучше обучать его на целой скрипке: пальцы привыкают к мензуре взрослого инструмента, крепнут и учатся растяжке. Еще несколько лет тому назад КВАРТОВУЮ ГАЙГУ, именуемую итальянцами ПИККОЛКОЙ, можно было услышать на концертной эстраде. Звучит она намного выше обычной СКРИПКИ. В прежние годы часто использовалась в музыке ночных серенад в ансамблях с поперечной флейтой и арфой. Сейчас в маленьких гайгах не нуждаются и играют на скрипках стандартных размеров.

Четвертый вид гайг — СКРИПКА, или ДИСКАНТОВАЯ ГАЙГА, о которой, собственно, и пойдет речь в настоящей книге.

КВАРТО́ВАЯ ГА́ЙГА, ит. (Violino piccolo) — скрипка небольших размеров середины XVIII в. с четырьмя струнами и строем на кварту выше обычного скрипичного. Ее родина — Франция, т.к. в партитуре оперы "Орфей" инструмент фигурирует как "alla francese". В сохранившихся до нашего времени произведениях, написанных для КВАРТОВОЙ ГАЙГИ, преобладает фактура, присущая творчеству итальянских композиторов эпохи барокко — с. 310.

СКРИПКА (Violine), представитель семейства виолы да браччо /6/ — сопрановый и основной смычковый инструмент современного оркестра со строем "соль-ре^{1} -ля^{1} -ми^{2}" и с игровым диапазоном "соль-ля^{3}". Этим описанием инструмента, как нам думается, можно ограничиться: в разделе "Библиография" читатель найдет перечень литературы по интересующим его вопросам. Необозримое количество исследований, касающихся предыстории и возникновения СКРИПКИ, на сегодняшний день не дало, к сожалению, каких-либо положительных результатов /7/. Их

Фидель // Сборник "Собрание песен" — Цюрих, начало XIV века (Бухнер, 1956)

анализ выходит за рамки настоящей работы. СКРИПКА или, правильнее сказать, инструменты семейства ВИОЛЫ ДА БРАЧЧО возникли на рубеже XVI в. не как результат изобретения отдельной выдающейся личности, а вследствие эволюции и сложной ассимиляции инструментов семейства ЛИРЫ ДА БРАЧЧО и позднесредневекового ФИДЕЛЯ /8/. Сохранившийся инструментарий той эпохи, а в еще большей степени и произведения изобразительного искусства, отражают все стадии процесса, характерного, как нам кажется, исключительно лишь для Северной Италии. Правда, последний шаг на пути становления СКРИПКИ, связанный с исключением из ее строя бурдонирующих струн и заменой досчатой головки фидельного образца с перпендикулярными колками улиткообразной в стиле завитка эпохи Ренессанса, не поддается точной датировке /9/. Новый инструмент, который был предназначен не для исполнения аккордовой фактуры, а одноголосных мелодий, возник во второй половине XVI в. в эпоху Гаспаро да Сало (из Бреши) и Андреа Амати (Кремона) и без каких-либо существенных изменений внешнего вида и конструкции достиг вершины своего совершенства в работах кремонских мастеров начала XVIII столетия. Само название СКРИПКА (Violine) появилось в перечне оркестровых голосов

партитуры Симфонии Дж.Габриели (1597). Однако, как показывают многочисленные научные данные, под этим названием фигурировал АЛЬТ /10/. С уменьшением размеров АЛЬТА, первоначально самого высокого по настройке инструмента семейства, возникла СКРИПКА (не ранее 1557 г.). Это подтверждает изобразительный материал и фактические реликты XVI в. В "Новых фанфарах" Валентина Гаусмана из Нюренберга (1604) есть партия смычкового инструмента в звуковом диапазоне "соль-ля²", подписанная автором "Violin", под которой несомненно уже подразумевается современная СКРИПКА /11/ – с. 413–414.

Пятый вид ГАЙГ – АЛЬТОВЫЕ ГАЙГИ*. Их также называют ВИОЛАМИ от итальянского ВИОЛА ДИ БРАЧЧО (Viola di Bracco). Наиболее распространенное название этих инструментов – БРАТШЕ (Bratsche) от Braccio. На них исполняют произведения альтового и тенорового диапазона, а, в случае необходимости, партию баса /12/**.

Á́ЛЬТГАЙГЕ (Altgeige) – 1. Одно из названий АЛЬТА (Bratsche).
2. Альтовая виола (Viola alta) работы мастера Г.Риттера (с. 8).

ВИÓЛА (Viola), от древневерхненемецкого fidla – на рубеже Средних веков и Нового времени название большинства смычковых инструментов западноевропейской музыкальной культуры. В наши дни термин обозначает АЛЬТ (Bratsche).

ВИÓЛА АЛЬТА (Viola alta) – ВИÓЛА больших размеров, позволяющая избежать характерной для альта некоторой гнуса-

* Автор имеет в виду АЛЬТ – В.С.

** "Я часто удивляюсь (Lachen – смеяться! – В.С.) виолончелистам, которые свои Solo исполняют с аккомпанирующей скрипкой, тогда как исполнение партии басового сопровождения следует предоставить второй виолончели" (прим. автора).

вости в звучании. Изобретена мастером Германом Риттером из Вюрцбурга в 1876 г. /13/. Увеличенная мензура и пятая (верхняя) струна "ми^2" служат улучшению характера звучания и увеличению игрового диапазона /14/ — с. 410.

БРА́ТШЕ (Bratsche), от Viola da bracco — альтовый представитель скрипичного семейства; с 1687 г. (Шпеер) под итальянским термином "виола да браччо" следует понимать исключительно АЛЬТ. По сравнению со СКРИПКОЙ струны имеют более сильное натяжение, а несколько увеличенные размеры корпуса не способствуют повышению исполнительского уровня игры на инструменте. Характер звучания — жесткий и гнусавый, чем скрипичный, строй — на квинту ниже скрипичного: "до-соль-ре^1-ля^1" /15/. Верхняя граница звукового диапазона — "ля^2".

Тип инструмента возник несколько раньше СКРИПКИ. Предположение основывается на том факте, что в партитуре Сакральной симфонии Дж.Габриели (1597) альт, именуемый ТЕНОРОВОЙ ВИОЛОЙ ДА БРАЧЧО, в перечне инструментов назван перед СКРИПКОЙ (Violine) и начинает партию ведущего голоса, после которого вступают ДИСКАНТОВЫЕ ГАЙГИ, т.е. СКРИПКИ. Старейший сохранившийся экземпляр — работы брешанского мастера П.Цанетти (1580). Тем

Шестой вид смычковых инструментов — собственно ФАГОТОВАЯ ГАЙГА, которая несколько отличается от АЛЬТОВОЙ своими размерами и настройкой. Иногда называют ФАГОТОВУЮ ГАЙГУ "РУЧНЫМ БАСОМ" (Handbassel). Однако своими размерами он ее намного превышает. Функция описываемого инструмента, как следует из сказанного, заключается в исполнении партий басовой тесситуры в ансамбле со СКРИПКОЙ, ПОПЕРЕЧНОЙ ФЛЕЙТОЙ и другими инструментами высокого строя; в противном случае возникает перечение, когда верхние голоса звучат ниже баса, влекущее за собой фальшь по вертикали. Такое смешение голосов — обычная ошибка композиторов-полупрофессионалов /17/.

не менее, по сравнению с другими представителями инструментов скрипичного семейства значение БРАТШЕ в смычковом исполнительстве значительно ниже. Лишь в XIX в. в расцвет квартетной музыки инструмент достигает заслуженного равноправия на концертной эстраде. До этого его функция сводилась к тому, чтобы в руках плохих скрипачей исполнять оркестровые партии, дублируя в октавном унисоне вторые скрипки или бас; в лучшем случае ему поручались незначительные сольные реплики /16/ — с. 137.

ФАГÓТОВАЯ ГÁЙГА (XVII—XVIII вв.) — ВИÓЛА ДА СПÁЛЛА с чересчур перетянутыми струнами виолончельного строя. В результате перенатяжения при смычковом способе звукоизвлечения возникает шуршащий звук, что дало возможность подобный смычковый инструмент называть ФАГОТОВОЙ ГАЙГОЙ /18/ — с. 137.

ХÁНДБАССЕЛЬ (Handbassel) — ХАЛЬБВИОЛОН (Halbviolon) (РУЧНОЙ БАССЕЛЬ-ПОЛОВИННЫЙ ВИОЛОН) — с. 176.

БÁССЕЛЬ (Bassel) — см. ХÁЛЬББАС (Halbbass) — с. 35.

ХÁЛЬББАС — ПОЛОВИННЫЙ БАС, КОНТРАБАС НЕБОЛЬШИХ РАЗМЕРОВ — с. 174.

ВИОЛО́Н (Violon), в Германии — распространенное название КОНТРАБАСА, в средневековой Испании — ВИО́ЛА ДА ГАМБА — с. 415.

ВИО́ЛА ДА СПА́ЛЛА, "ПЛЕЧЕВА́Я ГА́ЙГА" — ВИОЛОНЧЕ́ЛЬ с пронзительным звуком, применявшаяся во время процессий; при помощи особой привязи удерживалась на правом плече играющего /19/ — с. 412.

Седьмой вид — БАССЕЛЬ или БАССЕТЕ, который называется ВИОЛОНЧЕЛЬ — от ит. Violoncello. Первоначально инструмент имел пять струн, сейчас играют только на четырех. Это — обычный инструмент для исполнения партии смычкового баса /20/. Несмотря на то, что одни виолончели больших, другие — меньших размеров, отличаются они друг от друга лишь натяжением струн, иными словами, силой звука /21/.

ВИОЛОНЧЕ́ЛЬ, от ит. Violoncello — "маленький контрабас" ("Kleine Violon"), сокращенно Cello — смычковый инструмент, настраиваемый на октаву ниже альта с четырьмя жильными струнами, из которых две с металлической обмоткой /22/. Строй "ДО-СОЛЬ-реля". Диапазон "ДО-ля^2" /23/. Строение и форма инструмента соответствуют скрипичным. Только длина шейки укорочена, а обечайка намного выше скрипичной. Смычок более массивный, но несколько короче скрипичного.

Как первоначально скрипка с дискантом, альт — с тенором, так виолончель отождествлялась с басом внутри семейства инструментов ВИО́ЛЫ ДА БРАЧЧО /24/. Позднее виолончель, как скрипка и альт, одержала победу "в борьбе за существование" над инструментами виольного семейства. Ее

Григорий Пятигорский
(1903–1976)
Фотопортрет с автографом
(из частного архива автора статьи)

основной соперник — теноровая виола — еще в первой половине XVIII в. удерживала приоритет в западноевропейском инструментарии, в то время, как остальные виольные инструменты сошли с поля боя /25/. Гамба оставалась еще солирующим инструментом концертной эстрады, когда виолончель (пятиструнная и даже шестиструнная!) ограничивала свои функции исполнением партии basso continuo в оркестровой и камерной музыке. Лишь в конце XVII столетия наблюдаются робкие попытки развития сольного виолончельного исполнительства в Италии /26/. В 1689 г. Дом. Габриэлли /27/ пишет свои знаменитые ричеркары для виолончели, послужившие основанием для дальнейшего развития самостоятельной сольной литературы инструмента — с. 415–416.

КОММЕНТАРИИ

1. В статье "Словаря", посвященной скрипке (с. 413), К.Закс поясняет свою формулировку, называя скрипичное семейство семейством виолы да браччо. В работе Б.А.Струве "Процесс формирования виол и скрипок" вопросы терминологии составляют одну из проблем исследования (с. 192–207). Как и у К.Закса, оговаривается тот факт, что первоначально все инструменты виольного семейства (шестиструнные смычковые инструменты кварто-терцового строя) независимо от своих размеров имели форму игры "а гамба" ("у колена"), тогда как скрипичные (четырехструнные инструменты квинтового строя) — "а браччо" ("у плеча"). Здесь терминология К.Закса в его классификации инструментов скрипичного и виольного семейства по семействам виолы да браччо и виолы да гамба действует. Однако с

развитием сольного исполнительства инструменты больших размеров (т.е. большой мензуры) независимо от принадлежности к скрипичному или виольному типу принимают форму игры "а гамба", а малых размеров (малой мензуры) — "а браччо". С сохранением терминологии К.Закса возникает путаница. Так, виола д'амур, по К.Заксу, на которой играют "а браччо", относится к семейству виолы да гамба, а виолончель с манерой игры "а гамба" — к семейству виолы да браччо (!) и т.д. Величайшая заслуга Б.А.Струве заключается в том, что впервые в инструментоведческой науке им был определен и классифицирован смычковый инструментарий начала XVI в. по семействам скрипичному и виольному.

2. "Die klenen Sack" в переводе на русский язык —"маленький мешок". Из этого следует, что описанная Л.Моцартом скрипка танцмейстеров имела чехол, в котором носилась в кармане их одежды.

"Spitzgeiglein" (Spitz — острый, остроконечный, Geiglein — уменьшительное от "гайги" — "гайгочка") указывает на внешний вид и размеры инструмента; автором имеется в виду пошетта (ташенгейга — по К.Заксу).

3. В статье "Пошетта" (Лисова, 1978) читаем: "...как ответвление скрипичного семейства". Окончательно процесс формирования инструментов скрипичного семейства по Б.А.Струве, на которого ссылается автор статьи, заканчивается серединой XVIII столетия, с момента их закрепления в академической среде в качестве основного, а затем и единственного смычкового инструментария западноевропейской музыкальной среды*. Дату их возникновения К.Закс и Б.А. Струве относят к XVI в. Эта дата приводится и в статье Н.А.Лисовой. Таким образом, пошетту нельзя рассматривать "как ответвление" скрипичного семейства, еще не сформировавшегося в XVI в.

В цитируемой статье Н.А.Лисовой есть фраза: "Настраивалась по квинтам, на кварту выше обычного строя скрипки". Но это — строй альта на октаву выше (!). У Б.А.Струве было высказано предположение, что родоначальником скрипичного семейства следует считать альт (с. 149—153). Поэтому уместно строй пошетты, возникшей в XVI в., выводить из строя альта (а не скрипки!), обнаруживающего в своем строе ("до-соль-ре^{1} -ля^{1}") элемент интервальной структуры строя двухструнного ребека ("до-соль"). Следовательно, К.Закс прав, рассматривая пошетту "как ответвление ребека".

4. В Словаре К.Закса с ссылкой на Л.Моцарта данный тип смычкового инструмента фигурирует под названием БРЕТЛГАЙГА, тогда

*В состав сформировавшегося к середине XVIII столетия скрипичного семейства вошли скрипка, альт, виолончель и представитель виольного семейства контрабас.

как у Л.Моцарта это — БРЕТТГАЙГА ("Brett" — доска, а не "Brettl"). Русский вариант правописания слова возможен с одной буквой "т", а в русском инструментоведческом лексиконе название инструмента при ссылке на Л.Моцарта и К.Закса может быть переведено как "досчатая гайга" (Brettgeige).

5. Хотелось бы перевести "маленьких детей", но у Л.Моцарта "kleine Knaben" ("маленьких мальчиков"). Следовательно, девочек маэстро не учитывает! Интересный факт, отражающий, вероятно, педагогические воззрения автора "Школы", но ни в коей мере не ситуацию, сложившуюся в системе музыкального образования того времени. Известно, что его великий предшественник Антонио Вивальди возглавлял в Венеции женскую консерваторию "Пиета". С другой стороны, и в наши дни в некоторых сферах музыкальной деятельности предпочтение нередко отдается музыкантам-мужчинам. Например, в состав симфонического оркестра, возглавлявшегося Е.А.Мравинским, за все время пребывания его на посту главного дирижера было допущено лишь несколько женщин, правда, по своему исполнительскому уровню нисколько не уступавших виртуозам-мужчинам этого выдающегося коллектива.

6. См. Комментарии, 1.

7. Понятно, что выпущенный в 1913 г. "Словарь музыкальных инструментов" К.Закса обобщает уровень научных достижений инструментоведческой науки начала века. Мало что изменилось в мировом инструментоведении в области смычкового инструментария и в последующие годы. В связи с высказыванием немецкого ученого становится еще более очевидным непреходящая ценность научного исследования Б.В.Струве "Процесс формирования виол и скрипок", где четко прослеживается два основных направления в развитии западноевропейского смычкового инструментария, связанных с историей возникновения инструментов скрипичного и виольного семейств.

8. Здесь хочется подчеркнуть выдвинутую К.Заксом и получившую развитие в трудах Б.А.Струве идею возникновения и эволюции инструментария как феномена музыкальной культуры, не отрицающую факт изобретательской деятельности отдельной личности. Преувеличение роли этой деятельности до недавнего времени имело место в инструментоведении. Так, в среде виолончелистов бытовало мнение, что виолончель изобретена, якобы, монахом в тиши затворнической монастырской жизни. Как бы не поэтична казалась гипотеза (а может быть, действительно, какой-нибудь монах-самоучка и смастерил виолончель, но не изобрел!), в работах инструментоведов (Гинзбург, 1950; Доброхотов, 1964) и высказываниях исполнителей (Казальс, 1960) содержатся убедительные доводы, опровергающие подобные взгляды на основе идей К.Закса и Б.А.Струве.

9. Б.А.Струве определяет дату возникновения инструментов скрипичного семейства XVI в. (Струве, с. 129). Среди разнообразнейшего смычкового инструментария именно инструменты квинтового строя оказались в аппликатурном отношении наиболее пригодными для исполнения мелодий ионийского лада (структурного прототипа мажора), распространенных в средние века в народной среде Западной Европы. С формированием мажоро-минорной ладовой системы народный инструментарий — скрипка, альт, виолончель — переходит в академическую среду (Свободов, 1988). Вероятно, именно к этому времени относится замена досчатой "головки" с перпендикулярными к ней колками фиделевского типа улиткообразной, что несомненно связано, как справедливо подчеркивает К.Закс, с эстетикой Ренессанса и, можно добавить, высочайшим искусством резьбы по дереву той эпохи.

10. Эта мысль нашла отражение в работе Б.А.Струве "Процесс формирования виол и скрипок" (см. Комментарии, 3).

11. Далее приводится огромный перечень научной литературы, посвященный возникновению и развитию скрипки и скрипичного исполнительства, который, к сожалению, отсутствует не только у Б.А. Струве, но и у В.Ю.Григорьева (М., 1981), хотя в обоих случаях авторами включены в библиографию издания конца прошлого столетия.

12. Следует отличать цифрованный бас как цифровое обозначение гармонии, предназначавшееся в помощь клавесинистам-импровизаторам, от смычкового баса — мелодической линии басового сопровождения, исполнявшейся еще во времена Л.Моцарта на смычковых инструментах низкой настройки (виолончель, гамба). В данном контексте автор имеет в виду смычковый бас и в сноске критикует характерную для середины XVIII столетия практику ансамблевого музицирования, когда инструменты высокого звукового диапазона использовались в качестве аккомпанирующих инструментам низкого строя.

Несколько лет тому назад в Петербурге был осуществлен эксперимент по возрождению забытого в наши дни жанра сонаты (сюиты, вариаций) со смычковым басом (Свободов, 1987; 1989, 1992).

13. Классические размеры альта, установленные в стандартах великих итальянских мастеров, начиная с А.Амати и кончая А.Страдивари, обнаруживают несоответствие объема резонатора длине и диаметру струны. Подобные размеры были вызваны стремлением к созданию наиболее удобной для левой руки мензуры при игре "а брачо". Однако укороченная мензура отрицательно сказалась на характере звучания. Выход из подобной ситуации один — увеличение

размеров корпуса и приведение этих размеров в хотя бы относительное соответствие с длиной и диаметром альтовых струн. Так возникла идея усовершенствования альтового представителя скрипичного семейства, выдвинутая Г.Риттером (1876). Для исполнителя, обладающего большой пальцевой растяжкой, инструмент, сконструированный нюренбергским мастером, имеет в звуковом отношении несомненное преимущество по сравнению с классическим альтом.

14. Строй альтовой виолы Г.Риттера представляет собой перенесенный на октаву вверх строй пятиструнной виолончели, предложенный И.С.Бахом в его Шестой виолончельной сюите.

15. Родоначальником смычковых инструментов, эволюционировавших, в конечном итоге, в инструменты скрипичного семейства, мог быть известный европейским народам на рубеже I тыс. н.э. трехструнный фидель. В соответствии с опорными ступенями средневекового лада должно было проходить формирование интервальной структуры его строя, в котором крайние струны настраивались на первый и восьмой ступени лада, а вторая — на его средний устой. Вот как характеризует устойчивые звуки средневекового лада в их "триединстве" Иоанн де Грохео (М., 1966, с. 232) в своем трактате "Музыка" (ок. 1300-го г.): "Итак, скажем, что Всевышний Творец всего создал тройное совершенство гармонии, желая в этом высказать свою благодать, дабы этой гармонией восхвалялось Его имя, как и сказано в Писании: «Хвалите Господа в звуке трубном...» Поскольку музыка существует в славной Троице, постольку, быть может, она в некотором отношении учит в этом познании. Ибо есть первая гармония — яко матерь, древними именовавшаяся diapason (октава, например "до-до^1" — В.С.), и другая — яко дочь, в ней содержащаяся diapente (квинта "до-соль" — В.С.), и третья, от них исходящая, называемая dietessaron (кварта "соль-до^1" — В.С.)" (Грохео, 1966, с. 232)*.

Доминирующее значение мелодий ионийского лада в музыкальной среде средневековых европейских народов выдвинуло на первый план инструменты ионийского лада с устойчивыми опорными тонами "до-соль-до^1", которым соответствовала их настройка.

---

* Приводимая цитата потребовала орфографического уточнения, ибо в русском переводе фрагмента трактата де Грохео слова "Всевышний Творец", "Писание", "Господь" и "Троица" значатся с маленькой буквы. Хочется обратить внимание на трактовку средневековым ученым понятия "Троицы", которая ассоциируется у него с Богоматерью, тогда как "триединство" христианского догмата составляют Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой.

Начальный период эволюции данного строя мог заключаться не в увеличении количества струн, а в их сокращении. Замена верхней открытой струны "до[1]" аппликатурой третьего пальца второй струны "соль" квинтового строя двухструнного смычкового инструмента формы игры "а браччо" выявила преимущество аппликатурного принципа квинтового параллелизма (сохранение на соседних струнах одинаковой аппликатуры при исполнении в квартовом объеме позиции одинаковой фактуры) по сравнению с аппликатурным принципом двух-трехпальцевой аппликатуры инструментов кварто-квинтовой настройки фидельного искусства. Но это — строй ребека "до-соль"! Расширением игрового диапазона инструмента за счет добавления двух верхних струн в рамках квинтового строя образуется строй современного альта. (Квинтовая настройка трех-, а затем четырехструнного смычкового инструмента несомненно была связана с историческим переосмыслением роли квинтового интервала в мажоро-минорной системе по сравнению с его ролью в кварто-квинтовой основе устоев октавных ладов Средневековья.) Таким образом, строй альта следует выводить не от скрипичного, как то делает К.Закс, а от строя ребека.

16. Далее К.Закс приводит размеры альтов выдающихся итальянских мастеров. Вот некоторые из них:

Джованни Паоло Маджини (1580—1632)

Длина корпуса	— 432 (мм)	Ширина нижней части корпуса	— 248
Ширина в "плечах"	— 208	Длина эф	— 89
Ширина в "талии"	— 140	Высота обечайки	— 36

Пьетро Гварнери из Мантуи
альт работы 1698 г.

Длина корпуса	— 398	Ширина в "талии"	— 157
Ширина в "плечах"	— 189	Ширина нижней части корпуса	— 237

17. Здесь автор "Школы" еще раз показывает свою эрудицию в области композиторского искусства. Он констатирует досадный факт музыкального невежества в той сфере творческой деятельности, с которой непосредственно был связан. Поучительный тон высказывания свидетельствует о том значении, которое приобрела деятельность Л.Моцарта как композитора в музыкальных кругах середины XVIII в.

18. Последняя фраза дана в свободном переводе, чтобы не загружать русский текст дополнительной терминологией. У К.Закса эта фраза — в кавычках со ссылкой на Л.Шпеера и Л.Моцарта, в работах которых имеется упоминание о фаготовой гайге. Так как в "Школе" Л.Моцарта цитируемая К.Заксом фраза отсутствует, то, вероятно, она принадлежит Л.Шпееру, использующему такую терминологию как "solche Violen", замененную в настоящем переводе на "смычковый

инструмент", и Violae di Fagotto — собственно фаготовая гайга, по Л.Моцарту*. Опять проблема терминологии.

19. Наряду со статьей К.Закса о фаготовой гайге ниже приводятся переводы его статей о ручном басе (хандбассель) — инструменте, с которым во времена Л.Моцарта часто путали фаготовую гайгу. Перечень смычкового басового инструментария, представленного в "Словаре" К.Закса, знакомит с терминологическим многообразием, попытку разобраться в котором предпринял Б.А.Струве в своей работе "Процесс формирования виол и скрипок".

20. Ценное для нас свидетельство Л.Моцарта о функции виолончели в музыкальной культуре Австрии середины XVIII в. Автором "Школы" инструмент понимается исключительно как басовый и ни слова не говорится о сольных возможностях виолончельного тенорового регистра, хотя к этому времени уже написаны виолончельные сонаты А.Вивальди, а под их влиянием сонаты Б.Марчелло и др. итальянских авторов, а также шедевр виолончельного репертуара всех времен и эпох — Шесть сюит для виолончели соло (senza Basso) И.С.Баха. Тем самым ставится под сомнение факт популярности баховских сюит, которые до первой своей печатной публикации (1825), осуществленной спустя век после написания, были якобы известны широкому кругу музыкальной общественности. В Германии могли ходить рукописные списки произведения, но не в Австрии, ибо один из самых авторитетных свидетелей той эпохи об этом умалчивает. Интересно, что такое отношение Л.Моцарта к виолончели передалось сыну, не написавшему для этого инструмента ни одного сольного произведения, тогда как И.Гайдну и его окружению принадлежат замечательные виолончельные концерты. Об использовании В.Моцартом виолончели в оркестровой партитуре имеется любопытное наблюдение у Г.И.Благодатова в его работе "История симфонического оркестра". Анализируя увертюру к опере "Идоменей" автор пишет: "В побочной партии виолончели (отдельные от контрабасов) в терцию с фаготами играют короткие певучие фразы. До полной самостоятельности еще далеко, но этот шаг на пути раскрытия ее возможностей как мелодического инструмента в оркестре должен быть отмечен" (Благодатов, 1969, с. 96).

21. Автором подразумеваются виолончели размерами $^1/_8$, $^1/_4$, $^1/_2$ и целая.

---

* Следует напомнить читателю, что в начале XX в., когда вышел в печати "Словарь" К.Закса, правила библиографического описания книг, на которые делаются ссылки, не были еще выработаны. Так, у К.Закса отсутствуют указания года издания и проч. библ. атрибуты, облегчающие поиск цитируемых работ.

22. Опять проблема терминологии, с которой сталкивается исследователь при изучении истории музыкальных инструментов, когда один и тот же инструмент фигурирует под разными названиями или когда под одним названием фигурируют различные инструменты. В данном случае, по Л.Моцарту, бассель — это виолончель, а по К.Заксу, — "контрабас небольших размеров".

23. С использованием натуральных и искусственных флажолетов, получивших широкое распространение в композиторском творчестве второй половины XIX в. (А.Пиатти, К.Ю.Давыдов, П.И.Чайковский и др.), верхние границы звукового диапазона значительно расширились по сравнению с данными К.Закса. В сольной литературе того периода, не говоря уже о современном репертуаре, встречаются звуки выше "ля^2" и без использования флажолетов. Верхняя граница звукового диапазона инструмента указана К.Заксом формально: две октавы вверх от верхней струны ЛЯ до четвертого ее обертона. Что же касается материала струн, то в настоящее время жильные струны вышли из употребления.

24. Имеются в виду инструменты скрипичного семейства (см. Комментарии, 1).

25. Хочется обратить внимание читателя на образный язык К.Закса. В русском переводе сделана попытка сохранить хотя бы частично описание "батальных" событий, послуживших основой сюжетной линии работы Б.А.Струве "Процесс формирования виол и скрипок". К сожалению, русский перевод не в состоянии передать все нюансы немецкого литературного языка, которым в совершенстве владеет автор "Словаря". Например, скрипку и альт ученый образно называет "сестрами" виолончели и т.д.

26. В I томе "Истории виолончельного искусства" Л.С.Гинзбурга (М., 1950) приводятся обширные данные по сольному виолончельному исполнительству всего XVII в. (не только его последних лет). Анализу этого периода посвящена целая глава его монументального исследования.

27. В упоминаемой работе Л.С.Гинзбурга фамилия композитора — Габриэли. В настоящем переводе сохраняется правописание фамилии по К.Заксу с двумя "л" (Gabrielli). В "Музыкальной энциклопедии" сведения о Доменико Габриэлли отсутствуют. Его однофамилица, знаменитая итальянская певица второй половины XVIII в., фигурирует под фамилией Габриэли (Gabrielli).

28. Статья заканчивается списком литературы о виолончельном искусстве, представленным двумя работами В.Вазилевского (Лондон, 1894; Лейпциг, 1911) и Л.Форино (Милан, 1905). В наши дни накоплена обширная научно-методическая литература, посвященная проблемам виолончельного исполнительства и его истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Благодатов, 1969, с.96: Благодатов Г.И. *История симфонического оркестра.* Л., 1969.

2. Бухнер, 1956: Buchner A. *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten* — Prag: Artia, 1956.

3. Гинзбург, 1950: Гинзбург Л.С. *История виолончельного искусства.* М.—Л., 1950.

4. Григорьев, 1981: Григорьев В.Ю. *Скрипка* // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. С. 62—66.

5. Грохео, 1966, с. 232: Грохео Й. Музыка // *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения*: Сб. статей. М., 1966. С. 230—253.

6. Доброхортов, 1964: Доброхотов Б.В. Введение//Витачек Е.Ф. *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов.* М., 1964. С. 11—17.

7. Закс, 1913: Sachs K. *Real-Lexikon der Musikinstrumente.* Berlin, 1913.

8. Закс, 1932: Закс К. *Современные оркестровые музыкальные инструменты.* М.— Л., 1932.

9. Казальс, 1960: Корредор Х.М. Беседы с Пабло Казальсом — Л.: Музгиз. 1960.

10. Лисова, 1978: Лисова Н.А. *Пошетта* // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 414.

11. Моцарт, 1756: Mozart L. *Gründliche Violinschule.* Augsburg,1789.

12. Моцарт, 1803: Моцарт Л. *Основательное скрипичное училище.* М., 1803.

13. Свободов, 1987: Свободов В.А. *Возрождение жанра скрипичной и виолончельеной сюиты со смычковым басом.* —М.: 1987, Центральный научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства.

14. Свободов, 1988: Свободов В.А. *Становление и эволюция строя западноевропейских смычковых инструментов* // Исполнительское искусство: Сб. статей. М., 1988. С. 26—40.

15. Свободов, 1989: Свободов В.А. Особенности изучения сонат со смычковым басом в виолончельном классе музыкальной школы— М.: Республиканский методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1989.

16. Свободов, 1992: 1992: Свободов В.А. П.Локателли. Сонатадля виолончели и смычкового баса//Исполнительское искусство. Вып. 119 — М.: 1992. С.47—70.

17. Струве, М., 1959: Струве Б.А. *Процесс формирования виол и скрипок.* М., 1959.

18. Хорнбостель, Закс. 1987: Хорнбостель Э., Закс К. *Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка:* Сб. статей. М., 1987. С. 229—261.

А.В.Батов, Н.В.Милешина

НЕКОТОРЫЕ ОРГАНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКИХ СЕМИСТРУННЫХ ГИТАР

(из фондов Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки).

Анализ технологических и эстетических особенностей наиболее ранних из сохранившихся русских семиструнных гитар в музейных коллекциях Москвы (ГЦММК им.М.И.Глинки) и Санкт-Петербурга (Государственный музей театрального и музыкального искусства) позволяет сделать вывод, что основным прототипом для них, особенно для инструментов первой половины XIX века, служила шестиструнная французская гитара.

Ранний период истории русской семиструнной гитары начинается не позднее рубежа двух последних десятилетий XVIII века*. Первая в России публикация нот для семиструнной гитары относится к 1789-м году, когда чех Игнац фон Хельд опубликовал в Санкт-Петербурге свой "Легкий способ для обучения игре на семиструнной гитаре без помощи учителя" (Вольман, 1957). Несколькими годами позже появилось другое издание этого же сочинения И. фон Хельда. В его заглавии содержалась важная органологическая информация: "... для испанской гитары с шестью, или семью кишечными струнами, или для английской гитары с шестью или семью металлическими струнами..."**. К сожалению, насколько нам известно, не сохранилось оригинального издания этой книги.

В вышеприведенном названии метода И. фон Хельда для нас особенно важен тот факт (оставшийся по существу незамеченным многими русскими исследователями истории семиструнной гитары), что в России в конце XVIII—начале XIX веков оба инструмента имели одинаковую последовательность интервалов строя*.

---

* Русская семиструнная гитара обычно имеет номинальный строй D-G-H-d-g-h-d^1 и длину рабочей части струны 63-65 см. Вместе с тем исторически также существовали гитары меньших размеров, настроенные на терцию или кварту выше.

** " ... a la guitare espagnole montee de 6 ou 7 cordes de boyau, ou a la guitare anglaise a 6 ou 7 cordes de fer..." (см.: R. Aloys Mooser — Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIIIe siecle. — Geneve; Editions Mont-Blanc, 1948-1951. T.III. — C.767).

От прижизненного биографа Хельда также известно, что он был хорошим исполнителем на английской гитаре. Однако Хельд не был одинок в представлении строя английской гитары как альтернативного для русских гитаристов.

Еще одно свидетельство о существовании подобного строя содержится в рекламном объявлении, которое было дано в газете "Санкт-Петербургские ведомости" в 1803 году неким Ганфом (вероятно, немцем, жившим в Санкт-Петербурге), который, в частности, отмечал, что предложенный им строй был популярен в это время в Германии**.

К началу XIX века русским мастерам было предоставлено широкое поле для подражания и для выработки собственных идей. Как гласили "Санкт-Петербургские ведомости" периода 1799-1802 годов, в Москве и Санкт-Петербурге продавались "новопривезенные, весьма хорошей работы большие и малые гитары", "шпанская небольшой меры гитара", французские и польские гитары (Столпянский, 1989). К сожалению, мы не имеем более объективной и подробной информации об этих инструментах. Однако первое, что бросается в глаза, — это очевидное конструктивно-стилистическое сходство наиболее ранних сохранившихся гитар работы русских мастеров (особенно, таких известных, как И. Батов и И. Краснощеков) с гитарами французской работы***.

Рассмотрим некоторые основные стилистические и органологические особенности русской семиструнной гитары.

Наиболее ранним сохранившимся семиструнным гитарам присуща плавная линия контура корпуса с неярко выраженной талией. В коллекции ГЦММК таковы гитары инв. NN 1066 (с этикеткой И. Батова), 1378 и 1349 (фото N 1). Последняя, несмотря на отсутствие этикетки, очень близка по стилю и качеству работы инструментам И.Батова и прежде всего гитаре из коллекции Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге (инв. № $ЭРР_3$-34-35). Возможными визуальными прототипами этих гитар были

---

*Пожалуй, первым, кто обратил внимание на тождественность строев семиструнной русской и английской гитары, является М. Офи (см. его статью: Ophee M. — La Chitarra in Russia. Osservazioni dall'occidente, il "Fronimo". — Gennaio, 1987. — Cc. 8-22).

** Сравните настройку по Ганфу — G-c-f-g-c^1-e^1-g^1
со строем английской гитары c-e-g-c^1-e^1-g^1.

***Многочисленные образцы французских гитар конца XVIII — начала XIX века имеются не только в крупнейших музеях Европы, но также и в России — в Санкт-Петербургском Государственном музее театрального и музыкального искусства.

пятихорные барочные инструменты, поскольку обобщенной характеристикой формы их корпусов обычно являлся вышеуказанный признак.

В первой четверти XIX века форма корпуса французских гитар становится более экстравагантной: с усиленно подчеркнутой талией и более широкими верхними и нижними овалами. Прежде всего это относится к работам таких мастеров, как Лякот и Гробер. Подобная тенденция в развитии испанских инструментов возникла несколькими десятилетиями раньше*. Ряд инструментов И. Краснощекова из коллекции ГЦММК (инв. NN 2351, 1243) может служить хорошей иллюстрацией этой формы корпуса (фото N 2).

Кроме того в коллекции музея имеются две семиструнные гитары (инв. NN 2668 и 2005), грушевидная (каплевидная) форма корпуса которых со всей очевидностью заимствована от английской гитары (сравните фото N 3 и N 4).

Другим характерным внешним признаком русских гитар начала XIX века является восьмеркообразная форма колковой пластины (инструменты ГЦММК инв. NN 1066, 2050, 2005, 2858, 1462, 1232, 1243, 2351, 2972), представляющая собой как бы уменьшенное зеркальное отражение контура корпуса (фото NN 1-3). Эта форма использовалась на французских гитарах с начала XIX века, и ее постепенное исчезновение было вызвано, очевидно, введением колковой механики червячного типа. На инструментах с восьмеркообразной формой колковой пластины во Франции ставились традиционные конусообразные деревянные колки. Современные же им гитары испанских мастеров сохранили архаичную форму колковой пластины, напоминающую вытянутую равнобедренную трапецию. Эта форма существует и сейчас у гитар фламенко, на которых по традиции применяются деревянные конические колки.

У некоторых семиструнных гитар коллекции ГЦММК колковая пластина выполнена в форме лиры (инв. NN 1311, 1860, 2745), что, возможно, являлось отражением романтических тенденций в западноевропейской культуре (фото N 5).

Вскоре после появления колковой механики червячного типа (около 1830 г.) сложилась такая конструкция колкового ящика,

---

* Очень характерные примеры таких инструментов конца XVIII — начала XIX веков можно найти в каталоге испанских гитар: The Spanish Guitar. — Catalogue of the Exposition. — The Metropolitan Museum of Art. — New York, Madrid, 1991 — 1992.

какой мы знаем ее сегодня. Однако на русских гитарах вплоть до конца XIX века использовался уникальный тип колков, который не встречается ни на одном из современных им струнных инструментов западноевропейских мастеров, и, очевидно, поэтому называемый русским, московским (Циммерман).

Колок такой конструкции состоял из латунной втулки со вставленным в нее стержнем, на который, в свою очередь, наматывалась струна. Степень фиксации его во втулке, а заодно и величина трения, регулировались специальной гайкой (фото N 5). Вероятно, что использование именно этих колков удлинило жизнь восьмеркообразной колковой пластины на русских гитарах в отличие от западноевропейских.

Как следует из иконографических источников, у ранних русских семиструнных гитар, по всей видимости, были обычные конические деревянные колки (как и на современных им французских гитарах) и, возможно, использовались скорее кишечные струны, нежели металлические (См. цитату И. фон Хельда на с.95 из заглавия его книги)*. Ни одного подобного инструмента, как нам известно, не сохранилось до наших дней. Однако на колковых пластинах некоторых семиструнных гитар, снабженных новоизобретенной колковой механикой, можно обнаружить следы заделанных отверстий от деревянных конических колков.

Можно предположить, что сама идея введения в использование нового типа русских (московских) колков была связана с переходом от кишечных к металлическим струнам, вероятно, в первых десятилетиях XIX века**. Такая конструкция колка позволяла осуществлять более плавное регулирование высоты настройки струны, и это являлось важным фактором при использовании металлических струн. Подобная ситуация наблюдалась с английской

---

* На одной из картин русского живописца К.Е.Маковского (1839–1915), датированной 1856 годом (!), изображена семиструнная гитара с кишечными струнами и деревянными коническими колками. На этой же картине ясно видна и другая деталь инструмента, иногда используемая русскими гитаристами, – своеобразная опора для правой руки в виде дугообразно изогнутой пластины, возвышающейся над подставкой и закрепленной на краях инструмента. См.: Государственная Третьяковская галерея, портрет Е.Л.Маковского (1802–1886), отца художника, 1856.

** Одной из причин этого могла быть – при растущей популярности семиструнной гитары – относительно высокая цена кишковых струн (при их сравнительной недолговечности) в отличие от металлических.

гитарой, на которой применялись как деревянные колки, так и, позднее, механизм часового типа (фото N 4), также позволявший достигать более плавного регулирования высоты настройки струн инструмента. Возможно даже, что общая идея перехода на колки русского (московского) типа была заимствована отечественными гитарными мастерами от английской гитары, как это уже было в случае с ее строем.

Способ соединения шейки и колковой пластины с помощью V-образного шипа, применявшийся на пятихорных барочных, а также французских гитарах начала XIX века, используется довольно редко на русских инструментах (ГЦММК, инв. N 2588). У большинства гитар работы И.Краснощекова и современных ему мастеров шейка и колковый ящик сделаны из одного куска дерева (иногда из отдельных кусков — как в современной шестиструнной классической гитаре) с последующей имитацией V-образного шипа (фото N 5).

Особенность французских гитар — шейка, фанерованная черным деревом. Этот способ отделки встречается только на богато декорированных инструментах (ГЦММК, инв. N 1349). У большинства же семиструнных гитар шейки, а часто и колковые пластины с тыльной стороны покрыты черным лаком.

Расширение игрового диапазона шестиструнной гитары в период 1770—1815 годов шло по линии увеличения числа ладов. Поскольку у первых моделей этих инструментов, как и у предшествующих пятихорных барочных гитар, плоскости грифа и деки совпадали, то добавочные лады (помимо тех, которые умещались в пределах шейки) устанавливались непосредственно на деке (на гитаре инв. N 1463 сохранились следы от таких ладов).

Около 1820 года появляется новая конструкция грифа, продолженного непосредственно до верхнего края резонаторного отверстия, так называемая модель Агуадо, автора известной школы игры на гитаре*. Грифы на русских семиструнных гитарах подняты над декой (что было типично для английской гитары), а во многих случаях продолжены не только до верхнего края резонаторного отверстия, но и далее, закрывая большую его часть (инв. NN 1243, 2351; см. фото N 2).

---

*Aguado — Methode complete pour la guitare. — 1820—1825. До настоящего времени сохранились гитары испанских мастеров начала XIX века, на которых имеются грифы подобного типа. Смотрите, например: The Spanish Guitar. Catalogue of the Exposition. — The Metropolitan Museum of Art. — N.Y., Madrid, 1991—1992. — Pp. 130, 131, 133.

Выпуклая форма грифа на многих семиструнных гитарах коллекции музея (инв. NN 2588, 1349, 2745 и др.) такая же, как на английских гитарах. Это могло свидетельствовать о широком использовании при игре техники барре*, при которой исполнители на семиструнной гитаре обычно обхватывали шейку инструмента большим и указательным пальцами**.

Одним из важнейших конструктивных аспектов, определяющих динамические и тембровые возможности гитары, является используемая система барринга деки***. Конструкция последнего претерпела значительные изменения, начиная от простейшей, представляющей две поперечные полосы по обеим сторонам резонаторного отверстия (как у пятихорных барочных, так и ранних моделей шестиструнных гитар), до веерообразной (как на большинстве гитар испанской школы, начиная с середины XIX века). Создателем законченной конструкции такого типа барринга является испанский гитарный мастер Антонио-де-Торрес. Его схема стала сегодня общепринятой для классической шестиструнной гитары. Первые же попытки применения "веерной" системы барринга относятся к концу XVIII века и встречаются только на инструментах испанских мастеров. Один из ранних ее примеров можно видеть в гитаре работы Ф. Лопеца из собрания ГЦММК (инв. N 2292). Что же касается конструкции барринга семиструнных гитар, то она следовала французской системе — две или три поперечные полосы в нижнем овале деки.

Другим заметным новшеством на рубеже XVIII—XIX веков стало применение иного типа подставки. Прежний способ крепления струн осуществлялся с помощью петли: струны как бы привязывались к подставке. Это было характерно для всех инстру-

---

* Техника барре — прижатие всех или нескольких соседних струн указательным пальцем.

** Большой палец часто использовался при игре на семиструнной гитаре для прижатия седьмой струны. Об этом свидетельствуют специальные символы, обозначающие использование большого пальца (такова, например, короткая стрелка, обращенная вверх, встречающаяся в рукописях В.Н. Моркова — см.: ГЦММК, ф. 316, ед.хр. 18, л.2 об.).

*** Барринг (barring) — от англ. слова bar — полоса. Система деревянных полосок (как правило, из того же материала, что и дека) — своеобразных ребер жесткости, приклеиваемых к внутренней поверхности деки. Схема его размещения (поперечная, продольная, веерная, крестообразная или их комбинация) во многом определяет темброво-динамические характеристики инструмента.

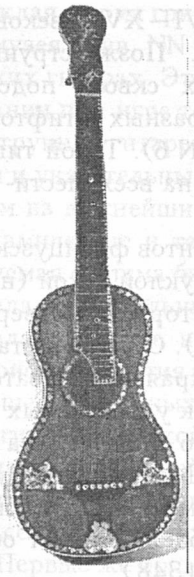
ментов гитарного и лютневого семейств XVI—XVIII веков, на которых использовались кишечные струны. Позже струны стали фиксироваться в отверстиях (проходящих сквозь подставку и деку) при помощи деревянных конусообразных штифтов, снабженных сферическими головками (фото N 6). Такой тип крепления струн использовался практически на всех шести- и семиструнных гитарах русской школы.

Как результат акустических экспериментов французских мастеров можно рассматривать гитару с выпуклой декой (на манер скрипичной), снабженной двумя резонаторными отверстиями С-образной формы (как у виолы да гамба). Струны на таком инструменте закреплялись вблизи нижнего края деки, а затем проходили поверх подвижной подставки (как у смычковых инструментов)*. Первая иллюстрация подобного инструмента работы Мошанда встречается в "Grande Methode" Молино (между 1820—1823 гг.). В собрании ГЦММК есть инструмент с выпуклой декой, который в отличие от вышеописанной модели, имеет обычную фиксированную подставку (инв. N 1348).

И наконец, существует еще одна конструктивная особенность, характерная исключительно для русских гитар: все семиструнные гитары коллекции ГЦММК имеют регулировочный винт, проходящий сквозь пятку шейки и шеевой блок и служащий для установления оптимального зазора между струнами и грифом (фото N 7). Первые упоминания о такой конструкции встречаются в 1769 году во французском альманахе "Les facteurs d'instruments de musique" ("Изготовители музыкальных инструментов"). Вероятно, применение этого винта в значительной мере обусловливалось использованием металлических струн, суммарное натяжение которых ощутимо больше, чем кишечных. При этом длительная статическая нагрузка на шейку приводит к изменению угла ее наклона и, как следствие, к излишнему увеличению зазора между струнами и грифом.

К концу XIX—началу XX века появляются семиструнные гитары, у которых диапазон расширен за счет добавления трех или четырех дополнительных басовых струн, расположенных вне основного грифа. При изготовлении подобных инструментов русские мастера следовали стилю, основанному известными венскими мастерами — Ф.Шенком и И.Шерцером.

* Инструмент подобной конструкции имеется в Санкт-Петербургском Государственном музее театрального и музыкального искусства (инв. N Х-118).



Гитара семиструнная, Франция (?), начало XIX в. (инв. N 1349).

Фото N 1.

Гитара семиструнная, Россия, первая треть XIX в., этикет печатный: Иванъ Андреевъ Батовъ, 1821. / Johann Batoff, [18]21. (инв. N 1066).

Фото N 2. Гитара семиструнная, мастер И.Я. Краснощеков, Москва, середина XIX в. (инв. N 2351).

Фото N 3. Гитара семиструнная, Россия, середина XIX в., выгравированная надпись на перламутровой пластине в верхней части дна : Мастеръ/ Панской/ : 1847г. : (инв. N 2005).

Фото N 4. Английская гитара, мастер Д. Престон, Лондон, конец XVIII в. (инв. N 474).

Фото N 5. Фрагмент гитары семиструнной, мастер И.Я. Краснощеков (?), Россия, XIX в. (инв. N 1860).

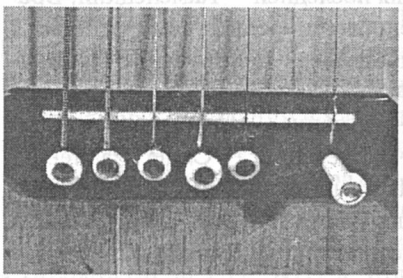


Фото N 6. Фрагмент гитары: подставка.

Фото N 7. Фрагмент (пятка шейки с регулировочным винтом) гитары семиструнной, мастер И.Я.Краснощеков (?), Россия, XIX в. (инв. N 1860).

ЛИТЕРАТУРА

Вольман Б. — Русские печатные ноты XVIII века. — Л.: Музгиз, 1957. — С. 229.

Столпянский П. — Музыка и музицирование в старом Петербурге. — Л.: Музыка, 1989. — С. 153-154.

Циммерманъ Ю.Г. - Иллюстрированный прейсъкурантъ. Главного депо музыкальных инструментовъ и нотъ. — С.-Петербургъ, Москва и Лейпцигъ. Б.г. — С. 26.

III. ИНСТРУМЕНТАРИЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ.

И.В.Мациевский

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ПОДЛЯШЬЯ

В культуре восточных славян музыкальным инструментам Подляшья принадлежит важное и значительное место, несмотря на то, что они еще никогда не были представлены ни в научной, ни в популярной литературе.

Подляшье — самый удаленный на северо-запад от основного массива украинский этнический регион, расположенный в долине среднего течения реки Западный Буг. Естественной южной границей региона служит переход от Холмской возвышенности к Подляшской низине и, соответственно, от Грубешовско-Томашевских черноземов к Володавскому полесью, с песчаными почвами. Северной — река Нарев и шире —водораздел Буга и Немана, с большой полосой густых лесов, переходящих в пущи.

На юге, юго-востоке и востоке (за водоразделом Буга и Припяти) Подляшье граничит с родственными украинскими регионами: Холмщиной, Волынью, Берестейщиной (юго-западные — вдоль рек Рита, Муховец, Лесна, Пульва, ареалы последней —Каменецкий, Брестский, Кобринский и юг Пружанского —нередко также относят к подляшским). Северный сосед Подляшья — белорусское Понеманье. Западный — по линии сел Фальки — Филипы — Варпехи — Невино Старое — Малиново — Лубин — Петриково— Верцень — Кривоколы — Малевице —Красевичи — Сады и далее на юг — польскоязычная Мазовия. В адмнистративном плане Подляшье соседствует с Холмским, северными и западными гминами (волостями) Белостоцкого воеводств Польши, Волынской областью Украины, Брестской и Гродненской — Беларуси.

Коренное население Подляшья, равно как соседних Волыни и юго-западной Берестейщины (в отличие от Полесья) относится к центрально-украинскому антропологическому типу (Дьяченко, 1965). Бытовой язык — к североукраинским говорам (Лесів М., с. 279—292). Название региона этимологически связано с его расположением на самом краю украинских (древнерусских) земель и длительным пребыванием в составе польского государства ("под ляхами")*.

---

* В польской литературе применяется термин "Подлясье", фонетически подобный украинскому и русскому, но с иным оттенком — "около лесов", по аналогии с Полесьем.

Буг издавна был мостом от Балтики к Черноморью. Остатки древнейших поселений здесь относятся к неолиту, вокруг города Бреста — даже к мезолиту. На заре нашей эры северный край Подляшья (в едином макроареале с Волынью) был границей так называемой зарубинецкой культуры, археологически соответствующей восточнославянской — римского периода (I—IV вв. н.э.) (Гаврилюк Ю., 1997, с. 25). Немало здесь также следов подходящей к Бельской возвышенности и Брестко-Драгичинской излучине Буга, устремленной к западу (Висла, Одер) родственной культуры пшеворской. Свой отпечаток в III—IV вв. оставила и германская (готы, гепиды) миграция к черноморским степям. После известного перерыва (от V в.) позднеримские поселения сменяют раннесредневековые (со второй половины VI в.). Сюда с Волынского Полесья двигаются праславянские (и праукраинские) племена. Дулибы — бужане — волыняне — разновременные названия этого археологически единого образования. Реки Нарев, Ясельда, Припять в VI—VII вв. стали их северной границей с балтами, которая благодаря вытеснению в VIII—IX вв. и ассимиляции последних дреговичами и кривичами вот уже тысячелетие служит этнической границей украинцев и белорусов (последнее упоминание о балтах-ятвягах за Наревом и Бобром относится к XIII в.).

Со второй половины X в. Подляшье — в составе Киевской Руси (его Берестейской земли — с удельными князьями волынской ветви в Бресте и Драгичине). В XI в. строятся городища и укрепленные поселения в Гатьках (на месте древнего, VI в., генетически родственного городищу Зимнему под Владимиром Волынским), Мельнике, Сураже, Заячках. В XII в. — Бельск и Бранск; тогда же князь Роман объединяет все волынские земли в одно целое, однако его сын Данило (с 1252 г. — король Галиции и Волыни) в 30-х гг. XIII в. присоединяет Драгичин и Мельник к Галицко-Холмским владениям, оставляя Брест и Бельск — западноволынским. Вскоре земли соседней, т.н. Черной Руси (на север от реки Нарев) попадают под власть литовских князей. Польская граница с Подляшьем (на запад от Суража) как и со всей Червоной Русью (Галицией и Волынью) в X—XIV вв. не менялась. С конца XIV в. после 400-летнего княжеского и 800-летнего в целом национально-суверенного периода украинское Подляшье — в составе Великого княжества Литовского (его образованных в 1429—1430 гг. Драгичинского и Бельского войтовств), а с 1469 г. — Короны Польской, под эгидой Воеводства Подляшского, раздвинувшего свои рубежи на север от рек Нарев и

Супрасль, в сторону современных городов Кнышина и Белостока, и на запад — в Мазовию. Этническая картина к этому времени несколько меняется. На рубеже XV—XVI вв. бельские и суражские крестьяне переходят через Нарев и создают украинские села в Заблудовской волости, волынские и подляшские — за рекой Орлянкой, селятся они также островками и на сугубо мазовецких землях. Белорусские (из-под Волковыска) — южнее Нарева у Беловежской пущи (район Наревки, Луки и Семенувки). Поляки и евреи — преимущественно в городах. Отсюда, видимо, возникла и территориально, и этнически расширительная (по сравнению с историко-этнографической) трактовка Подляшья, включающая в него наряду с украинской небольшую часть белорусских и часть польских (расширившихся на восток благодаря полонизации некоторых пограничных) территорий (Гаврилюк Ю., с. 48).

Этнографически единое украинское Подляшье к концу XVIII в. разделилось на две части: северную (между Бугом и Наревом) и южную. В 1795 г. после Третьего раздела Речи Посполитой Подляшье отошло к Австрии. В 1800 г. Северное — к Пруссии. С 1815 г., после наполеоновских перипетий все — к России. Южное Подляшье оказалось в составе Седлецкой, Северное — Гродненской губерний. Раздел закрепился и по церковной линии. Греко-католики Севера относились поочередно к Брестской, Супрасльской, Литовской епархиям, после ликвидации в 1839 г. Унии — к православной Литовско-Виленской, с 1900 г. — Гродненско-Брестской; Юга — к Холмской, с 1875 г., после отмены Унии, — православной. Насильственная ликвидация Унии способствовала не только русификации, но и полонизации (особенно части перешедших в латинский обряд) подляшуков. В период первой мировой войны значительное число местных жителей было выселено вглубь России. С 1918 г. Подляшье входило в состав Польши. С 1939 г. северный регион — в БССР, после 1944 г. — в Белостоцкое воеводство Польши. Южный — после фашистской оккупации 1939—1944 гг. в состав Белоподлясского воеводства. В 1944—1946 гг. оттуда в СССР, в 1947 г. в ходе репрессивной операции "Висла" — в западные районы Польши — было вывезено почти все украинское население (немногим, спустя годы возвратившимся, сложно восстановить традицию). Так же как изгнанникам из Лемковщины, Холмщины, Надсянья.

Северное Подляшье оказалось единственной в Польше украинской компактной этнографической зоной. Правда, и она подверглась в последние пятьдесят лет как массированной полонизации, так и белорусизации: записи всех православных бело-

русами, католиков — поляками, открытии на украинских землях белорусских лицеев и музея (на этнически белорусских — подобные отсутствуют), обязательному обучению белорусскому языку в польских школах и т.д., что немало способствовало размыванию национального самосознания и частичной утрате языка (особенно младшим поколением). Демократические реформы в Польше (с 1989 г.), как и во всей Восточной Европе, активизировали культурное возрождение и в Северном Подляшье, сопряженное, увы, с политическими конфликтами и экономическими проблемами. Организуются украинские музыкальные фестивали, группы в детских садах и школах, общественные структуры, молодежные ансамбли, создаются книги, журналы, радио- и телепрограммы. Активизировалась также работа по изучению традиционной музыкальной культуры, поддержанная и рядом прогрессивных польских культурных организаций (в частности, Белостоцким воеводским департаментом культуры, Люблинским фондом "Музыка кресов", Варшавской кассой Мяновского). Последние немало способствовали и появлению настоящей работы, формированию ее источниковой базы.

Работа базируется на экспедициях 1994—1997 гг., осуществленных автором (при участии в разное время Г.Тавлай, М.Маминьской, С.Копы, Е.Рыжика) в районы Северного Подляшья, а также архивных материалах Гайновского и Белостоцкого музеев, Белостоцкого центра анимации культуры, учитывает публикации в периодической печати. Актуальность данного исследования, прежде всего, — во введении в обиход славянского и мирового иструментоведения исторически и этнографически уникального материала, сегодня, на склоне XX в., трудно добываемого и чрезвычайно сложного в отношении научной интерпретации.

Этно-историческое своеобразие Подляшья отразилось и в его традиционном инструментализме. Наряду с исторически эволюционировавшим, изменявшимся, а также, заимствовавшимся инструментарием обрядовой и бытовой, танцевальной, вечерочной сферы музицирования немалое место принадлежит орудиям пастушеского и тесно с ним связанного детского звукотворчества. Ведь Подляшье по значимости скотоводства в традиционном хозяйстве (Борисенко В., с. 298) занимает одно из лидирующих мест в украинском и восточнославянском мире, уступая в этом плане разве что Гуцульщине. Профессиональный или полупрофессиональный (в сочетании с другими видами деятельности) характер носил труд пастухов и свадебных музыкантов, равно как некоторых других сельских специалистов (кузнецов,

плотников, столяров и др.), что немало способствовало расширению палитры их выразительных средств. Инструментальная музыка звучала в сочетании с пением, танцем, шествием и в чистом виде, в прикладных целях и для слушания. Все это позволяло избрать любую последовательность изложения материала. Однако, учитывая перспективные задачи сборника и энциклопедии, остановимся на алгоритме универсальной систематики музыкальных инструментов Хорнбостеля — Закса, тем более, что широта и разнообразие подляшского инструментария тому не противоречит. Индекс инструмента (по систематике) даем в конце каждого описания его. Диалектные названия инструментов (и связанных с ними понятий) даем в украинской графике, наиболее точно передающей их произнесение (характерные для Подляшья дифтонги обозначаем лигой, промежуточные звуки — буквой над буквой), в необходимых случаях приводя ее русскую и польскую версии*.

I. ИДИОФОНЫ

1. **Тарі́лки** (тарилки, tarilki), локальные варианты названий — *тарі͡е́лки, тали͡е́рки, талєжи, поміски, бляхи* — две соударяемые вогнутые, т.н. турецкие тарелки фабричного, или чаще собственного производства (из куска меди или бронзы, гильзы от снаряда, баков и кастрюль). Использовались и самостоятельно, в новогодних играх ряженых (на т.н. Гоготуху, Голотуху, Готуху), но чаще (в танцевальной музыке) в комплексе с бубном (большим барабаном). Тогда одной свободной тарелкой (в левой руке) бьют о другую, прикрепленную через пружину с гайкой к обечайке барабана. Исполнители — обычно мужчины или молодые парни (111.142).

2. **По́міска** (помиска, pomiska) — одиночная тарелка (иногда — просто бытовая металлическая миска), по которой ударяли деревянной колотушкой ("булавкой") или прутом ("дротом") ряженые и веселящаяся молодежь на масленицу, на праздничных и воскресных гуляниях (111.22).

В селах Заблудовской волости (по правому берегу Нарева) в такой же функции использовалась —

---

* При этом следует учесть, что украинские "и", "е" звучат менее открыто, чем соответственно русские "ы", "э", польское "у"; в то же время украинское "і" произносится менее остро, чем русское "и" (или, тем более, белорусское "і" — со связанным с ним цеканьем и дзеканьем). То же относится ко всем йотированным и смягченным звукам: "йо", "ьо" (не "ё"), "є" — более округло, чем русское "е", аналогичны "ю", "я", "ї" (равно "йи", а не "йі"). "г" — фрикативное (~h), "г' " — взрывное (~g). Звуки "и", "е" после "к", "г' ", "х" смягчаются почти до "і", "є".

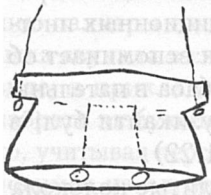
3. **Пате́льня** (патэльня, patelnia) — обычная бытовая сковорода. Бывший пастух, видный резчик и знаток традиционных инструментов Владимир Наумюк из села Канюки так вспоминает об ансамбле своих предков: "Дiе̂д грав у скрипку, а баба в пательню біла. Дiе̂д був до 102 лîет весьолий чоловік. Музиканти булі в пошані. За то помагалі люди жито випасті" (111.22).

4. **Зво́ни** (звоны, zwony) — разных размеров литые колокола и наборы колоколов подляшских храмов, управляемые искусными звонарями, звучали не только в связи с ритуальными (в т.ч. календарными) церковными ритуалами, но и с учетом всего комплекса сельского быта (например, звонили по умершему). Лихолетия XX в. погубили много прекрасных колоколов (как и церквей), однако и сегодня еще давняя традиция не только сохранилась, но в последнее время вновь возрождается (111.242.22).

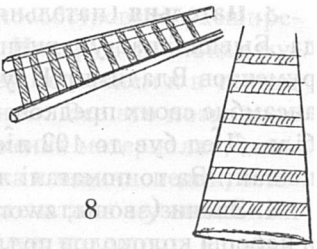
5. **Звоно́к поєдинчий** (звонок поедынчый, zwonok pojedynczyj), вар. — *дзвонок* — колокольчик, обычно из гильзы, расщепленной молотком кузнеца. Использовался одним из участников особой группы, совершавшей новогодние обходы дворов — т.н. "офіцеров" (ряженых в своего рода военизированную одежду более старых времен, с соответственно ряженым конем — "коником"), перед заходом в хату и исполнением одной из "̂святых", колядных песен (в селе Черемха, например, "Днес от Дiеви") (111.242.122).

6. **Звоно́чки** (звоночки, zwonoczki), вар. *дзвоночки* —деревянные или из гильзы колокольчики разных размеров, форм и тембро-высотных характеристик подвешивались хозяевами на шею животным (в основном, коровам) ради удобства пастьбы. Опытный пастух в разноголосой стереофонии легко идентифицировал каждый из звуковых комплексов-ингредиентов своей живой партитуры. В Малинниках и соседних селах такие же звоночки вешали зимой коням при свадебном поезде да и в будние дни как знак, что мчатся сани (летними ночами вместо этого прикрепляли фонарик) (111.242.222).

7. **Звоно́чки з коло́дкой** (zwonoczki z kołodkoj) — березовые колокольчики с плотным, в виде вытянутого параллелепипеда, стержнем ("колодка") и деревянными же (часто двумя) язычками. Такие колокольчики надевали молодым, недавно приобретенным или норовистым коровам. Резко отличающийся щелкающий характер звучания напоминал пастуху: "корова блудна, котора стадо не пільнувала" (Канюки), да и корову, считают пастухи, это воспитывало: чтобы стать как все (с обычными звоночками), ей надо было изменить поведение (111.242.22-А).



7



8

8. **Цимба́ліки** (цимбалики, cymbaliki) — два расходящихся в виде трапеции с большими (но менее прямых) углами сосновых или березовых бруска (высотой 3—4 см), к которым гвоздиками прибиваются разной длины (по порядку) тонкие медные пластинки — "бланочки", дающие диатонический звукоряд. Дети и молодые парни играли, как на ксилофоне, двумя палочками (диам. до 1,5 см, с карандаш) во время забав и для собственного развлечения песенные и танцевальные мелодии соло и в сопровождении гармоники (111.222).

9. **Ланцу́г** (lancuh), вар. *ланцюг* — металлическая цепь от воза, на который в Черемхе и других подляшских селах ряженые "на Готуху" водили медведя (в его роли мог быть и парень, одетый в вывернутый шкурой наизнанку тулуп ("кожух")). Умело управляемая цепь "брязкоче" — издает скользящие щелкающие звуки, иногда организуемые в относительно стабильные тембро-ритмические фигуры (112.11).

10. **Бу́бен-тамбури́н** (бубэн-тамбурын, buben-tamburyn) —нанизанный на деревянную обечайку (диам. 30—35 см) набор из десяти пар круглых соударяемых (при встряхивании и при ударе рукой по обечайке) пластиночек (иногда расположенных в пять групп по две пары).

Теперь в основном фабричного производства, используется при исполнении танцев и припевок молодежными или клубными фольклорными ансамблями на Белосточчине довольно широко. Возможно, как результат активно экспортируемой сюда советской массовой культуры из Белоруссии (и сегодня еще в городских и сельских клубах работает немало гродненских инструкторов) (112.112).

Там же и в такой же функции применяется и

11. **Стука́чка** (stukaczka)— обычная оркестровая коробочка (ит. legno) с резонатором и деревянным ударником, фабричного производства (111.22.2).

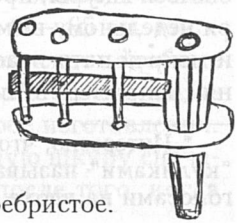
12. **Би́ч** (bycz) — гибкая можжевеловая палка ("яловець") с сыромятным кожаным (коровьим или конским) хлыстом ("сировець"), с помощью которого пастухи, издавая резкие, как выстрел, щелчки ("як лясне!.."), управляли стадом. Для особо ретивых

коров и лошадей бич применялся уже не в виде звукового орудия. Иногда пастухи соревновались друг с другом в щелканьи бичом так же, как в игре на духовых инструментах. В Малинниках и соседних селах бич был такой же необходимой принадлежностью пастуха как труба (112.3).

13. **Валковні́ця** (валковница, walkownicia), вар. *волковница* — деревянная зубчатая доска-рубель для глажения белья, использовалась как ритмо-шумовой инструмент в увеселениях и звукотворчестве ряженых в Гоготуху. Глиссандирующие акценты валковницы подчеркивали танцевальную ритмику и залихватский характер гармошечного наигрыша. Ведь бригада — "Готуха", в отличие от "офицеров", врывалась в дом резко, "нахрапом, силою" (112.211).

14. **Тара́скавки** (taraskawki), вар. *трещотка* —конструкция из двух одинаковых деревянных дощечек (дл. по 20—25 см), с просверленным круглым отверстием. С одной стороны между ними вставлен зубчатый стержень ("зубатка") (дл. 8—10 см) с рукояткой ("ручка") (дл. 8—9 см, диам. 1,4—1,7 см). В пазы между зубцами стержня, служащего осью вращения, входят 1—3 упругие планки ("листочки" или "бланочки"), противоположными концами прикрепленные (сегодня — прибиваемые гвоздями) одной стороной к двум другим вставляемым в дощечки колышкам, другой — свободно прилегая к третьему. В этом плане подляшские тараскавки отличаются от описанных нами русских рамных трещоток (Музыкальная энциклопедия. Т. 5, с. 503), белорусских (Назина И., 1979, с. 30—32) и восточноукраинских (Гуменюк А., 1967, с. 21—22), но вполне сходны с волынскими. При вращении планки с силой перескакивают с одного ребра на другое, издавая оглушительный треск. Тараскавки на Подляшье, равно как на Волыни и в соседних украинских районах Берестейщины и Пинщины, использовались загонщиками при охоте на волков и зайцев — тогда ими крутили и трещали довольно продолжительными тирадами-"очередями". В самом же широком плане тараскавки как инструмент устрашения известен во всем мире с древнейших (например, в Шумере) времен (112.24).

15. **Трещо́тка-заба́вочка** (treszczotka-zabawoczka) —тараскавки подобной конструкции, но меньших размеров (14x11—12 см, вместе с рукояткой), обычно с одной планочкой, — звуковая игрушка — "сі͡еловим ді͡етям — забавочка". Звуковые тирады на ней — более краткие, складываемые в свободно организуемые серии. Звучание легкое, мягкое, у березовых инструментов — серебристое.



Подляшские, равно как волынские, инструменты не покрывали краской, но иногда украшали легким растительным орнаментом красного цвета (112.24).

16. **Млінóк** (млинок, mlinok), вар. *вітрачок* — тараскавка с легким, но полетным звуком, надеваемая на палку. Приводится в движение ветром, поэтому интенсивность и сила звука отражают метеорологическую ситуацию. Тоже относится к роду древнейших т.н. эоловых инструментов. Устанавливается в садах и на огородах для распугивания птиц (112.24).

17. **Шелестунú** (szelestuny), вар. *шелести* — круглые металлические или жестяные сосуды, погремушки-шаркуны, с тонкими прорезями и круглыми отверстиями, с погромыхивающими шариками внутри и колечком сверху, за которое подвешиваются к дуге лошади. У богатого хозяина в сбруе могло быть до двенадцати шелестунов, которые вместе с колокольчиками создавали праздничное звенящее облако зимнему санному, в частности свадебному или масленичному поезду. На масленицу ("масницю") гости заходили "на учту (трапезу) у хати", "бавиліся" (развлекались), а затем вместе с хозяевами отправлялись "на куліки" (kulig) — приучали к санной езде молодых коней-двухлеток*. Форма, тембр и название инструмента обнаруживают свои прямые аналогии в других районах Червоной Руси (Волынь, Гуцульщина и др.) (112.13).

II. МЕМБРАНОФОНЫ

18. **Барабáнчик** (barabanczyk), вар. *решето, малий бубон з шелестями* — односторонннний рамный барабан (диам. 30—40 см). В каждую из четырех-пяти прорезей изготовленной из орешника ("ліщини") обечайки ("обічайка", "обруч") вставлены по паре круглых медных или жестяных пластиночек или тарелочек ("бляшки", "шелестуни", "шелести", "брязкальця"). Нередко для обечайки использовали обычное сито ("решето"), отсюда — второе название инструмента, столь распространенное во многих западноукраинских регионах. Мембрану изготавливают из собачьей, телячьей или овечьей шкуры, предварительно освобожденной от шерсти благодаря недельному вымачиванию в специальном квасе из ржаной муки и мокрой натягиваемой на обечайку (село Старе Березово). Сегодня (например, в Чижах, Гайновке и др. селах) употребляют также

* Интересно, что на Тихвинской земле (ныне Ленинградская обл.) "куликами" называли святочных ряженых, говоривших высокими голосами на вдохе.

фабричные бубны (диам. 25—30 см). Играют березовой, ивовой, сосновой или бузиновой колотушкой ("булавка", "булавочка" — села Канюки, Добривода, "колотушка" — Малинники, "бухалка", "палочка" — Черемха; дл. 20—22 см в Малинниках или 30 см в Добриводе, Канюках), с утолщениями на обоих концах, способствовавшими более разнообразной артикуляции, при отсутствии колотушки — небольшим поленцем (вообще-то истинный бубнист всегда носил "булавку за халявкою", т.е. в сапоге). Звуковое поле складывалось из тембра мембраны и звона брязкалец (последний производился и за счет встряхивания бубном, без удара). Барабанчик использовали колядники и ряженые, шествующие на Гоготуху, при сопровождении танцев и припевок, а также на забавах и свадьбе. Старики вспоминают, что прежде на свадьбе скрипка (либо гармонь) да бубен — вот и вся музыка (Черемха, Дубяжин, Збуч). По типу конструкции и характеру использования подобные подляшскому бубны распространены и в Западной, и в Восточной Украине, и шире (в Белоруссии, России, Польше и др.). Однако отдельные эргологические детали (в т.ч. колотушка) и особенно традиционная терминология более точные аналогии находят в Червоной Руси, Волыни, Гуцульщине, Бойковщине, Закарпатье, Ровенско-Пинском и Киевском Полесье (211.311-6+112.112).

19. **Бу́бон малы́й** (bubon małyj), вар. *барабанчик* —двухсторонний барабан типа европейского малого барабана (без подструнника), размерами и материалом для изготовления аналогичный ранее описанному барабанчику, но с двумя мембранами ("скурами"; "двома — для резонансу, б'ют в одну") и обечайкой из лещины (шир. 2—2 см) или (сегодня, также) плиты (4—5 см) без вырезов и брязкалец. Играли аналогичной колотушкой. Нередко с помощью болта его прикрепляли к большому барабану ("бубну"). Тогда применяли колотушку с одним, но бо́льшим утолщением ("галка" — село Ст.Березово, "булава", "булавка", "бухало" и далее как выше названные) и, распределяя удары между большим и малым барабанами, "крутилі правою рукою з галкою" (С.Корнелюк, село Ст.Березово) (211.212.1).

20. **Бу́бон** (bubon), вар. *барабан (великий, велікий)* —большой двухсторонний барабан (диам. мембраны 60—65 см, шир. обечайки 20—25 см. Информанты считают, что прежде подобные инструменты имели меньшие габариты) из тех же (кроме, разумеется, сита) материалов и при подобном способе изготовления. В селах Ст.Березово и Збуч, правда, вымоченную шкуру сначала растягивают и надевают "на обруч" лишь после того, когда

высохнет. Закрепляют мембраны бубна на обечайке обычно с помощью болтов с гайкой ("г'винтами"). Сверху к обечайке — через четырехугольную пластину и ⊏-образную металлическую "пружину" — прикрепляется тарелка ("тарілка", "таліе̂рка", "талєж", "поміска" и др., см. выше), по которой левой рукой бьют другой такой же тарелкой, а правой — с помощью "палки" — по мембране. Сильное время такта выделяют совместным ударом колотушки (по бубну) и тарелок, слабое — только первой (при исполнении вальса и оберека нередко подчеркивали также третью долю — польские влияния в музыке позднего слоя на Подляшье очевидны). Инструменты (особенно меньших размеров) могут держать на весу, в движении (211.212.1-921+111.142).

Снимок Ю.Протасевича. Из Архива Белостоцкого центра анимации культуры (БЦАК).

Тембро-ритмическое разнообразие увеличивалось при подключении к инструменту еще и бубна малого (см. выше). Такая конструкция обычно носит название

21. **Бу́бон вели́кий** (bubon welykij), вар. *вели́кий бубон* (барабан) — и может достигать еще больших габаритов (диам. большого барабана 70 см, шир. обечайки 50 см). К тому же — нередко снабжается еще и педальным механизмом, в селах Ст.Березово и Збуч стальным прутом ("дротом") бьют по тарелке. Все это позволяет еще более разноообразить тембро-ритмику (211.212.2 +111.142).

22. **Перку́сія** (пэркусия, perkusja), вар. *установка* —подобный набор (да еще с педальным хай-хетом; западный вектор влияния очевиден) (211.212.2-9222+111.142.9).

Большой барабан был непременным ритмо-фоническим ингредиентом музыки танцев, шествий, величаний гостям при гоготухе,

масленице, вечерних и праздничных забавах и особенно при апогее инструментальной музыки — на свадьбах. Роль бубнистов — не только как "метрономов капели", но и как надежной музыкантской и человеческой ее основы (бубнисты вообще считались наиболее надежными людьми) — трудно переоценить. Память об этом замечательном искусстве хранят и сегодня его знатоки: С.Корнелюк (село Ст.Березово), Д.Явдосюк (Добривода), В.Наумюк (Канюки), М.Копа-"Полячок" (Малинники), О.Мирончук (Рудовець), Л. и М.Солинские (Черемха) и многие другие.

23. **Гребушкú** (hrebuszki) — так в селе Добривода называют мирлитон в виде гребня из коровьего рога ("руг"). На гребень натягивают промасленную (или папиросную) бумагу и, приложив ко рту, поют: вибрирующая бумага придает песенной мелодии характерный носовой оттенок. Гребушки — средство музыкального развлечения детей и молодежи обоих полов на самых разнообразных забавах (241).

III. ХОРДОФОНЫ

24. **Лук** (łuk) — древнейший вид струнного музыкального инструмента и ратного оружия — известен на Подляшье как детская игрушка. Представляет собой изогнутую до предела 1—1,5-метровую палку ("кий") из твердого дерева, стягиваемую за счет протянутого вдоль надрезов по окружностям на обоих ее краях льняного или конопляного шнурка-тетивы ("шнурок"). Защипывая одной рукой тетиву и прижимая ее в разных местах (но недалеко от места привязи к палке) другой, приложив инструмент к уху, 7—9-летние дети еще в 1920—1930-х гг. XX в. наслаждались игрой меняющихся экспрессивных тонов. Более широко до сегодняшнего дня лук применялся как детское орудие для стрельбы тонкими деревянными прутьями-стрелами. Следы существования лука как музыкального инструмента находим отдельными островками во всем мире (вплоть до Африки). Из ближайших для Подляшья регионов отметим упоминания о бытовании лука под названиями бандзерка у поляков, бандурка в Полесье (Западном и Восточном), пуслине у литовцев, спейле у латышей (Moszyński K., 1968, c. 598—599; Baltreniene M., 1991, c. 65; Priedite I., 1988, c. 47—48) (311.121.11).

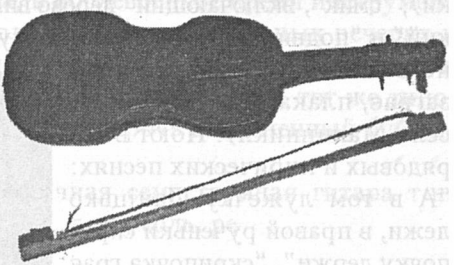
25. **Цимба́ли** (цымбалы, cymbały) — сегодня сведений о живом бытовании этого инструмента на Подляшье пока получить не удалось. Воспоминания о его конструкции и характере функционирования весьма смутны и противоречивы. Однако в архиве Белостоцкого ЦАК хранится фотография некоего музыканта

из-под Гайновки, согнувшегося с двумя тонкими палочками в обеих руках над покоящимися на столе (на сцене Дома культуры) добротной работы средних размеров хорными цимбалами с двумя подставками, пропорциями, формой корпуса и числом окон (просветов для струн, проходящих под подставкой, — 8 + 7), напоминающими традиционные закарпатские и архаичные гуцульские (т.н. цыганского строя). Ближайшие на территории Восточной Польши разновидности (в Надсянье — Жещувское воеводство, в Августове на пограничье Белостоцкого и Сувалкского воеводств) несколько иной конструкции и формы (Dahlig P., 1993, с. 246, 251).

26. **Діе̂тська скри́пка** (dietska skrypka) — изготовлялась самими детьми-подпасками для своих звуковых забав из одной цельной доски, выструганной в форме скрипки. Инструмент имел 2—3 струны из плотных ниток либо телефонного провода. Смычок — из волоса конского хвоста, натянутого на согнутую луком можжевеловую палку ("каблучок"). Доски для инструмента обычно выкрадывали (в этом был особый искус: "оден пільнує, другий одриває") с опаской быть высеченным ("будеш інним голосом піщати, як узнаю", — вспоминает угрозу хозяина В.Наумюк). Вопреки запретам (родители-хлеборобы также не поощряли занятия скрипкой, считая их пустым делом) подобную школу прошли многие подляшские, равно как волынские и прикарпатские музыканты (аналогичные инструменты зафиксированы на Житомирщине нар. арт. Украины К.Евченко, на Гуцульщине — автором этих строк) (321.21—71).

27. **Скри́пка** — судя по сохранности (сегодня, увы, лишь в памяти отдельных носителей традиции) архаичных эргологических форм и терминологии (восходящей к эпохе зоо- и антропоморфизма), обосновалась среди подлящуков весьма давно, хотя

какими-либо документальными свидетельствами мы не располагаем. Правда, смык (смычковый инструмент) в Киевской Руси известен еще с XI в. (согласно "Повести временных лет"), а на Волыни (Луцк, Владимир Волынский) в XVI в. уже известна и скрипка как таковая, а это вообще время ее появления как органологического вида (Назина И., 1982, с. 70; Гуменюк А., 1967, с. 132; Kamiñski W., 1971, с. 101—102). В Канюках помнят еще самодельные скрипки из пихты или ели ("досочки" —деки),шейка с головкой ("ручка") без "накладки" (грифа) —из липы, "кобилка" (подставка) и "душа" (душка) — из березы, 4 струны ("I і II тонка, тенор, бас") — из бараньих кишок. Смычок такой же, как у детской скрипки, без колодки, лишь бóльших размеров. Подобные скрипки до второй мировой войны делал музыкант по прозвищу Чмі̂ель — "бо пщоли (пчелы) любив" (В.Наумюк). Крупнейший профессиональный свадебный скрипач Подляшья (сегодня —один из последних могикан) Петро Юшкевич (1916 г.р., село Збуч), как и его ровесник



и коллега К.Безюк из Бельска, играет на классической мастеровой скрипке — "штайнеровке" и типовым смычком, доставшимися от отца — видного свадебного скрипача Ильи Юшкевича (1865—1937). Но каковы употребляемые названия их частей: "головка", "накладки" (гриф), "плiечi" и "груди" (нижняя и верхняя деки), "боки" (обечайка), "кобилка", "душа", "струнный утриматель" (подгрифок), "затичка" (пуговица), "закрутки" (колки); "смик", включающий "дерево вигнане" (древко), "волос конський" и "подвижний сувач" (колодку с винтом)!.. О скрипке охотно вспоминают ("як скрипка заграє, плакати хочеться" — село Малинники). Поют в обрядовых и лирических песнях: "А в том лужечку Даніцько лежи, в правой рученьки скрипочку держи", "скрипочка грає аж промовляє" (Добривода), "Тая скрипочка голосно грає, ой знає знати, що видумає" (Черемха), "Скрипка би не йграла, якби не той смичок, чоловік би жонку не бів, якби не язичок"(Чижи, Кленики; впрочем, этот текст известен в украинских регионах достаточно широко, вплоть до Буковины (Гуменюк А., 1987, с. 132). Запечатлена в традиционном изобразительном искусстве. Наряду с сопровождением танцев (полек, обереков, краковяков, еврейских шабасовок, вальсов, падеспаней и т.д.) и песен на забавах и свадьбе, в ее репертуаре и свадебные ритуальные наигрыши, например, "На спомаганнє" (когда невесту одаривают и отправляют из дома к венцу), и марши для приветствия свадебных гостей и шествий (321.322-71).

Скрипач.
Резьба В.Наумюка
Фото С.Жиркевича

28. **Бас** (bas), вар. *басетля* — народная виолончель, функционировавшая до 1920-х гг. XX в. в составе свадебной капеллы

для обозначения гармонических функций в селах юго-западного (Мазовецкого) пограничья Северного Подляшья (под Бранском) и соседних полонизированных и исторически польских селах. Играли смычком. Форма инструмента (согласно документации в соседних регионах) к тому времени не отличалась от академической (321.322-71).

29. **Контраба́с** (kontrabas), вар. *бас великий* — также вспоминается весьма смутно. Правда, в послевоенное время инструмент активно использовался на молодежных танцевальных вечерах в составе эстрадных ансамблей. Видимо, и в эпоху его бытования в межвоенный период в традиционной среде это был тот же типовой фабричный инструмент, затем напрочь вытесненный бубном (321.322-71).

30. **Гіта́ра** (hitara) — фабричная семиструнная гитара т.н. "русского строя": ре^1, си, соль, ре, = до, соль, ре

D-g-c-g-h-d^1

(в России, кстати, чаще этот строй называют "цыганским"). Получила на Подляшье широкое распространение равно как чрезвычайно здесь популярные русские солдатские песни и жестокие романсы со времен наиболее интенсивных контактов с Россией. Используется, в основном, для сопровождения русских и украинских (часто авторского происхождения) песен-романсов ("Кончить бы мне гимназию", "Не питай, чого в мене заплакані очі" и др.). Однако большие мастера (первый среди них — уже упомянутый П.Юшкевич из Збуча) великолепно играют и для слушания традиционные танцевальные и песенные наигрыши ("Полька", "Скочна", "Вальчик", "Коробочка"), активно используя весь гриф, ведя мелодию с аккомпанементом и полифоническими вкраплениями в разных регистрах. При этом, подобно старой русской гитарной технике, большой палец левой руки периодически охватывает гриф и прижимает струны (321.322-5).

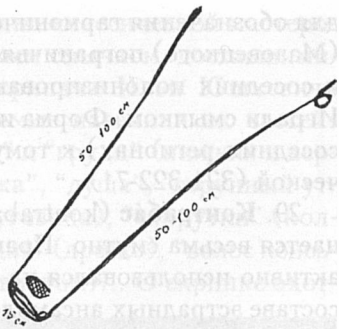
IV. АЭРОФОНЫ

А. СВОБОДНЫЕ АЭРОФОНЫ

31. **Пра́ща** (praszcza) — одновременно звуковое орудие и метательный аппарат, под тем же названием применявшийся воинами Киевской Руси и Волынского княжества. Еще в 1950—1960-е гг. XX в. пастухи Подляшья использовали инструмент для соревнований в меткости и в красоте звука.

Праща представляет собой шнур из плотной материи (дл. от 100 до 200 см, диам. 0,5 см), свернутый вдвое и сплетенный таким образом, что на месте сгиба из трех его полосок образуется небольшая

корзиночка (дл. до 15 см, шир. колеблется в зависимости от степени расщепления полосок), куда вставляют плоский камешек. Один из концов шнура через петлю на палец придерживают правой рукой, другой — держат свободно левой (либо наоборот). Раскачав корзинку, резко выбрасывают камень вперед, отпустив свободную руку. Слушают, "як співає і свистит камінь" в воздухе и при ударе о воду, а также наблюдают за точностью полета (411). Инструмент с тем же названием, функцией и подобной конструкцией (но из ремня) применяли в 1950—1960-х гг. на Винниччине (Подолье).



32. **Шьмі́га** (шьмига, śmiga) — тонкая плоская деревянная пластинка (типа линейки дл. 30—40 см), привязанная к плотному шнуру дл. 70—100 см. При резких круговых движениях шнуром пластинка под определенным углом врезается в воздух и служит возбудителем звуковых колебаний. Экспрессивный воющий звук шьмиги (известной в европейском и отечественном инструментоведении под именем чуринги или вращаемой завывалки) еще в первобытном обществе был средством магической защиты от злых сил. Подляшские дети-подпаски употребляли шьмигу для своих музыкальных развлечений и развития ловкости (411).

33. **Бабка** (babka), вар. *пищалка* — расщепленный надвое и растянутый от корня стебель камыша ("бабки") дл. 10—15 см, служащий для имитации криков чайки либо иных птиц ("хто яку вдає" — В.Наумюк) (412.11).

34. **Гармо́нія** (harmonia), вар. *ґузіковка, віденка* — двухрядная кнопочная гармоника так называемого венского строя, с разными звуками на сжим и разжим меха, широко распространенная в межвоенное время (412.132-62, -8). Затем ее заменила клавишная трехрядная.

35. **Варшав'янка** (warszawianka), вар. *ручна 3-рядуо̂вка, 3-жондувка,* получившая свое название от основного места фабричного и кустарного производства этих инструментов (города Варшавы) и типовой конструкции (по форме, если не считать третьего ряда, напоминающей фортепианную, с меньшими по длине и ширине клавишами, по строю — баянную хроматическую) правой и 12-басовой (3 ряда по 4 кнопки, образующие прямоугольник) левой клавиатуры.

В последние несколько десятилетий наряду с другими ручными гармониками (с большим числом басов — от 24 до 120), варшавского и зарубежного (немецкого, итальянского и т.д.) производства, многорегистровыми пятирядными кнопочными и клавишными.

36. **Акордео́н** (akordeon)'ами (с розливом язычков одного хора) и российскими.

37. **Баян** (bajan)'ами (с унисонным строем каждого хора) на Подляшье (особенно, его западном пограничье и в городах) распространилась также

38. **Педало́вка** (pedałowka), вар. *педалувка* — гармоника варшавского производства, воздух в резервуар которой подается через трубку от мехов, раздуваемых с помощью двух ножных педалей. Число басов как и в ручных гармониках варьируется. Один из наиболее характерных строев басов (при 24), согласно расположению кнопок (сверху вниз)

des	as	f	c
fis	es	b	g
h	e	a	d
H	E	A	D
Fis	Es	B	G
Cis	As	F	C

Наличие рычагов на тыльной стенке левой клавиатуры (обычно в 120-басовках) делает ее готово-выборной.

Гармоники самых разнообразных видов, аккордеоны, баяны, педаловки явились главными инструментами бытовой сферы музицирования XX в. на Подляшье, основными носителями его танцевальной музыки. Наряду с многочисленными польками, шабасовками, скочнами, гречаниками, краковяками, обереками, маршами, фокстротами — местного, общеукраинского, еврейского, польского, русского, западноевропейского происхождений — гармонике на свадьбе поручались и ритуальные наигрыши (например, в предвенечном обряде "спомагання", связанном с денежными вкладами всех свадебных персонажей и напутствием невесты в дорогу, при встрече гостей, выходе молодых из-за стола, послевенечном "перепіванні" — одаривании молодоженов, танце невесты со свекром в последний день свадьбы и т.д.), для слушания и совместно с пением, танцем, шествием, ритуальным плачем (без причитаний) невесты. Сопровождали на гармониках (в т.ч., аккордеоне) и пение рождественских коляд. Гармоника звучала соло (многие свадьбы обходились только ею) и в ансамблях со скрипкой и (или) бубном, трубой, кларнетом, саксофоном (последнее — больше в городах и на богатых свадьбах).

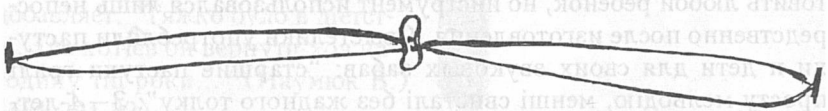
Выдвинулись на Подляшье и ряд видных музыкантов-гармонистов, традиционных профессионалов-исполнителей и педагогов (изустное обучение начиналось с постановки, простейших мелодий в одной игровой позиции без басов, затем с простейшими басами, показывались гаммы, часто встречающиеся обороты и пассажи). Среди них Г.Дмитрук (1939 г.р.) и его ученик-виртуоз М.Пашко (1948 г.р.) из Лосинки, отыгравший свыше 120-ти свадеб С.Корнелюк (1945 г.р.) из Старого Березова, А.Крывицкий из Семятич и многие другие (412.132-62, -8, -9).

39. **Пі̂евень** (pieweń), вар. *трава* — натянутая между сложенными вместе большими пальцами обеих рук травинка, при вдувании напоминающая крики петуха ("пі̂евня") или других птиц, звуковая забава 9—10-летних детей либо родителей для детей маленьких (412.14).

40. **Лістóк** (listok) — на востоке украинско-белорусского этнического пограничья (т.е. в современных гминах Наревка, Чижи, Нарев, Гайновка) на натянутом между губами листочке с "горі̂елочки" (типа лесного подорожника) не только извлекают отдельные достаточно чистые экспрессивные и нежные тоны, но и воспроизводят целостные песенные и танцевальные мелодии (лирические и обрядовые, например, веснянки-"огульки"), исполь-

зуемые в самом широком быту. Большим мастером игры на листке является выходец из села Городиско (гмина Нарев), ныне проживающий в селе Скупово (гмина Наревка), Николай Келбашевский (1924 г.р.) (412.14).

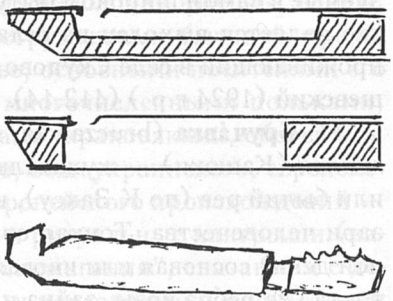
41. **Бручáвка** (bruczawka, с. Черемха), вар. *бручка* (Чижи), *млінок* (Канюки) — жужжалка (по терминологии И.Богданова) или бычий рев (по К.Заксу), как и шьмига-чуринга, — наследие зари человечества. Тонкая овальная (иногда в форме скрипичной деки) сосновая или ивовая пластинка ("палочка") либо косточка (из ребра козы, зайца или дикого кабана; дл. 6—10 см), с двумя отверстиями, куда продевают восьмеркой плотную конопляную или льняную нитку (дл. 2 х 40 см), удерживаемую пальцами обеих рук, — нередко нитка на концах снабжена деревянными колышками-рукоятками ("кулочки"). При скручивании, а затем растягивании нитки пластинка вращается вокруг своей оси и вызывает глиссандирующие звуковые порывы-вои. По тембру и функции как исторически, так и сегодня бручавка родственна шьмиге, но получила на Подляшье более массовое распространение у детей 10—12-ти лет. Известна такая звуковая игрушка и современным школьникам, которые, правда, вместо пластинки используют большую пуговицу (412.22).



В. СОБСТВЕННО ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

В. 1. Флейты

42. **Свистьóлік** (свыстёлик, swystiolik), вар. *свисток, свистьол, свисті́л* — широко распространенная во всей центральной и восточной Европе короткая (дл. 8—15 см) закрытая свистковая флейта из коры ивы, калины или рябины, без грифных отверстий. Изготавливают весной (апрель, май), "колі овес доспіває, колі стріляє в колос", когда дерево полно влаги и кора легко отстает от ствола. Вначале прямо на отрезанной ветке делают свистковый вырез, постукивая ножиком по коре, чтобы легче отошла, трижды приговаривают: "бийся, бийся, одобийся, вовку м'ясо, а мнiе̂ скура" (Канюки) и мягко снимают кору.



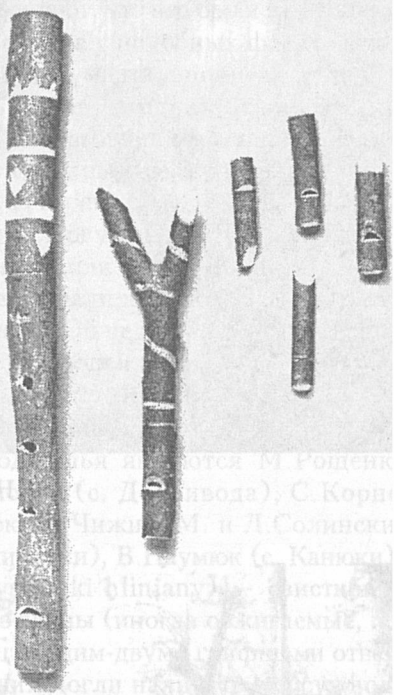
Дальнейшее изготовление идет двумя путями. Одни мастера (например В.Наумюк) и свистковый клюв ("пищик", "уснік", "корок", "денко"), и замыкающую пробку делают из того же цельного куска дерева, а затем вновь одевают на него кору (подобная разновидность широко известна на всей украинской этнической территории (Гуменюк А., 1967, с. 29—30). Другие — из того же снятого стволика — клювик и пробку вырезают раздельно. Такие инструменты распространены и на украинском Полесье, и в белорусском Понеманье (в т.ч. повсеместно — в Северо-восточной Белосточчине и Западной Гродненщине, хотя не все исследователи фиксируют их в непосредственном бытовании (Назина И., 1979, с. 64), и весьма широко — на всей польской этнической территории (Olędzki S., 1978, s. 50—53).

В первом случае инструмент служит дольше, до трех лет, высыхающая кора упирается в твердый остов и не сморщивается, а у клюва перед игрой смачивается; но его изготовление сложнее, доступно лишь более умелым. Во втором — его может легко изготовить любой ребенок, но инструмент использовался лишь непосредственно после изготовления. Свыстелики употребляли пастухи и дети для своих звуковых забав: "старшіє пастухи гралі просту мельодію, менші свисталі без жадного толку"; 3—4-летние дети часто просили отца или деда: "Діеду, зроби свистьоліка!" (421.221.31).

Пастухи использовали свисточки и для подражания пению птиц, и для звуковой коммуникации на расстоянии. Существовали условные сигналы: "внимание", "начало" и "конец сообщения", "прием", "тревога", "просьба о помощи", информации о погоде, настроении, текущих событиях дня; пастухи задавали вопросы и получали ответы. Закодированные сообщения внешне напоминали птичий свист, что способствовало коммуникативной таинственности и скрытности. Последнее усиливали периодические смены пастухами формы своих звуковых кодов. Правда, для всех этих случаев наряду со свыстёликами и даже в большей степени, чем последние, пастухи употребляли

43. **Свистьóл малúй** (swystiol małyj), вар. *свистьол, свистіл, зозуля* — флейту аналогичной конструкции и способа изготовле-

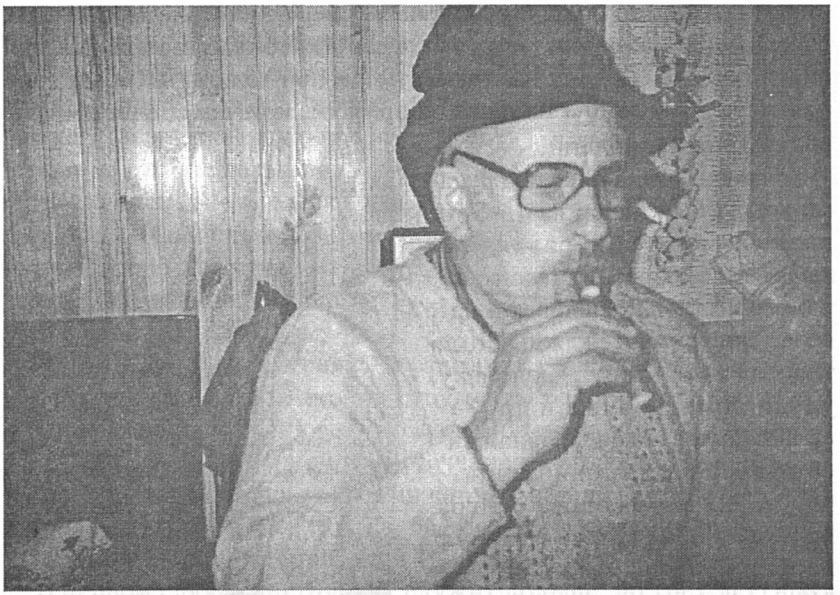
ния, но снабженную одним грифным отверстием (при первом способе изготовления оно также как и свистковое вырезалось еще до снятия коры). Делали инструменты разной толщины (естественная мера — толщина пальцев) с прямым, кривым, цельным или раздвоенным стволами.



У каждого пастушка под руками всегда был набор из 4—5-ти разных свыстелов различной высоты и тембра. А когда собиралось несколько человек и на своем инструменте каждый имитировал свою птицу — кукушку, удода, дрозда, чижа и др. — складывалась своеобразная ансамблевая импровизация — "Музичка свистьолова". Игра пастухов вплеталась в живую партитуру звуча щей природы. "Колісь все село, вся природа співала-свистала, а тепер хіба ту́лько стріляє", — с грустью вспоминает бывший пастух и добавляет: "Тяжко було в дітстві, але хотіев би вернути хоч на годину тиї роки..." (Наумюк В.) (421.221.32).

44. **Свистьо́л великий** (swystiol welikij), вар. *свисті́л, свистьол з дирками, фуярка* — более крупных размеров (дл. 25—40 см) закрытая свистковая флейта аналогичного вышеописанным строения, но с несколькими (чаще всего тремя-четырьмя) грифными отверстиями ("дирками", "дюрками"), на которой пастухи наигрывали несложные песенные и танцевальные мелодии для слушания. В ряде местностей (например в селах Добривода, Даши, Малинники, Черемха, Лосинка, Чижи) на таких свыстёлах в пасхальную неделю играли узкообъемные мелодии-веснянки ("рогульки", "огульки", "гульки") с характерной ладканковой структурой (Добрянська Л., Луканюк Б., 1993, с. 45—47) (421.221.32).

45. **Свисті́л** (swystil), вар. *свистьол, фуярка, свисті́л до мельодії* — в центральной и южной частях Северного Подляшья (в северной — не помнят) функционировала также открытая свистковая флейта из дерева, чаще ольхи ("вульхи") с несколькими грифными



В. Наумюк

М. Рощенко и певицы с. Даши

отверстиями (чаще 3-х, в Добриводе — по 4—5-ти, в Малинниках — по 8-ми; по 3 для каждой руки на верхней, передней стенке, по 1-му — на нижней, задней). На свистиле играли разнообразные песенные мелодии, но, подчеркивают в Добриводе, не пастухи, а особые исполнители, причем вспоминают, что это были замечательные музыканты. О способе образования у подобных флейт звукового канала сейчас сказать строго документально не представляется возможным. Отметим лишь, что в соседних белорусских и польских районах (север и запад Белосточчины), а также в Полесье помнят о флейтах из сосны или бузины, где сердцевина выкручивалась, либо вылущивалась либо выжигалась (421.221.12).

Свистковые флейты часто "вимальовувалі" — раскрашивали, орнаментировали, украшали резными или накладными обручами. Флейты нашли почетное место и в традиционном изобразительном искусстве, и в песенных текстах: "Ой не ходи, муй синоньку, в четвер по вечери, ой не носи свистьолікув в новенькуой кишени", "Свистьоліки нови жалосненько йграют, ни одная дивчинонька з жалю умліває" (с. Добривода). Видными знатоками традиционной флейтовой культуры Подляшья являются М.Рощенко (с. Даши), Д.Явдосюк, И.Климович (с. Добривода), С.Корнелюк (с. Ст. Березово), Г.Якимюк (с. Чижи), М. и Л.Солинские (с. Черемха), Н.Сахарчук (с. Малинники), В.Наумюк (с. Канюки).

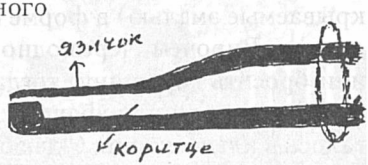
46. **Свистьóліки глíняни** (swystioliki hliniany) — свистковые флейты-сосуды, выделываемые из глины (иногда обжигаемые, покрываемые эмалью) в форме птиц, с одим-двумя грифными отверстиями. Впрочем, через одно из них могли наливать в сосуд воду или бросить горошину, тогда флейта становилась одновременно аквафоном или идиофоном. Вдувное отверстие обычно располагалось в клюве птицы ("дзюбочок в уста"). Эти инструменты детской игровой сферы обычно продавали в храмовые дни на праздничных распродажах у церкви ("на одпусках") (421.221.42).

В. 2. Шалмеи и трубы

47. **Пищáлка з жúта** (пыщалка з жита, pyszczałka z zyta) — дудочка из аккуратно отрезанного колоска молодой ржи (дл. 10 см) и сплюснутого в одном конце как двойная трость гобоя. Использовалась пастухами и детьми для собственных звуковых забав. Подляшская гобойная пищалка по эргологии и тембру отличается от таковой же (из стебля ржи или соломины) в Полесье (в т.ч. Западном) и Понеманье, равно как у балтов и финно-угров (литовцев, коми и т.д.) — с надрезным кларнетным язычком (422.111.1).

48. **Перó** (pero), вар. *гусяче (гусине, гусіне) перо, перо бусла, трубочка з пера* — трубочка (дл. 12—15 см) из пера гуся или аиста, надрезанная у входа снизу в виде язычка. Этот инструмент пастушеского и детского игрового музицирования хорошо известен на украинской этнической территории (включая Брестское Полесье), а также изредка, как трость для рожка, в Понеманье (Moszyñski K., 1940, s. 581), включая белорусскую часть Белосточчины (согласно нашим экспедициям 1997 г.). Обладает сильным густо вибрированным и полетным звуком. Хорошие знатоки эргологии и функционирования пера — уже упоминавшиеся Г.Якимюк и В.Наумюк (422.211.1).

49. **Трубá з корú** (truba z kory), вар. *труба з верби* — сигнальный инструмент, изготовляемый весной из коры ивы или реже (преимущественно в украинско-белорусской переходной зоне гмин Заблудов — Нарев — Наревка) крушины, березы, липы и ольхи. Кора аккуратно скручивается в виде раструба (дл. от 30 до 80 см) и скрепляется на последнем витке, вбиваемым колышком или гвоздиком. В качестве кларнетного возбудителя используется вставляемое в раструб указанное выше гусиное (аистовое) перо либо специально изготовленный деревянный мундштук — "корок", "денко", "пищик", "уснік" (от "уста" — рот). Кусочек ветки (дл. 10—15 см, диам. 1,5—1,8 см) лозы, ивы, липы, крушины раскалывают вдоль, одна половинка выбирается, вычищается ножиком в виде корытца; край другой зачищается до кларнетного язычка; затем оба связываются ниткой, либо скрепляются с выходной стороны предварительно аккуратно свитой трубочкой-колечком из коры того же дерева.



Подобные деревянные мундштуки используют как украинцы Подляшья, так и их непосредственные холмские и белорусские (гмины Наревка, Михалово, Городок) соседи. А вот для северных белорусских районов Белосточчины (гмины Кузница, Соколка, Янов, Новый Двор, Корытин, Дубрава и др.) и широко — для польской этнической территории уже характерны иные — гобойные — трости из сплюснутого витка тонкого слоя коры (см. также: Olędzki S., 1978, c. 70; Гуменюк А., 1967, с. 25; Назина И., 1979, с. 110) (422.211.1).

50. **Рожóк** (rożók), вар. *руг, рýбг, рог, риг* — натуральный кларнет из взятого сразу после его естественного отпадения, вычищенного и проколотого для звукового входа рога вола или коровы (дл. до 50 см)

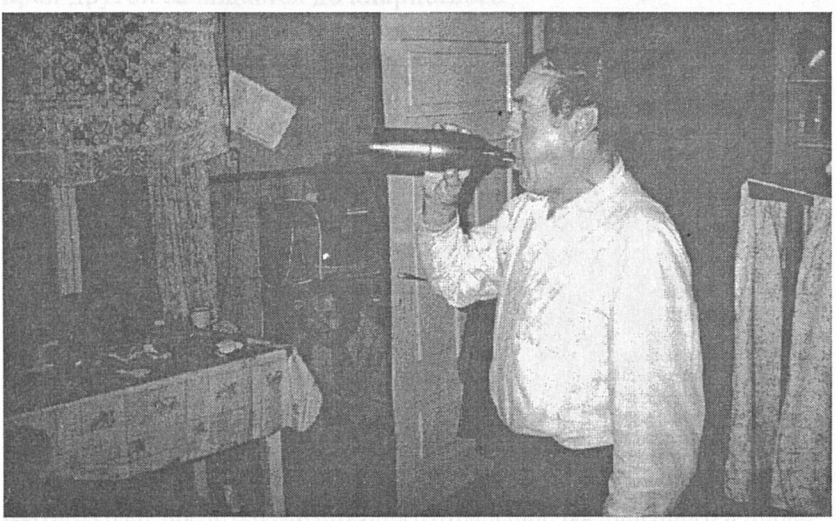
и подобного вышеописанному деревянному мундштуку. Рожки часто украшали резным животного (рыбы, птицы, лисы) или геометрическим орнаментом (углы, линии, круги, точки). Функционально рожок аналогичен пастушьей трубе из коры, но если последняя распространена на Подляшье повсеместмно, то в ряде сел (например, Чижах) утверждают, что инструментов "з рога не робилі" (422.211.1).

В. Наумюк

М.Рощенко

51. **Труба́ з шпу́лькою** (truba z szpulkoju) — кларнет из древесной коры или рога животного, мундштуком которого служит деревянная "шпулька" от ниток, язычком — натянутая на нее прикрывающая отверстие с каналом резина (422.211.1).

Первый сигнал на трубе (рожке) о выгоне пастух подавал ранним апрельским (или майским, в зависимости от погоды в тот или иной год: "але високо поднявши голову, бо вже менше осталось од весни") утром. Наиболее типичный сгонный сигнал для всех видов натуральных (без отверстий) пастушеских кларнетов с трудно изменяемой (в пределах узкого, чаще секундо-терцо-квартового объема) — за счет большей или меньшей силы вдувания, а также передвижения трости вглубь рта исполнителя — высотой — поступенное вверх (либо без смены высоты, но в сторону усиления звука) движение двух восьмых с последующей остановкой на половинке или целой — имеет свою альтернативную или дополнительную вокальную версию: "Виганяй!" Двумя протяженными через паузу тонами разной высоты или силы и криками ("Вовк! Вовк!") поднимали тревогу: на стадо напали волки!.. Сигналом — 11312312 (где 1 — минимальная продолжительность, например восьмушка, 2,3 — соответственно — четверть и четверть с точкой; см.: Луканюк Б., 1996, с. 15) — сообщали о согласии, согласованности действий пастухов. Более детальное ритмо-интонационно-динамическое наполнение пастушеских сообщений варьировалось во времени и пространстве (регионов, микроареалов и сел) и постоянно изменялось



И.Климович

согласно конвенции, как и при флейтовой коммуникации (см. выше). В последние несколько десятилетий во всех видах пастушеских труб на Подляшье применялись также раструбы из стеклянной бутылки с аккуратно спиленным (ниткой после накаливания) дном. Сегодняшние мастера (например, И.Климович из Добриводы) с успехом обходятся также современными полиэтиленовыми.

52. **Труба́** (truba), вар. *труба з велікого дерева, труба березова, вербова* — раритет пассивной памяти даже таких энциклопедистов подляшской культуры как В.Наумюк, Г.Якимюк и П.Юшкевич (во всяком случае, знающих детали ее эргологии и функционирования нам обнаружить пока не удалось). Изготовлялась способом продольного раскола березового или ивового ствола (дл. 40—50 см), после вычистки до формы трубы с раструбом половинки складывались и обматывались аккуратно снятой с дерева корой ("єдиным пасмом" — без разрывов и склеек). Труба имела от трех до шести грифных отверстий на лицевой стороне и одно на тыльной. Звукодобывание, судя по всему, амбушюрное. Напряженные губы прикладывали непосредственно к инструменту, т.к. согласно воспоминаниям информантов мундштука у трубы не было, а тембр напоминал корнет. Играли на деревянной трубе песенные мелодии для слушания (423.11.1—7).

53. **Тру́бка** (trubka), вар. *тромбка* (от польск. trąba), *труба панська, корнет* — вентильный или помповый корнет, популярный в середине XX в. в свадебных капеллах подляшских городов и на западном — польском — этническом пограничье, не без влияния военных оркестров и раннего джаза. Выполнял в капелле мелодико-гетерофонную функцию по отношению к скрипке или гармонике (с меньшей мелизматикой, зато с частыми репетициями опорных тонов). Вспоминают также об эпизодическом использовании ее пастухами. Подобные вторичные явления реституции исторически более поздних феноменов в культуру традиционную могут иметь место при определенных условиях: новый инструмент остался после службы одного из носителей традиции или его родственников, друзей в армии, работе в городе и т.п.; новый инструмент стабилен, долго хранится, не требует каждый раз новой работы по его воссозданию и т.д. (423.233).

В свадебных капеллах для исполнения танцевальной музыки в тот же исторический период и на той же территории с разной степенью популярности имели место на Подляшье соответственно

54. **Клярне́т** (klarnet) — кларнеты in Es, in C, in B.

55. **Саксофо́н** (saksofon) — альтовый или теноровый саксофон и in B;

56. **Трамбо́н** (trombon) — инструменты фабричного производства. Сегодня они вышли из употребления, так же как не функционируют свадебные капеллы как таковые. Их заменили современные группы с электронными инструментами, либо адапторами (для гитар) и современным репертуаром шлягер- и рок-музыки. Как раритеты инструментальные ансамбли традиционной музыки функционируют при вторичных клубных коллективах, изучающих и пропагандирующих на эстраде наследие народного искусства. Одним из лучших ансамблей такого рода является капелла из города Семятичи (скрипка, кларнет, гармоника, бубон) в составе Е.Яроцкого, З.Коженевского, А.Крывицкого, А.Пыкало, великолепно владеющая всем комплексом традиционной танцевальной музыки.

Сегодня рано подводить итоги. Исследование инструментальной культуры Подляшья только начинается. Еще предстоят экспедиции в Южное Подляшье и южные районы Северного, его ныне полонизированные западные окраины. Немало нового внесет и завершение уже начатых нами совместно с Г.Тавлай, М.Маминьской и С.Копой полевых исследований северной и северо-восточной белорусско-этнических частей Белосточчины, в течение многих веков контактировавших и сотрудничавших с украинцами Северного Подляшья. Существенным окажется и более полное сопоставление с украиноязычной Берестейщиной, границы с которой у Подляшья — явление довольно позднее (здесь мы надеемся на более тесное сотрудничество с брестскими коллегами). Ну и конечно, много даст разворот инструментоведческих исследований исторически родственной Подляшью Волыни, а также Волынского Полесья. Студии волынских ученых И.Федун, Л.Добрянской, В.Ковальчука, сотрудников Проблемной

"Капела" из Семятич

лаборатории музыкальной этнографии Высшего Музыкального Института во Львове и, самое главное, расширение сферы деятельности местных подляшских ученых и энтузиастов народной музыки С.Копы, Э. и Е.Рыжиков, Л. и Я. Вишенко и их младших коллег и соратников, — все это наверняка будет способствовать более полному познанию удивительного, богатого и самобытного явления, каковым представляется музыкальная традиция Подляшья.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисенко В.*: Борисенко В. Обряди життевого циклу людини // Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження. Київ, 1997. С. 280—309.

2. *Гаврилюк Ю.*: Гаврилюк Ю. Середнє Побужжя в VI—XIV ст. // Холмщина і Підляшшя. С. 24—38; Села і міста Підляшшя XV—XVII ст. // Там же. С. 39—59.

3. *Гуменюк А.*: Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967.

4. *Добрянська Л., Луканюк Б.*: Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та Західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1997.

5. *Дьяченко В.*: Дьяченко В.Д. Антропологічний склад українського народу. Київ, 1965.

6. *Лесів М.*: Лесів М. Українські говірки в Польші. Варшава, 1997.

7. *Луканюк Б.*: Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів, 1996. С. 3—18.

8. Музыкальная энциклопедия : Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

9. *Назина И.*, 1979: Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты (самозвучащие, ударные, духовые). Минск, 1979.

10. *Назина И.*, 1982: Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты (струнные). Минск, 1982.

11. *Baltrenienė*: Baltrenienė M, Apanavičius R. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius, 1991.

12. *Dahlig P.*: Dahlig P. Ludowa praktyka muzyczna. Warszawa, 1993.

13. *Kamiński W.*: Kamiński W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polókich. Kraków, 1971.

14. *Moszyński K.*, 1940: Moszyński K. Kultura ludowa slowian. Cz. II. Kultura duchowa. Warszawa, 1940.

15. *Moszyński K.*, 1968: Moszyński K. Kultura ludowa slowian. Warszawa, 1968. T. 2. Cz. 2.

16. *Olędzki S.*: Olędzki S. Polskie instrumenty ludowe. Kraków, 1978.

17. *Priedite I.*: Tautas mūzikas instrumenti / Sast. I.Priedite. Rīga, 1988.

классификаций: структурно-морфологическая, историко-типологическая, функциональная, половозрастная, хозяйственно-бытовая и др. В каждом типе классификации учитывается какой-либо аспект. Плодотворность систематики на основе серии автономных классификаций, проводимых по каждому из избранных аспектов с их дальнейшей координацией и обобщением убедительно доказывает И.В.Мациевский (1:27). Он предлагает наряду с описанием и морфологической классификацией давать серию указателей: зон бытования инструментария и локальных традиций его изготовления; строя, форм исполнительства; местной терминологии с определением зоны бытования термина, форм бытования и функционирования; форм исполнительства, музыкально-стилевых особенностей; музыкальной специфики самих наигрышей. Подобная универсальная комплексная классификация в условиях адыгской органологии по современному научному статус-кво не состоятельна в полной мере. Для ее разработки потребуются усилия нескольких исследователей в течение длительного времени. На данном этапе изучения вопроса мы предлагаем две классификационные системы: 1 — ареальную и функциональную, 2 — структурно-морфологическую на основе систематики Хорнбостеля — Закса с включением серии указателей.

По признаку исторического прохождения и вхождения в быт музыкальные инструменты адыгов можно разделить на три группы. Исконными считаются аэрофоны камыль, сырын; идиофон пхачич; мембрафон шотырп; хордофоны шычепщын, апепщын, пщынэкэб, пшынэтарко. Ко второй группе относится инструмент, заимствованный из иноэтнической среды, но принятый в традиционной культуре и приспособленный к исполнению традиционной музыки и, в конечном итоге, ставший поистине народным инструментом — пшынэ, (адыгская гармоника). К третьей группе относятся инструменты, также заимствованные из иноэтнической среды, но сохранившие за собой чужеродную характеристику — это балалайка, мандолина, гитара, баян, аккордеон. Получив распространение в аутентичной среде, эти инструменты не подверглись изменениям, переделкам, поэтому не получили специфических адыгских названий и остались в понимании общей массы чужеродными. Следовательно, в первой группе исконна сама идея инструмента; во второй — идея заимствована, но конструкция инструмента оригинальна; в третьей — инструменты заимствованы без изменения конструкции, но в специфической трактовке.

Полный реестр инструментария адыгов содержит как инструменты, вышедшие из бытования, стертые из народной памяти и лишь сохранившиеся в исторических, этнографических, фольклорных или литературных источниках, так и те, что составляют современный инструментарий адыгов. К первой группе относятся сырын, накырэ, бжамый, апепщын, пщынэтарко, пщынэкэб, шотырп. Ко второй — пщынэ, пхачич, отчасти камыль, шычепщын, мандолина, балалайка, гитара, аккордеон, баян.

Особо следует остановиться на трех музыкальных инструментах, известных нам по полевым источникам и из работы Ш.Ногмова (4).

Речь идет об упэпщыне (Іупэпщын), мажэпщыне (мажэпщын) и керапьеш. Іупэпщын ("Іупэ" — губа, "пщынэ" — музыкальный инструмент) — губной музыкальный инструмент. Термин имеет два значения: 1) обобщенное определение любого аэрофона; 2) аэрофоны в виде фигурок животных и птиц, выполненных из обожженной глины. По некоторым сведениям, подобные упэпщыны широко бытовали в прошлом в детской среде в качестве своеобразных музыкальных игрушек.

Мажэпщын ("маже" — расческа, "пщынэ" — музыкальный инструмент), мирлитон-расческа; музыкальный инструмент также по полевым источникам упоминается в качестве детской игрушки-забавы. Однако одна информация заслуживает особого внимания. Она была записана нами 6 октября 1993 г. в ауле Качемзий Кошехабльского района со слов Махмуда Исмаиловича Сиюхина (1923 г.р.). В 1920-е гг., когда гармоника в их ауле была еще редкостью, некий Тауж-Хадж виртуозно владел игрой на мажэпщыне. Он брал большую роговую (сделанную из рога животного) расческу, подставлял к ней тонкий лист бумаги, подносил к губам и играл. Инструмент звучал громко и красиво. Музыкант без перерыва мог играть полтора—два часа. Мажэпщын сопровождал танцы и его с удовольствием слушали в хачещах и на свадьбах.

Сведения об упэпщыне и мажэпщыне впервые вводятся в научный обиход. Термин "керапьеш" был употреблен Шорой Ногмовым в "Истории адыгейского народа" в контексте определения музыкантских специальностей. Наряду с "керапьеш" упоминается и "сринапшо" — вероятно, сырынапш, т.е. исполнитель на сырыне. Идентифицировать "керапьеш" со словом современного лексикона пока не удалось. Можно предложить лишь одну версию,

основанную на связи загадочного термина со словом "кыра" в черкесском диалекте (кыри/чыра), что означает "прут" (5:129). Является ли слово "керапьеш" вариантом обозначения исполнителя на камыле (камыляпш — керапьеш) — вопрос открытый. Важно подчеркнуть, что народное название инструмента может иметь не только общеадыгский смысл, но и локально-субэтнический. Так, например, пщынэ в некоторых аулах Адыгеи (Афипсипе, Понежукае и др.) пожилые люди называют ацепщыном (пальцевым музыкальным инструментом).

Терминологические проблемы по отношению к традиционным музыкальным инструментам — явление довольно распространенное для многих культур. В субэтнической структуре адыгской музыкальной культуры оно естественно. Еще Хан-Гирей в 1840-е гг. XIX в. указывал, что слово "пщынэ" в различные исторические эпохи обозначало разные музыкальные орудия — те, которые были наиболее популярны в данную эпоху (6). Возможно (судя по нартским текстам), в древнейшие времена "пщынэ" означало какой-либо аэрофон, в XVIII—XIX вв. — смычковый хордофон шычепщын, а в XX в. — гармонику. Со временем "пщынэ" стало означать "музыкальный инструмент вообще" и вошло в обозначение других музыкальных инструментов в качестве составной части слова: пщынэкэб, пщынэтарко, шычэпщын, апепщын.

В Кабарде термин "накъырэ" означает шалмей с одинарной тростью — инструмент по типу зурны, а в "Атласе музыкальных инструментов" и у П.Митрофанова "накъырэ" означает двусторонний барабан (7:69).

Под словом "бжамый" западные адыги подразумевают мундштучный продольный рог, а кабардинцы — продольную открытую флейту с грифными отверстиями. Разночтения в определенной мере затрудняют общеадыгскую классификацию инструментария и требуют комментариев. Классификационные проблемы определяются также потерей многих старинных образцов инструментов, невозможностью их точного описания и представления. Так, слово "сырын" Ш.Шу считает заимствованным из турецкого "зурна" или персидского "сурнай", что означает "праздничная флейта" (8:144). Однако, под словом "сырын" адыги понимают небольшую продольную флейту, а зурна — это шалмей с раструбом. Экспедиционные материалы не дают основания считать, что у адыгов бытовал инструмент, внешним видом напоминающий зурну с расширяющимся книзу стволом наподобие

раструба. Следовательно, название "сырын" скорее всего специальное, приложимое к конкретному музыкальному инструменту. Т.Тазов указывает на две разновидности адыгского сырына: сырын-пчелка и сырын-шмель (бжъсырын и шыбжъэдум) (9). По свидетельству того же автора сырын-пчелка бытовал у чабанов и пастухов, сырын-шмель применялся для сопровождения песен-плачей. Возможно, что название "сырын" произошло от названия материала дерева или растения, из которого изготавливали инструмент по аналогии с названиями других инструментов адыгов. Это могло быть название бузины — сырбы. Кроме того, в бжедугском наречии слово "сырб" означает "печная труба". Возможно, именно поэтому Ш.Ногмов упоминает "сринапшо" в обозначении "трубача". Вполне допустимо, что в такой транскрипции Ш.Ногмов говорит о "сырынапщ" — исполнителе на сырыне. "Сырб" по-адыгейски означает также "пугач" (детская игрушка: полая трубочка, в один конец которой вставляется пыж, затем он выдувается — стреляет). Даже если допустить, что слово сырын является видоизмененным словом "зурна", то наверняка измененный вариант по содержанию должен был быть схож с адыгскими словами, уточняющими назначение заимствованного слова. В этом смысле "сырб" как "труба" и "сырб" как "пугач" указывали на форму инструмента — трубку и ее звук — сигнальный, свистковый, "пугающий".

Малочисленные, а иногда и единичные свидетельства о тех или иных музыкальных инструментах (как например, свидетельства Т.Тазова о бжьэсырыне и шыбжьэдум), являются прежде всего индикатором изученности проблемы. В этом же ряду — информация Т.Кулова из аула Блечепсин Кошехабльского района об адыгской волынке. Он назвал ее "бжэныфэ" (каб.) — "бжэн" — коза, "фэ" — кожа, "коза-кожа". В молодости, примерно в 1920-х гг., Т.Кулов был свидетелем того, как на базарах и ярмарках на побережье Черного моря (ныне территория Лазаревского района) мужчины-адыги развлекали публику игрой на таких волынках. Вокруг музыканта толпились слушатели, он исполнял песни и наигрыши по их пожеланиям и предложениям. Установить более точные морфологические характеристики бжэныфа нам не удалось.

Классификация адыгских аэрофонов наиболее условна по двум причинам: их отсутствию в аутентичной среде на протяжении почти 70-ти последних лет и эргологическим особенностям.

Большинство аэрофонов были сезонными инструментами, изготавливаемыми на одно лето, на один месяц, на один день и даже на пару часов. В силу этого многие морфологические вопросы по аэрофонам остаются нерешенными. Кстати сказать, в реестре адыгских музыкальных инструментов Хан-Гирея кроме камыля другие аэрофоны вообще не упоминаются. По всей вероятности, их пастушья принадлежность, сезонный характер бытования давали повод знаменитому просветителю вообще не считать их за музыкальные инструменты — либо не знать их.

Значительные затруднения полной классификации инструментария адыгов связаны с недостаточной изученностью вопроса в плане регионального и ареального обзора. Нами исследованы все адыгские селения в Адыгее, на побережье Черного моря. По регионам Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкессии имеется лишь косвенная информация, что, во-первых, не совсем надежно и, во-вторых, весьма мало для обобщений и выводов. Малоизученность инструментария, например, на данном этапе не позволяет говорить о специфических детских орудиях или трактовке заимствованных, таких как аккордеон, баян, гитара, балалайка, мандолина. Последняя, к слову сказать, в аутентичной среде считается русским народным инструментом по причине ее расспространения через русских.

Предлагаемые таблицы — опыт систематики накопленного на сегодняшний день материала по архаичному и современному инструментарию адыгов.

При всей условности классификаторских работ в них обнаруживается способность обстоятельно, четко и предельно соответственно объекту вырисовывать большой пласт музыкальной культуры в целом, находить музыкально-исторические типологии в пределах регионального, кавказского ареала и в масштабах мировой культуры. Классификация затрагивает все сущностные стороны музыкального инструментария и в этом аспекте должна быть предметом дальнейшего исследования.

Ареальная и функциональная классификация музыкального инструментария адыгов

Музыкальные инструменты	Палки	Пхачич	Доул	Шотырп	Щынэ	Баян	Аккордеон	Камыль	Сырын	Накырэ	Бжамый	Бжэныфэ	Мажэпщын	Шычепщын	Апщын	Пщынэкэб	Пщынетарко	Мандолина	Балалайка	Гитара
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Широко, повсеместно		■			■															
Майкоп		■	■		■	■	■	■						■				■	■	
Шапсугия		■			■									■				■	■	■
Бжедугия		■			■		■							■				■	■	
Кабарда			■		■		■			■										
Черкесия			■		■		■	■						■						
Другие*		■			■		■	■										■	■	■
Адыгская диаспора в Турции	■				■		■													
Вышли из употребления									■	■	■	■	■	■	■	■	■			
Возрождаются				■				■						■	■	■				
Сцена художественной самодеятельности		■	■		■	■		■						■	■			■		
Творчество адыгских композиторов		■			■															
Детская среда		■			■	■	■						■							
Мужские МИ*	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Женские МИ					■															
Ми свадебного ритуала		■			■	■	■													
МИ гостевой команды (хачеш)														■						
Ми праздника		■	■		■	■	■													
Ми обряда поиска утопленника								■												
Пастушьи МИ									■	■	■									
Мужские и молодежные посиделки		■			■		■											■	■	■

*В графе "Другие" фиксируется употребление инструментов у абадзехов, чамгуев и др. субэтносов адыгов.

** МИ - Музыкальные инструменты

КЛАССИФИКАЦИЯ ИНСТРУМЕНТАРИЯ АДЫГОВ

Индекс и классификация	Название и характеристика	Зона бытования	Строй	Местная терминология, определение зоны бытования термина	Форма исполнительства	Форма бытования	Локальная традиция изготовления
1	2	3	4	5	6	7	8
1.Идиофоны	Материал инструмента, благодаря своей жесткости и упругости издает звук, не нуждаясь в натянутых перепонках						
111.12 Соударяемые пластинки (род трещеток)	Пхачич — набор (от 3 до 9) удлиненных пластин, ударяемых друг о друга; рукоятка и пластины деревянные, нередко из разных пород дерева	В Адыгее распространены повсеместно		ПхьэкIыч (Адыгея), ПхьэцIыку (Кабарда)	Поддержание ровного, четкого ритма наигрыша в ансамбле с пщышэ, аккордеоном или баяном; реже для сопровождения пения	На свадьбах, праздниках, вечеринках	Рукоятка, пластины алюминиевые или эбонитовые (в Адыгее встречаются единичные образцы)
111.211. Ударяемые стержни	Бэцхэр (адыг. "палка") — двумя небольшими палками ударяют по длинной палке, лежащей горизонтально на земле, на каких-либо опорах; по большой палке 2-3 человека ударяют маленькими палками	Среди адыгской диаспоры в Турции, Сирии, Израиле; в Адыгее встречается на сценических площадках					

1	2	3	4	5	6	7	8
111.22. Ударяемые пластинки	Пхачич, используемый как ударяемый идиофон: им ударяют о землю, стул, стену, дерево, другой пхачич и т.п.	Повсеместно, особенно в Шапсугии			В ансамбле с пщыне	На свадьбах или больших праздниках	
14. Идиофон с дутьем	Инструмент приводится в колебание дутьем						
142.2. Набор пластинок с дутьем	Проскакивающий язычок приводится в колебание сжатой струей воздуха с помощью меха						
	Пщыне — диатоническая гармоника	В Адыгее повсеместно	Диатонический; чаще Соль или Фа миксолидийский; диапазон нона через октаву (16 клавиш), реже ундецима через октаву (18 клавиш). Голоса настраиваются в розлив	Термин “апэпщын” в значении “гармоника” наиболее популярен у бжедугов; у зарубежных адыгов — “пщыне пжэндж — “неправильная гармоника”	Пщыне — символ национальной музыки и культуры. Основная функция мелодическая, в ансамбле с пхачичем или доулом	Главный инструмент на свадьбах, праздниках, вечеринках	1) Вятские (столбовские); 2) азиатские (вятские фабричные); 3) злобинские (инструменты мастера Злобина); 4) инструменты мастера М.Хуаде (аул Гатлукай). Многие гармоники переделаны из других типов кустарного и фабричного производства

1	2	3	4	5	6	7	8
	Пщыне хроматическая	В Адыгее распространена в профессиональных коллективах, в Кабарде - также и в аутентичной среде	Диапазон $g\text{-}c^3$, реже $c\text{-}f^2$	Пщыне	Основная функция — мелодическая в ансамбле с доулом и оркестре реконструированных адыгских инструментов	Лидирующий инструмент инструментального ансамбля танцевального коллектива на профессиональной сцене и в художественной самодеятельности	Осетинские мастера, Армавирская фабрика музыкальных инструментов
	Пщыне зарубежных адыгов	Турция, Сирия, Югославия	Различные звуки на сжим и разжим		Основная функция мелодическая - соло в ансамбле с палками	Главный музыкальный этнический символ зарубежных адыгов; используется на свадьбах, праздниках, вечеринках	Фабричное производство
	Аккордеон	В Адыгее повсеместно, но гораздо реже, чем пщыне			В ансамбле с пхачичем и доулом	Основной инструмент работников сельских клубов и домов культуры, редко - в аутентичной среде	Фабричное производство
	Баян	Локально, чаще в художественной самодеятельности			Для сопровождения пения, реже - танцев в ансамбле с пхачичем	На профессиональной и самодеятельной сцене	

1	2	3	4	5	6	7	8
2. Мембранофоны	Источник звука — туго натянутая перепонка						
211.212 Двусторонние цилиндрические барабаны	Доул, шотырп (?). Доул имеет две используемые для ударов перепонки, число перепонок в шотыре неизвестно	Кабарда, Черкессия		Доул, фэтІырп (каб.), шьотырп (адыг.)	Ритмическая аккомпанирующая в ансамбле с пщыне или аккордеоном, реже в ансамбле с доулом	В художественной самодеятельности	
211.81 Двусторонние барабаны	Доул. Барабан имеет шнуровку, которая идет от перепонки к перепонке и образует сетку						
3. Хордофоны	Одна или несколько струн, натянутых между неподвижными точками						
321.311 Чашечные пиколотни	Пщынэкэб. Резонаторный корпус — натуральная или вырезанная чаша; материал — тыква или дерево	Вышедший из бытования инструмент			Сольная и аккомпанирующая, а также в ансамбле с пхачичем или бытовыми предметами в функции ударно-ритмического инструмента	В хачещах для сопровождения песен и исполнения наигрышей	

1	2	3	4	5	6	7	8
321.37 Черенковые лютни смычковые	Шычепщын. Струнодержателем является рукоятка, выдолбленная из того же куска дерева, что и резонирующий корпус	В XIX веке повсеместно, в настоящее время встречаются единичные образцы	Две струны настроены в квинту, звуковысотный стандарт отсутствует, чаще a-e^1 или d-a	ШыкIэпщын (Адыгея), ШыкIэпщын/ Шыкапщына (Кабарда), Хамлач (Черкессия), Пхащын (Шапсугия)			В XIX веке каждый исполнитель изготавливал инструмент для себя; в настоящее время - инструменты В.Ойбермана и З. Гучева
321.35 Черенковые лютни щипковые	Iапепщн, Апепщын	Вышел из употребления после Кавказской войны (2-я половина XIX века)	Термин "апепщын" у современных бжедугов может обозначать гармонику	Сольная, возможно, в ансамбле с идиофонами	В боевых походах, хачещах, у странствующих джегуако		Только музейные образцы
321.321 Чашечные шейковые лютни	Мандолина, балалайка. Корпус состоит из клепок	Аулы Шенджий, Пшизов, Шовгеновск, пос. Яблоновский; в 30-50-е годы — повсеместно в Адыгее			Соло или в ансамбле мандолина - балалайка - скрипка	В художественной самодеятельности	Фабричное производство
321.322 Коробчато-шейковые лютни	Гитара. Резонатором служит коробка (ящик) с обечайкой	Распространена у адыгов, живущих на побережье Черного моря и у абхазов	Один из вариантов D-G-c-g-h-d^1				

1	2	3	4	5	6	7	8
322.12 Угловая арфа	Пщынэтарко. Плоскость струн перпендикулярна деке, шейка находится под углом к корпусу	Вышедший из употребления инструмент, реконструирован мастером В. Ойберманом в качестве музейного экспоната	В разных источниках упоминается от 7-12 до 24 струн	Пщынэдукуакуа (каб.), пщынеэтПаркьо (адыг.)	Соло и для сопровождения героических песен	Инструмент, символизирующий высшую касту общества; в хачещах	
4. Аэрофоны	Воздух является первичным источником колебаний						
421.111 Открытые флейты с грифными отверстиями	Камыль. Исполнитель сам производит ленточную струю воздуха, материал - борщевник, алюминий, железо	Вышедший из употребления инструмент, восстанавливаемый энтузиастами - любителями музыки		Къамыл (Адыгея), бжемый (Кабарда)	Мелодическая солирующая, а также в ансамбле камылей или с пхачичем	В прошлом на свадьбах, праздненствах	Современные камыли З. Гучева и Ю. Чирга
421.221.12 Флейты с внутренней щелью и грифными отверстиями	Сырын. Открытая продольная флейта. Щель образуется благодаря пыжу или не вытянутой до конца сердцевине	Вышедший из употребления инструмент		Бжъэсырын и шы бжъэдум (сырын - шмель и сырын - пчелка	Соло	В пастушьем и хозяйственном обиходе	

1	2	3	4	5	6	7	8
421.62 Флейты с воздушным резервуаром	Воздух поступает из мягкого резервуара	Вышедший из употребления инструмент		Бжэныфэ (каб.), пчэныштъу (адыг.), коза-кожа	Соло (?)		
422.211.12 Шалмеи с одинарной тростью (кларнеты) и грифными отверстиями	Накырэ. Струя воздуха, благодаря колеблющейся пластинке, встроенной в инструмент, толчкообразно подводится к столбу воздуха, приводя его в колебание	Вышедший из употребления инструмент					
423.121.22 Продольный рог с мундштуком	Бжамый. Струя воздуха, благодаря движению губ исполнителя, толчкообразно подводится к столбу воздуха, приводя его в колебание	Вышедший из употребления инструмент		У кабардинцев термин означает продольную флейту (камыль), а также любую трубу (например, водопроводную)	Соло (?)	Магическая, эстетическая, инструмент пастухов	

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мациевский И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 6—38.

2. Вопросы классификации инструментария адыгов в той или иной степени затрагивали Г.Концевич, А.Гребнев, Т.Шейблер, С.Левин, Ш.Шу.

Записки профессора Концевича. Краснодар, 1935. Архив АРИГИ, ф. 1, д. 3, п. 27.

Адыгэ орэдхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии / Сост. и ред. А.Ф.Гребнев. М.; Л., 1041. 220.

Шейблер Т.К. Кабардинский фольклор // Ученые записки Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института. Т. IV. Нальчик, 1948. С. 176—197.

Шу Ш.С. Музыка и танцевальное искусство // Культура и быт колхозного крестьянства Адыгейской автономной области. М.; Л., 1964. С. 177—195.

Левин С.Я. О музыкальных инструментах адыгейского народа // Ученые записки Адыгейского научно-исследовательского института. Т. VII. Майкоп, 1968. С. 96—108 (серия: Литература и фольклор).

3. *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М., 1987. С. 229—261.

4. *Ногмов Ш.Б.* История адыгейского народа. Нальчик, 1968. 240 с.

5. *Шагиров А.К.* Этимологический словарь адыгских народов (черкесских) языков. Т. 2. М., 1977.

6. *Хан-Гирей.* Записки о Черкессии. Нальчик, 1978. 332 с.

7. *Митрофанов А.П.* Музыкально-песенное творчество горцев Северного Кавказа: Сб. Материалов / Северо-Кавказский краевой горский НИИ. Т. 1. Ростовский гос. архив (РГА), р. 4378, оп. 1, д. 30.

8. *Шу Ш.С.* Адыгские народные музыкальные инструменты // Культура и быт адыгов. Вып. 1. Майкоп, 1976. С. 129—171.

9. *Тазов Т.* Музыкальные инструменты // Заря. 1989. 1 апр.

Р.Ф.Зелинский

БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА: ИНСТРУМЕНТАРИЙ, ЖАНРОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ И ФОРМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Башкирский традиционный инструментарий представлен кураем, который принадлежит к наиболее древнему и распространенному во всем мире типу открытой флейты, и кубызом (щипковый идиофон, подобный русскому варгану). На курае исполняют сугубо инструментальные кюи, музыку, свопровождающую пляски, а также мелодии песен, вследствие чего репертуар этого инструмента включает подавляющее большинство произведений народной музыки. На кубызе обычно звучат наигрыши и мелодии напевов, имеющих четкий плясовой ритм. На музыкальных инструментах играют как для удовлетворения личных эстетических потребностей, так и для общества — на свадьбах, вечерах, сабантуях. Традиционные виды башкирской народной музыки исполняются в любое удобное время, в любом месте и они, как правило, не приурочены к определенным обрядам, обычаям, датам, труду и т.д. Музыканты приглашаются для развлечения, плясок, и репертуар исполняется любой, подходящий для этого случая. Издавна у башкир проводились соревнования музыкантов. Такие соревнования в прошлом проходили на йыйынах (всенародные собрания), байгах (состязания борцов, скачки), свадьбах или при дворах феодалов, кантонных начальников. Мастерство победителя поощрялось значительным призом.

В настоящее время основные ареалы распространения испонительства на курае находятся в южной и юго-восточной частях Башкирской Республики, а также в Оренбургской и Челябинской областях. На этих землях издавна кочевали, а позже осели башкирские роды КЫПСАК, БУРЗЯН, ТАНГАУР, ТАМЬЯН. В наше время в Абзелиловском, Баймакском, Бурзянском, Зианчуринском и Зилаирском районах Башкортостана находится значительное число кураистов. В центральной, северной и восточной частях Башкирии курай распространен несколько меньше; менее всего инструментальное искусство развито в западных районах.

Обычно все кураисты собственноручно изготовляют музыкальные инструменты. Процесс изготовления курая охватывает подбор соответствующего материала, оценку его размеров, формы и акустических свойств и собственно изготовление инструмента с

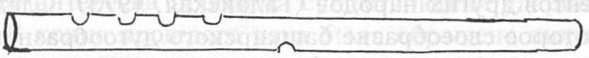
помощью соответствующих приемов. При изготовлении учитываются традиции и личные вкусы. Инструмент изготавливают из стеблей зонтичного растения под названием "курай", которые собираются обычно в конце лета, во второй половине августа. В выборе заготовок предпочтение отдается стеблям с наиболее ярко выраженной конической формой — такая форма стебля очень ценится музыкантами, т.к., по выражению одного из них, на "тонком конце курая создается больше «духу»" (т.е. возникает большее воздушное давление), отчего играть на курае легче. Сам стебель по возможности должен быть ровным, но это совсем не обязательно — встречаются инструменты с искривленными стволами.

Изготовление инструмента требует определенных навыков и значительного опыта. Трудность заключается в определении оптимальных расстояний между грифными отверстиями, которые находятся в зависимости от размеров и геометрической формы стебля курая. Обмер значительного числа инструментов показывает, что нет кураев, у которых бы форма и размеры стволов полностью совпадали, т.к. в природе не существует совершенно одинаковых растений. Курайсы (исполнитель на курае) оценивает потенциальные возможности заготовки и "на глаз", прикладывая пальцы, интуитивно определяет оптимальные размеры инструмента. При этом, как правило, никакими измерительными инструментами он не пользуется.

Сначала определяют длину инструмента. От самого края среза большего диаметра при помощи поочередного обхвата стебля кистями обеих рук отмеривается длина будущего инструмента, равная ширине восьми-девяти ладоней. В этой связи у различных этнических групп башкир имеются различные традиции: курайсы-кыпчаки изготавливают инструменты, длина которых достигает ширины десяти обхватов кистей рук, а курайсы-тамьянцы предпочитают короткие инструменты — в семь-восемь обхватов. Играть на длинных инструментах труднее, потому что музыканты вынуждены сильно вытягивать шею и отворачивать голову в сторону. Такими инструментами чаще пользуются курайсы с длинными руками, однако, длинные кураи обладают более сильным и блестящим звуком, и эти качества подчас склоняют музыкантов выбирать именно такую разновидность инструмента.

Расстояния между грифными отверстиями определяются при помощи прикладывания пальцев. Нижнее (первое) отверстие вырезается на расстоянии ширины четырех пальцев от среза с меньшим диаметром конусообразного стебля, второе — на ширину

двух пальцев выше первого, третье — также на ширину двух пальцев выше второго, четвертое — на ширину полтора пальца выше третьего, и последнее, пятое — на противоположной стороне курая — на расстоянии ширины полтора пальца выше четвертого грифного отверстия. Прикладывание пальцев в качестве "измерительного инструмента" приводит к ошибкам, и кураисты интуитивно, "на глазок" корректируют расстояния между отверстиями, и только при испытании курая игрой выявляется правильность оптимальных размеров и увязки их с мензурой всего инструмента. В определении расстояний между грифными отверстиями могут ошибиться и весьма опытные музыканты —курай начинает заметно фальшивить. Такой инструмент считается непригодным и взамен изготавливается другой.



Изредка встречаются инструменты с меньшим числом грифных отверстий, которые изготавливаются в педагогических целях. При обучении игре на курае значительное внимание уделятется первому, очень важному, этапу — приобретению навыков звукоизвлечения, или, как говорят курайсы, умению "тянуть" звук. Это лучше всего удается на таком инструменте, у которого грифные отверстия не вырезаны. Все внимание обучаемого сосредоточено только на звукоизвлечении, т.к. на таком курае возможно получить только ряд натуральных обертонов, извлекаемых передуванием. На последующих этапах обучения, по мере овладения инструментом, вырезаются первое и третье отверстия, далее последовательно — второе, четвертое и, наконец, — последнее — пятое. Такая своеобразная методика обучения народных музыкантов довольно эффективна.

В трех районах Башкирии, где рядом с башкирами проживают татары, встречаются заимствованные у последних кураи, значительно отличающиеся от вышеописанных. Эти инструменты несколько короче, верхний конец срезан под углом 45° , на стволе прорезаны три отверстия, из которых два нижних — грифные, а верхнее — свистковое. Другая природа звукоизвлечения определяет иное звучание инструмента — прозрачное, лишенное динамической импульсивности. Примечательно, что на таких инструментах в настоящее время играют женщины. Кстати, в прошлом женщин-исполнителей на курае с пятью грифными отверстиями можно было встретить, сейчас этот курай стал исключительно мужским инструментом.

В последние десятилетия все большее применение получают инструменты, изготовленные из алюминиевых, медных или латунных трубок. Металлические кураи обладают сильным и экспрессивным звучанием, но они в определенной мере лишены мягкости и пластичности, характерных для инструментов, созданных из стеблей растений. Изредка встречаются инструменты из пластмассовых труб; обычно ими пользуются кураисты, живущие в городах.

У башкир существует две разновидности кубыза: дугообразный и пластинчатый. Первый распространен на всей территории Башкирии, второй зафиксирован нами в ее центральной части. По своему внешнему виду, материалу и технологии изготовления башкирские кубызы практически не отличаются от аналогичных инструментов других народов (Галайская, 1973). Следует отметить некоторое своеобразие башкирского дугообразного кубыза и его отличие, например, от якутского хомуса. Башкирский кубыз по своим размерам меньше последнего и вписывается в контур спичечного коробка, который используется обычно в качестве футляра. Сила звучания башкирских кубызов несколько меньше; ... на кубызе играют женщины и дети (Лебединский, 1965).. Однако нам неоднократно встречались исполнители на этом инструменте из числа мужчин. На кубызах исполняются, как правило, короткие пьесы с плясовыми ритмами, темп которых ограничивается скоростью движения указательного пальца правой руки, защипывающего крючок стального язычка кубыза. В музыкальном быту кубыз используется как сугубо мелодический инструмент. Других приемов исполнения, например сочетания звуков инструмента и произносимых слов, встречающегося у тувинцев, башкиры не знают.

Из производственных инструментов в башкирском быту встречаются лишь шонгор (бубенец) и дощгор (ботало), подвешиваемые на шеи коз, телят, коров и лошадей. В первозданной тишине башкирских степей звон этих инструментов слышен далеко, что облегчает поиски заблудившихся животных.

Ничего не известно о других музыкальных инструментах, которые, по свидетельству различных источников, бытовали в прошлом. Так остается открытым вопрос о существовании домбры. В "Атласе музыкальных инструментов СССР" (М., 1963, с. 58) домбру отнесли к башкирскому инструментарию. Это произошло, очевидно, не без влияния следующего высказывания С.Рыбакова: "Есть еще другой инструмент — домбра, который, по увере-

ниям одних башкир, представляет видоизмененную балалайку в три струны, а по другим — заимствован от киргиз" (Рыбаков, 1897). Интересные сведения на этот счет мы находим в легенде о происхождении башкирского племени табынцев (Кузеев, 1974). В эпическом сказании "Заятуляк и Хыухылыу" упоминается о других музыкальных инструментах — кылкубызе и зурне (Гафури,1953). Здесь описание инструментов отсутствует, поэтому судить об их эргологии трудно. По-видимому, зурна — билингвальный аэрофон, подобный зурне кавказских народов; кылкубыз — танбуровидный смычковый хордофон. Предположительные ареалы бытования этих инструментоы в прошлом — южные районы Башкирии, граничащие с территориями соседних тюркоязычных народов.

Не менее интересна проблема существования ударных инструментов. В конце прошлого века было обращено внимание на выделение ритмического начала и функционирование своеобразных ансамблей из курая и импровизированных ударных: "Пляски происходили под игру свирели (курая) или под пение с ритмическим аккомпаниментом на каком-нибудь предмете, например на деревяшках, на ведре и т.п." (Рыбаков, 1897). Подобные явления можно наблюдать в настоящее время: зафиксированы ансамбли из курая и металлического подноса, курая и деревянной кадки. На указанных бытовых предметах исполнялась ритмическая партия при помощи ударов кистей рук. Выделение ударно-ритмической функции проявляется в некоторых вокальных жанрах, в так называемых "тэритляу", когда исполнители сопровождают свое пение ударами в ладоши, прищелкиванием пальцев. Поскольку в народной музыке башкир существует потребность выделения ритмического начала, то не исключена возможность изготовления и употребления ударных инструментов. Можно предположить, что ударные инструменты в далеком прошлом могли находиться в музыкальном быту башкирского народа, но со временем были забыты и утеряны.

Вошедшие во второй половине XIX в. в обиход башкир музыкальные инструменты европейской традиции — гармонь, скрипка, мандолина — нисколько не потеснили традиционные музыкальные инструменты, в частности курай. Переняв его репертуар, эти недавно заимствованные инструменты в руках башкирских народных музыкантов зазвучали особенно и неповторимо, потому что в манере звукоизвлечения и рельефе мелодической линии явно ощущается влияние курая. Мы узнаем старые песни как бы с другого голоса.

Жанровая классификация в башкирской музыкальной фольклористике удовлетворяется теми принципами, которые лежат в основе народной классификации, а именно: разделение музыкального фольклора на протяжении песни или наигрыши (узун-кюй) и короткие, быстрые инструментальные пьесы или напевы, обычно плясового характера (кыска-кюй). Подобный принцип классификации положен в основу работ С.Рыбакова и Л.Лебединского. Последний вводит еще один жанр, так называемый "кыланып-кюй" (разновидность кыска-кюя) — программно-изобразительные пьесы и пляски (Лебединский, 1965); к этим двум жанровым разновидностям следует добавить "халмак-кюй" (дословно — среднепротяжный кюй). По темпу халмак-кюй представляет нечто среднее между узун-кюем и кыска-кюем, а по образному содержанию и тематике этот жанр тяготеет к узун-кюю. Халмак-кюй распространен у западных башкир.

При классификации музыкальных произведений башкирский народ ориентируется на наиболее характерные и яркие признаки музыкальной выразительности — темп и характер звучания. Разумеется, подобная классификация не учитывает важнейшее свойство наигрышей — их программность и ее признаки. Поэтому попытаемся классифицировать программные инструментальные кюи, исходя из локальных свойств их программ. Однако четкой и стройной классификации препятствует то обстоятельство, что программный замысел в каждом произведении по-разному может отражаться в его названии и музыкальном содержании. Например, в одном наигрыше под названием "Хандугас" ("Соловей") образ птицы отражается при помощи подражания ее пению; в другой пьесе под этим же названием образ соловья передается музыкально-художественными средствами, исключающими натуралистическое подражание крикам птиц. В одном случае собственное имя (например "Зюльхизя") дает название структурносложному узун-кюю, в другом (например "Загида") — прикладной инструментальной пьесе, сопровождающей пляску. В целом все это определило разработку нижеследующей классификации по одному признаку — тематике программ.

Все программы инструментальных кюев можно классифицировать по их тематике по двум типам: программы, отражающие внешний мир (условно обозначим тип А), и программы, отражающие образы народного творчества (тип Б). К типу А отнесены программы, в которых отражены, во-первых, образы неорганической природы — горы, реки, озера ("Гора Турат", "Агидель", "Уил",

"Артылыш", "Круглое озеро" и др.); во-вторых, программы, в которых отражены образы растительного мира — деревья, кустарники, цветы ("Сукмуиль", "Карагай", "Юке" и др.); в-третьих, программы, в которых отражены образы животных и птиц. В этой связи следует выделить образ коня, отраженный в таких наигрышах как "Кукдунен", "Саптар-юрга" и др. Образы птиц отражаются в таких пьесах как "Хандугас", "Бала уйрек", "Брденя" и др. В-четвертых, к этому же типу отнесем программы, в которых отражены исторические события и личности, связанные с ними ("Марш о взятии Казани", "Порт-Артур", "Салават", "Перовский" и др.). Сюда же отнесем программы, отразившие различного рода бытовые факты, а также образы лиц, связанные с этими фактами (в кюе "Юлсы" отражен образ путника, который заблудился и ищет ночлег; "Пеший Махмут" — пьеса о ходатае по "башкирским делам", отправившемся пешком в Петербург).

К типу Б отнесены произведения, отражающие образы народного творчества, прежде всего — из жанров устной словесности — поэтических и прозаических. В этой связи особое место занимают легенды, т.к. чаще всего именно легенды лежат в основе программ многих инструментальных кюев, например, "Сынграу торна" ("Звенящий журавль"), "Ак аурен сал быркыт" ("Старый беркут") и др. Ко второй разновидности этого типа программ отнесены произведения, которые поются и играются. Их классификации можно коррелировать в соответствии с песенными классификациями. К третьей разновидности этого типа можно отнести наигрыши, сопровождающие пляски, и к четвертой — наигрыши, сопровождающие народные игры.

Башкирские программные инструментальные произведения следует также классифицировать по принципу реализации, точнее развертывания программы в музыкальном тексте, т.е. по типам программности. В инструментальном искусстве башкир распространены сюжетно-событийный и символический типы программности, причем второй оказался преобладающим.

Основные музыкальные инструменты башкир курай и кубыз — инструменты сольные. Это определяется не только исполнительскими традициями, но и, в частности, отсутствием звуковысотного стандарта. Динамические особенности, тембральная окраска, наличие нижнего, педального звука придают звучанию курая неповторимый аромат, в полной мере выявляющийся в сольной игре. Однако в народной практике ансамблевое исполнительство также получило распространение. В настоящее время бытуют такие

разновидности коллективного музицирования, как ансамбли кураистов, исполняющие в унисон практически весь репертуар. Такие ансамбли содержат от двух до десяти-двенадцати музыкантов, и в принципе их число не ограничивается. В юго-восточной Башкирии (Абзелиловский район) нам встречались дуэты и трио кураистов, которые складывались тотчас же на встрече и после непродолжительных переговоров о том, что им предстоит играть, приступали к исполнению всем им известного кюя в унисон, причем играли слаженно и четко. Лишь в одном случае два кураиста при совместной игре пытались исполнить мелодию в [интервал] октаву, однако такую тесситуру они выдерживали лишь непродолжительное время.

При ансамблевом исполнительстве возникают две проблемы, одна из которых заключается в различных звуковысотных строях кураев, другая — в необходимости согласованной игры музыкантов. Первая проблема разрешается тем, что при помощи подрезания (укорачивания) стволов "нестроящих" инструментов подгоняется звуковысотный уровень всех до одного, условно эталонного. Некоторые курайсы изготавливают инструменты специально для ансамблевой игры. Для преодоления второй проблемы требуются значительные усилия всего коллектива, т.к. каждый курайсы привык к сольной игре, кроме того, большинство башкирских кюев по своей природе импровизационны, темповые соотношения и динамические нюансы в которых варьируются каждым исполнителем в значительных пределах. Музыканты должны сыграться настолько, чтобы, по выражению одного из них, они смогли "тянуть звук все вместе".

При ансамблевом исполнении наигрыши приобретают качественно новые черты — полноту и насыщенность звучания, хотя мелодический контур становится несколько расплывчатым и нечетким. Незначительная асинхронность (несогласованность) в игре ансамбля создает своеобразный стереоэффект звучания.

В целом можно отметить, что сам принцип соединения однородных музыкальных инструментов (кураев) в ансамбль заключается, прежде всего, в динамическом усилении мелодической линии, иначе, словами башкирских народных музыкантов, в "умножении" сил одного курайсы. Так, в народном сознании ансамбль кураистов представляется как один, более мощный по звучанию курай. При совместном музицировании довольно часто возникают сугубо ансамблевые акустические эффекты, однако влияние их, а также самого ансамбля на композиционную сторону исполняемого произведения, минимально.

В музыкальном быту башкир невозможно найти ансамблевое исполнительство на кубызах подобно тому, как это встречается у народов Средней Азии (Кароматов, 1972). Единичные случаи совместного музицирования двух или трех музыкантов, которые нам удалось зафиксировать, не дают основания считать, что ансамблевая игра на кубызах слишком распространена в республике, тем более, что эти дуэты и трио составлялись по нашей просьбе.

Широкое внедрение в башкирский быт получило пение в сопровожении курая. Такое сочетание позволяет говорить нам о полном слиянии компонентов, составляющих этот ансамбль, потому что фразировка и характер интонирования родственны пению. Особенность этого ансамбля заключаются в том, что в нижнем регистре звуки курая поглощаются голосом певца: в результате прослушивается голос певца на фоне сопровождающего педального звука курая. Можно встретить несколько иной вокально-инструментальный дуэт, в котором звонкий голос курая с сопутствующим шипом воздушной струи и жужжанием педального звука контрастирует с пением, что придает рельефность и пластичность мелодической линии в целом. Вокальная партия чаще всего дублируется кураистом в унисон, реже — на октаву вверх (при переходе певца в нижний регистр), в некоторых моментах, обычно в кадансовых и предкадансовых мелодических оборотах, может происходить удвоение в терцию или в сексту. В редких случаях протяженный звук курая или певца выступает в роли органного пункта, на фоне которого партнер ансамбля исполняет виртуозные попевки; поочередного вступления, повторения, иными словами, имитационного развития мелодического материала, как правило, не происходит.

У башкир бытует колоритный дуэт из разнородных инструментов — курая и кубыза. Различные принципы звукоизвлечения и тембральные краски в полной мере позволяют судить об этом сочетании как о своеобразном ансамбле, ибо при совместном музицировании на этих инструментах получается качественно новое звучание. В динамическом отношении кубыз не идет ни в какое сравнение с кураем: динамический уровень значительно ниже, о шкале динамических нюансов говорить вообще не приходится. В этом ансамбле соединены два начала — мелодическое и ритмическое. Вследствие того, что кубызу протяжные мелодии вообще не доступны, репертуар такого ансамбля ограничен маршами и плясовыми наигрышами, например "Перовский", "Карамбай", "Зафира" и др.

Встречаются иногда и необычные ансамбли — скрипка и курай, баян и курай, скрипка, курай и кубыз и т.д. Подобные ансамбли организуются стихийно, т.к. совместное музицирование происходит тогда, когда какой-либо случай сведет музыкантов воедино.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галайская Р.* Варган у народов Советского Союза // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С. 328–350.

2. *Гафури М.* Эсэрзэр. Т. 2. Уфа, 1953. С. 165–166.

3. Кузеев Р. Происхождение башкирского народа. М., 1974. С. 254.

4. *Лебединский Л.* Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965. С. 11.

5. *Лебединский Л.* Указ. соч. С. 189.

6. *Рыбаков С.* Музыка и песни уральских мусульман. СПб., 1897. С. 113.

6. *Рыбаков С.* Указ. соч. С. 49.

7. *Кароматов Ф.* Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972. С. 307.

Ю.Е.Бойко

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ТРАДИЦИЯ И СЛОВАРНО-СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В поле нашего зрения — инструменты бытового музицирования* — широко распространенные гармоника и балалайка и менее — мандолина и гитара. Естественно, в силу определенных научных интересов автора статья будет носить несколько односторонний характер. Несомненно, исследователи других сфер русского (и не только русского) инструментального музицирования смогут дополнить имеющуюся в настоящей статье информацию своей, не менее интересной и важной для готовящегося "Энциклопедического словаря музыкальных инструментов", а в конечном счете, — для широкого круга читателей, интересующихся инструментоведческой проблематикой.

Другой полюс предмета статьи — широкий спектр словарей и справочников, содержащих информацию о музыкальных инструментах, — от фундаментальных энциклопедических трудов до кратких изданий, рассчитанных на самого широкого читателя. Главное назначение этой литературы — дать более или менее широкую (в зависимости от типа издания), а главное — объективную и достоверную информацию. Что касается интересующей нас сферы музицирования, то здесь первоисточник информации — полевые материалы. Если с публикацией образцов народно-инструментального творчества, задача которых — донести полевую информацию до читателя, дело обстоит довольно благополучно, то информация об интересующих нас инструментах в словарно-справочной литературе оставляет желать лучшего. Правда, в новейших изданиях ситуация меняется в хорошую сторону, во многом благодаря усилиям автора этих строк. Последнее обстоятельство хотелось бы акцентировать не как следствие личных заслуг автора, а как призыв к коллегам сделать достоянием самого широкого круга читателей современные полевые материалы через издания словарно-справочного характера. Проследим сегодняшнюю ситуацию с этими изданиями по отдельным инструментам.

---

* Под бытовой музыкой мы понимаем неприуроченные наигрыши — то, что в песенной культуре соответствует понятию лирики.

ГАРМОНИКА

Основные вехи истории русского традиционного гармошечного исполнительства — разнообразие локальных разновидностей, утверждение венки в качестве общерусского типа гармоники и окончательное утверждение в той же роли хромки, повсеместно вытеснившей венку. К насущным проблемам соотношения традиционного и академического в гармошечном искусстве относится проблема баяна и аккордеона в их соотношении с традиционными гармониками. Какое же отражение находит все это в словарно-справочной литературе?

Наибольшую последовательность и достоверность отличают фундаментальные издания энциклопедического типа. МЭ* (3, т. 1, с. 932–933, автор — выдающийся инструментовед Г.Благодатов) после перечисления разновидностей справедливо выделяет типы гармоник, получившие сегодня повсеместное распространение. Однако говорится о них почему-то в прошедшем времени: "Большой популярностью пользовались так называемые венская двухрядка и хромка, аккордеон и баян". Как мы видим, аккордеон и баян даны в одном ряду с венкой и хромкой, без разделения сфер музицирования. На ведущую роль хромки намекает лишь иллюстративный материал: фото хромки и саратовской гармони.

Немного проясняет картину монография того же автора (10). Хромка появилась в середине 1930-х гг. (с. 121)**. В последующих главах монографии дальнейшая судьба традиционного гармошечного искусства вообще и хромки в частности не прослеживается; акцент смещается в сторону академического и самодеятельного исполнительства, связанного с баяном и аккордеоном.

Одно из последних изданий того же плана — МЭС, в авторский коллектив которого входит автор этих строк. Авторы наиболее крупных статей этого изданий указаны, однако для статьи "Гармоника" (6, с. 125–126) почему-то сделано исключение. Судя по содержащейся в ней информации и ее отбору, редакцией был принят за основу вариант А.Мирека, хотя информация о гармонике была дана и нами. Венка и хромка всего лишь перечислены

---

* Аббревиатуры изданий см. в списке литературы.

** Примерно то же время утверждения хромки — 1930-е гг. — указывает Б.Смирнов (18, с. 6), правда, в другом аспекте — вытеснение хромкой вятской тальянки. На окончательное утверждение хромки указывает также статистика зафиксированных в сборнике инструментов: из 24-х (исключая неверно указанные типы гармоник) 10 хромок, 7 баянов, остальные представлены в единичных экземплярах.

в ряду других разновидностей. Отделены посредством союза "а также" концертина, баян и аккордеон — очевидно, намек на другую исполнительскую сферу. Лишь отбор материала для иллюстраций наводит на мысль о ведущей роли хромки, которая, как и в МЭ, изображена наряду с саратовской гармонью — видимо, из-за того, что последняя — единственная локальная разновидность гармоники, изготовляемая сегодня фабрично.

По сравнению с другими инструментами гармонике "повезло" с выходом такого специфического издания как СГ. Основная цель издания — дать конструкцию и строй многочисленных разновидностей гармоники, главная ценность — сведения по весьма редким разновидностям. Автор не обходит стороной и вопросы бытования гармоник. Однако, по А.Мирeку, "хромка долгое время пользовалась большой популярностью наравне с венкой. Но из-за ограниченных музыкальных возможностей (исполнение произведений только в трех тональностях —до-мажор, соль-мажор и ля-минор, отсутствие звуков полной хроматической гаммы) инструмент начинает выходить из обихода, хотя массовый выпуск хромки продолжается" (2, с. 76—78). Это утверждение не только серьезно расходится с сегодняшним состоянием традиции, которое характеризуется ведущей ролью хромки, но и представляет в невыгодном свете нашу промышленность (гармонные фабрики гг. Кирова, Шуи, Армавира, Молодечно и, наконец, Тулы, где делают хромки на заказ), якобы не учитывающую спроса населения.

Наиболее объективная и достоверная картина дана в соответствующей статье ВСФ (автор — Ю.Бойко). ВСФ —издание сугубо фольклористическое, в нем нашла отражение самая широкая фольклористическая проблематика. Это обстоятельство, а также краткость издания не позволили нам остановиться подробнее на некоторых аспектах бытования гармоники и назвать хотя бы основные ее типы, однако главное сказать удалось. В предельно краткой статье из одиннадцати строк более половины объема уделено хромке, которая "в настоящее время наиболее распространена" (7, с. 52). Фольклористический характер издания обусловил отсутствие информации о баяне и аккордеоне как об инструментах иной сферы музицирования.

В противоположность упомянутым, издания более массового характера совершенно не отражают современного состояния русской гармошечной традиции, не говоря уж об истории. Если ЭСЮМ (4, с. 63—65) и упоминает хромку при перечислении разновидностей гармоники, то из КМС (1, с. 59—60) и КМСУ

(5, с. 65—66) явствует, что такого инструмента не существует вообще, а помимо того, из КМСУ — что звуки на разжим и сжим меха у гармоники только разные. КМС (1-е изд., 1952; 5-е изд., 1966) дает явно вчерашнюю картину состояния традиции. "В СССР распространена двухрядная Г. русского строя («двухрядка»)". Далее подробно дается строй венки без упоминания этого названия. Вспомним однако, что, по Г.Благодатову, венка уступила свои позиции хромке в конце 1930-х гг. (10, с. 123).

В отличие от КСМ, ЭСЮМ сосредотачивает свое внимание на баяне и аккордеоне. Даются их история и конструкция, сведения о ведущих баянистах и музыкальная литература для баяна. Соответствующую направленность имеет и иллюстративный материал — 4 фото: 1) невыясненный тип гармоники (избранный ракурс не позволяет ее атрибутировать), подпись: "саратовская гармонь"; 2) ученик ДМШ с баяном; 3) фрагмент оркестра гармоник: два баяна и три саратовсикх гармони, причем названия последних на подписи под фото нет; 4) ученик ДМШ с аккордеоном.

К сожалению, за бортом упомянутых изданий осталась весьма интересная и показательная полевая информация о гармониках, особенно народная терминология. Ввести ее в научный обиход — одна из задач предстоящего издания.

Наряду со всеобщим распространением хромки в Вологодской и восточных районах Ленинградской области бытует ее местная разновидность (центр промысла — г. Кириллов Вологодской обл.), отличающаяся расположением басов, которое традиционные музыканты нназывают "буквой Г" или "на косых".

Нигде в словарно-справочной литературе не встретился термин "минорка"*, хотя в традиции известны две разновидности гармоники с таким названием. Одну из них —петербургскую минорку — еще можно встретить в Ленинградской, Псковской, Новгородской областях и на севере Тверской, а также в Белоруссии ("петроградка"), Латвии и Литве ("петербургская гармоника"). Под последним названием она описана в СГ (2, с. 73—75), где ее строй дан с некоторыми неточностями.

Другая гармоника с таким названиемм сегодня активно бытует на юго-западе Свердловской области. По своей конструкции она не имеет с петербургской миноркой практически ничего общего. Различно и происхождение названия: если петербургская

* Термин "минорка" нашел отражение в частушке: "У минорочки, у хромочки отпилен уголок"; <...> "Вот спасибо за игру, спасибо за минорочку".

минорка — одна из первых гармоник с готовыми минорными аккордами в левой клавиатуре, то уральская минорка обязана своим названием трактовке народными музыкантами "ученого" термина "минорный" как "необычный". Необычен в уральской минорке строй басов: во втором ряду вместо обычного для многих систем гармоники параллельного минора звучит его одноименный мажор (например ля-мажор на гармони in C). По своей конструкции уральская минорка принадлежит к комбинированным системам: звуки на разжим и сжим в правой клавиатуре одинаковые, в левой разные. Если конструкции с одинаковыми или разными звуками на разжим и сжим упомянуты практически во всех словарно-справочных изданиях, то комбинированные подробно описаны лишь в СГ; в ВСФ из-за ограниченного объема они лишь упомянуты. Наиболее распространеннная разновидность однорядной уральской минорки имеет диапазон правой клавиатуры в девять клавиш диатонического звукоряда, что нашло отражение в народной терминологии, попавшей также и в частушку: "Заиграю, запою я в девятиладовую".

Другие бытующие в указанном ареале гармоники также имеют однорядную правую клавиатуру, различаются они левыми клавиатурами. Это простушка — гибрид минорки и саратовской гармони — и гармонь Казанской фабрики, которую уральский гармонист Г.Чебыкин характеризует так: "«Казань» — та же минорка, только басы у нее хромонические", т.е., как у хромки.

В отличие от уральской минорки елецкая гармонь упоминается практически во всех словарях и энциклопедиях, а в СГ дано подробное описание нескольких ее разновидностей (2, с. 52—56). Однако нигде не приводится относящаяся к ней весьма любопытная народная терминология. Наиболее распространенная разновидность с шестью басами на лицевой стороне левого грифа (на тыльной им соответствуют семь аккордов, одному из басов — два) называется народными музыкантами и мастерами "шестипарка". Реже встречается "семипарка" с добавленным басом двойной субдоминанты основной мажорной тональности инструмента. Весьма причудливо сочетание народной и "ученой" терминологии, относящейся к регистровке елецких гармоней. Четыре октавы басов левой клавиатуры мастера называют так: октавная (планка), подоктавная, третья и бас-пикколо. Готовые аккорды обозначаются заимствованным из духового оркестра термином "секунда" (инструменты, исполняющие средние аккопманирующие голоса), а их регистровка — "два кларнета и одна низкая".

Думается, что подобные термины фиксируются многими этноинструментоведами по отношению к инструментам, являющимся сферой их научных интересов. Одна из задач предстоящего издания — сделать эти термины достоянием читателя.

БАЛАЛАЙКА

Самая "больная" проблема балалайки — проблема строя. Исторически сложилось так, что параллельно существуют две балалайки — народная и андреевская. Первая характеризуется преимущественно гитарным строем (мажорное трезвучие), металлическими струнами, почти исключительно бряцанием, звонким тембром и полной аккордовой фактурой. Вторая — балалаечным (унисонно-квартовым) строем, нейлоновыми струнами, обилием исполнительских приемов, чуждых народно-инструментальной практике, мягким тембром и преимущественно двухголосной фактурой, а также наличием оркестрового семейства. В печатных источниках эти две балалайки, в частности, основной строй каждой из них, представлены неравнозначно, с сильным перекосом в сторону андреевской. Долгое время гитарный строй народной балалайки был известен только самым традиционным балалаечникам и тем немногим этноинструментоведам, в сферу научных интересов которых входит балалайка. Такое положение вплоть до недавнего времени (последнее издание "отрицательной" части нашего обзора датировано 1990-м г.)* поддерживалось словарно-справочной литературой. Первая информация о гитарном строе лишь вкратце мелькает в фундаментальной МЭ (3, с. 290—291, автор — К.Вертков): "Вторая и третья струны настраиваются (здесь и далее подчеркнуто нами. —Ю.Б.) в унисон, первая — на кварту выше. Иногда употреблялись и другие строи: квартовый («разлад»), кварто-квинтовый, мажорное и минорное трезвучия (т.н. «гитарный» строй)". Как явствует из употребления автором глагольных времен по отношению к различным строям балалайки, балалаечный строй сегодня "живет и побеждает", остальные, в том числе и гитарный, —достояние истории. Это серьезно расходится с современным состоянием балалаечной традиции. Гитарный строй (почему-то объединенный автором одним термином с минорным) является основным для традиции,

* По свидетельству У.Моргенштерна (16), первая полевая запись балалайки с гитарным строем датируется 1926-м г., ее публикация — 1948-м г.

минорный встречается крайне редко, остальные — действительно достояние истории*.

Издания более массового характера гитарный строй балалайки вообще не упоминают. КМС (с. 26—28) дает строи оркестровых балалаек, КМСУ (с. 22) — только строй балалайки-примы, с упоминанием остальных разновидностей; ЭСЮМ (с. 22—23) вообще не касается вопроса строя. Все указанные издания значительную часть статей о балалайке посвящают деятельности В.Андреева, академическим исполнительским приемам, ведущим академическим балалаечникам и музыкальной литературе для андреевской балалайки.

Информационную блокаду о народной балалайке и ее строе в сфере словарно-справочной литературы прорвал автор этих строк. Хотя автор статьи о балалайке в МЭС (6, с. 50) не указан, судя по содержащейся информации, за основу был взят наш вариант статьи. На первое место при перечислении строев поставлен гитарный, балалаечный употребляется реже, на остальные строи народной балалайки за неимением места имеется только намек: "и др.". Информация о деятельности В.Андреева и ее результатах четко отделена от информации о народной балалайке. Важнейшая деталь: строи традиционной балалайки даны в интервальных соотношениях, академической — в абсолютной звуковысотности. Тем самым подчеркивается отсутствие звуковысотного стандарта у народной балалайки.

В краткой (восемь строк) нашей статье о балалайке в ВСФ в условиях жесткого дефицита объема упомянут только гитарный строй; попала в нее также информация о спаренных струнах, отсутствующая в других словарно-справочных изданиях. Андреевская балалайка в ВСФ — издании фольклористическом — отражения не нашла.

Если вынести за скобки уже упоминавшуюся монографию К.Верткова, то информация, содержащаяся в изданиях другого плана (статьи, публикации и т.д.) вполне адекватно отражает ситуацию со строями традиционной балалайки. Причем, если в сборниках Ф.Соколова (19, записи 1950-х гг.) и В.Галахова (20, записи 1972—1975-х гг.) гитарный строй не занял подобающего

* Еще скуднее информация о гитарном строе в монографии того же автора (11). Вскользь, среди прочих, упомнается терцовый ("гитарный или минорный") строй, относимый автором к доандреевской балалайке (в то время как К.Закс (8, с. 27) указывает на балалаечный строй); в нотном примере представлен только минорный строй (11, с. 84—85).

ему ведущего места по различным причинам*, то в сборнике А.Кошелева (21, записи 1980-х гг.) "справедливость восторжествовала". Наконец примат гитарного строя нашел свое адекватное отражение в научной литературе о балалайке (12, 13, 14, 15).

Не нашла еще своего отражения в словарно-справочной литературе народная терминология, касающаяся балалайки, в частности названия строев. А они, согласно информации В.Галахова, А.Кошелева и автора этих строк, весьма показательны. Вот названия одного только гитарного строя**: "деревенский", "русский", "народный", "твердый", "цыганский". Первые три явно указывают на примат этого строя. Изредка этот строй называют "балалаечным", что также прочитывается как "обычный, основной строй".

Не менее показательны названия балалаечного строя: "простой", "обычный", "ученый". Если первые два указывают на основополагающее значение этого строя для тех редких балалаечников, которые владеют только им, то в последнем названии слышится ассоциация с академической андреевской школой: так играют ученые музыканты, окончившие училища и консерватории, а мы играем по-простому, на гитарном строю.

Применение ко многим строям термина "минорный" еще раз подтверждает как многозначность народной терминологии, так и трактовку этого термина как "необычный". Например, так называют, среди прочих, разновидность гитарного строя — мажорный секстаккорд с перекрещиванием струн с его причудливо звучащими "перевернутыми" наигрышами при сохранении аппликатуры гитарного строя.

Названия унисонно-квинтового и квинтового строев ("мандолинный", "скрипочный") указывают на родственные по строю инструменты. Играют на этих строях обычно плектром или его заменителем (спичкой), имитируя мандолину.

---

* У Ф.Соколова — в силу особенности балалаечной традиции Псковщины, с ее большим, чем в целом по России, значением балалаечного строя; у В.Галахова — вследствие отбора материала: в сборнике довольно много наигрышей с явным влиянием академической андреевской школы. Подробнее об этом см. 22.

** Обилие народных названий гитарного и балалаечного строев не должно порождать представления, что сами эти термины не являются народными. Термины "гитарный" и "балалаечный" применяются к этим строям практически всеми традиционными музыкантами, остальные — лишь отдельными.

МАНДОЛИНА

Не менее "больной", чем ситуация с балалайкой, аспект проблемы взаимоотношения русской инструментальной традиции и исполнительства на академизированных "народных" инструментах — ситуация с домрой — мандолиной. Первая официально закрепилась в качестве "народного" инструмента как солирующего, так и ведущего в оркестре андреевского типа; она имеет музыкальную литературу, игре на ней обучают в академических учебных заведениях. Соответствующая информация о ней имеется практически во всех справочниках, словарях и энциклопедиях. Судьба второй весьма любопытна и показательна. На ее родине — в Италии — имеется несколько локальных разновидностей мандолины (8, с. 252—253), из которых в качестве общенационального инструмента выделилась неаполитанская, ставшая общеевропейским академическим инструментом со своей литературой (наиболее известны концерты А.Вивальди). Что касается традиционной линии, то в Европе за пределами Италии мандолина народным инструментом не стала (8, с. 252; 17, с. 214—215). Зато на русской почве она привилась — пусть не так широко, как гармоника и балалайка, — и обросла своим традиционным репертуаром, став тем самым фольклорной альтернативой андреевской домре. Более того: через русских мандолину приняли многие народы России и бывшего СССР (по далеко не полным данным, татары, башкиры, адыги, белорусы).

Тем не менее, мандолина в качестве русского народного инструмента не нашла своего места в словарно-справочной литературе. К сожалению, только усилиями автора этих строк этот пробел ликвидирован в предельно краткой (пять строк) статье в ВСФ (с. 133). Показательно, что статьи о домре в ВСФ нет.

ГИТАРА

Инструмент этот, наряду с мандолиной и скрипкой, является как академическим, так и традиционным у многих народов. Более того: сферы применения гитары настолько различны, что позволяют говорить о совершенно различных инструментах. Нами подготовлена для "Энциклопедического словаря музыкальных инструментов" статья обо всех этих сферах, здесь же ограничимся их перечислением: 1) академическая музыка; 2) испанский и латино-американский фольклор; 3) цыганский фольклор; 4) североамериканская кантри-музыка; 5) русский фольклор; 6) бардовская песня; 7) джаз; 8) эстрада и рок. Если о гитаре в классике,

джазе и роке информации в словарно-справочной литературе достаточно, то о такой специфической области, как бардовская песня, имеется только намек в ЭСЮМ (с. 67-70), и то не прямой, а через зарубежные песни протеста (В.Хара).

Что касается гитары в русской инструментальной традиции, то здесь информация крайне скудна. Лишь в МЭС (с. 137), опять же, к сожалению, только усилиями автора этих строк приведен строй русской народной гитары, в который вкралась, однако, досадная опечатка. Приведенный строй D-G-d-g-h-d^1 использует лишь один музыкант — автор-исполнитель А.Розенбаум. Строй народной гитары сочетает в себе квартовую настройку нижних струн, унифицированную с кварто-квинтовым расположением басов гармоники, с мажорным трезвучием верхних, унифицированных с гитарным строем балалайки. Последнее обстоятельство способствует совмещению в одном лице исполнительства на этих двух инструментах. Народные гитаристы используют как шести-, так и семиструнные инструменты; в последнем случае средняя струна, настраиваемая в октаву с крайними, применяется в игре крайне редко, а некоторые музыканты ее вообще снимают, благодаря чему облегчается балалаечное бряцание по трем верхним струнам. Таким образом, строй русской народной гитары — D-G-c-(d)-g-h-d^1 *. Образующийся в шестиструнном варианте квинтовый разрыв способствует дифференциации функций струн: три нижние — бас, три верхние — аккорд (у А.Розенбаума, соответственно, две и четыре).

К сожалению, не вошла в ВСФ подготовленная нами статья "Гитара народная".

Информация о русских народных инструментах для западного читателя крайне скудна. Для примера обратимся к фундаментальному "Лексикону" К.Закса (8), изданному в 1913 г.и не превзойденному до сих пор по степени информативности и фундированности. Любопытна информация о балалайке. В ту пору (да и сегодня, по большому счету, тоже) информация о балалайке могла попасть на Запад только благодаря деятельности В.Андреева и гастролям его оркестра. Помимо истории инструмента К.Закс приводит в основной статье (с. 27—28) все строи оркестровых балалаек, в том числе вышедшей из употребления балалайки-пикколо. Кроме того, имеется разветвленная информация посредством отсылочных — "Altbalalaika" (с. 8) и "Baßbalalaika" (с. 35) — и

* См. также статью А.Н.Соколовой в настоящем сборнике. С.145.

дублирующих — "Kleine Balalaika" (с. 218) и "Kontrabaß-balalaika" (с. 225) — статей; в последних приведены строи соответствующих разновидностей.

Еще более своеобразна информация о домре. В основной статье (с. 114) речь идет только о древнем скоморошьем инструменте, вспомогательным материалом к ней служат переводные статьи "Domra bolʂaja basistaja" и "Domriʂko" (там же). Однако имеется и отдельная статья "Altdomra" (с. 8), в которой автор определяет этот инструмент как "домру средней величины, собственно домру" (очевидно, противопоставляя ее домришке и домре басистой). Тут же приведен строй андреевской альтовой домры. Возникает вопрос — была ли знакома К.Заксу андреевская домра и ее разновидности? — на который нет однозначного ответа. С одной стороны, в то время, даже с поправкой на сроки подготовки словаря к изданию, в Европе уже гастролировал домрово-балалаечный оркестр под управлением В.Андреева, с другой стороны, в статье "Balalajka" речь идет только о "балалаечных капеллах". На фоне этого не понятно, как в словарь просочилась информация об андреевской домре и почему только об альтовой.

Сказанное отнюдь не умаляет величайшей фигуры К.Закса, на фоне которой оказывается досадным недоразумением (по части информации о русских народных музыкальных инструментах) богато иллюстрированный труд А.Бухнера (9). Из однорядных гармоник названы саратовская и ливенка, из двухрядных — череповка (судя по описанию — черепашка, с. 281)*. Для иллюстраций выбраны саратовская (с. 287) и новоржевская (с. 289) гармоники.

По отношению к традиционным русским хордофонам полная неразбериха. Мы воздерживаемся от каких-либо комментариев, ограничимся цитатой: "Следующие (после гуслей. — Ю.Б.) щипковые хордофоны великорусских областей — домбра, бандура и

---

* И та и другая, как известно, однорядные. Вообще смешение этих типов гармоники — довольно распространенное явление в нашей словарно-справочной литературе, особенно рассчитанной на широкого читателя. При перечислении типов гармоники КМС (с. 59) и КМСУ (с. 65), как бы вторя друг другу, дают термин "черепашка" как вариант названия череповецкой гармоники. Между тем, череповка и черепашка — совершенно разные инструменты, на что указывает МЭ (т. I, с. 932), перечисляя из через запятую, и особенно СГ (с. 43—46), где описана конструкция каждой из них. Череповка — локальная разновидность гармоники с центром промысла в г. Череповце; черепашка — миниатюрная гармоника, бытовавшая больше на концертной эстраде в качестве экзотического инструмента, чем в традиции.

балалайка; они представлены в различных размерах от дисканта до контрабаса. Бандура — наиболее распространенный украинский народный инструмент. Наследницей домбры стала балалайка, для которой характерен треугольный корпус; ее две струны настроены в кварту; у более употребительной трехструнной вторая и третья настроены в унисон" (с. 287)*.

В заключение остается подчеркнуть лишь один момент: несмотря на неоднократные самоссылки, автору очень не хотелось бы акцентировать собственные заслуги в деле информирования широкого читателя о традиционных русских инструментах. Объективно исторически сложилось так, что коллеги-исследователи русской бытовой инструментальной музыки и ее инструментария (В.Галахов, А.Кошелев, У.Моргенштерн, А.Ромодин и др.), обладающие не менее уникальной полевой информацией, не оказались включенными в благородное дело подготовки "Энциклопедического словаря музыкальных инструментов".

ЛИТЕРАТУРА

а) Словарно-справочная

1. *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. 5-е изд. М.; Л., 1966 (КМС).

2. *Мирек А.* Справочник по гармоникам. М., 1968 (СГ).

3. Музыкальная энциклопедия. Т. I—VI. М., 1973—1982 (МЭ).

4. Энциклопедический словарь юного музыканта / Сост. В.Медушевский, О.Очаковская. М., 1985 (ЭСЮМ).

5. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. 10-е изд. Л., 1990 (КМСУ).

6. Музыкальнный энциклопедический словарь. М., 1991 (МЭС).

7. Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993 (ВСФ).

8. *Sachs C.* Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913.

9. *Buchner A.* Bunte Welt der Musikinstrumente. Praha, 1981.

* Во время подготовки сборника к изданию в нашем информационном поле появилась монография У.Моргенштерна "Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland" (Berlin,1995), благодаря которой западный читатель информирован в русской народной инструментальной музыке из первых рук: автор — участник многочисленных экспедиций в различные регионы России и Белоруссии и владеет многими инструментами изучаемой традиции.

б) Научные труды

10. *Благодатов Г.* Русская гармоника. Л., 1960.

11. *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.

12. *Бойко Ю.* Русские народные инструменты и оркестры русских народных инструментов // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм). Л., 1984. С. 87–96.

13. *Бойко Ю.* Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (Инструмент – исполнитель – музыка). Л., 1986. С. 113–122.

14. *Галахов В.* Разновидности настройки народной балалайки // Изучение музыкального фольклора. Ростов, 1986. С. 59–79.

15. *Кошелев А.* Некоторые особенности собирания народной балалаечной музыки на Юге России // Методы музыкально-фольклористического исследования. М., 1989.

16. *Моргенштерн У.* К вопросу о реконструкции и исполнительском освоении раннетрадиционной балалаечной музыки // Народная инструментальная музыка: традиция и современность. СПб., изд. РИИИ (в печати).

17. *Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumente. Leipzig, 1930.

в) Публикации

18. *Смирнов Б.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.

19. *Соколов Ф.* Русская народная балалайка. М., 1962.

20. *Галахов В.* Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982.

21. *Кошелев А.* Русские народные балалаечные наигрыши. М., 1990.

22. *Бойко Ю.* Русская народная инструментальная музыка. Антология. Вып. 1. СПб., изд. РИИИ (в печати).

А.Б.Никаноров, С.А.Старостенков

РУССКАЯ КАМПАНОЛОГИЯ

А.Б.Никаноров

I. Введение

Материалы к «Энциклопедическому словарю музыкальных инструментов мира» по разделу «Русские колокола и звоны» представлены проектами словарных статей об основных терминах и персоналиях. Ввиду слабой музыковедческой разработки данной проблемы, многое еще в колокольном искусстве России остается не вполне ясным. В настоящее время наука о русских колоколах находится в стадии накопления и упорядочивания материала. О серьезных теоретических обобщениях, пока не создана надежная фактологическая база, говорить преждевременно. До сих пор не сложилась строгая терминология, способная адекватно отражать явления русского колокольного искусства, а используемые сейчас общемузыковедческие термины наряду с отдельными традиционными локальными, неприменимы ко всем регионам России. Не решены вопросы о системе жанров колокольной музыки, о местных стилях. Серьезной разработки не получила проблема акустико-эстетического феномена русского колокольного звона. Хотя в XIX – нач. XX вв. предпринимались попытки зафиксировать в нотной записи отдельные колокольные композиции, собрать исторические материалы, в 1920–30-х гг. произошло почти полное уничтожением традиции колокольных звонов.

За последние два десятилетия появился ряд серьезных исследований Л.Д.Благовещенской, А.С.Ярешко, С.Г.Тосина, Т.Б.Шашкиной, Ю.В.Пухначева, А.Н.Давыдова, В.В.Кавельмахера. Однако, если на Западе наука о колоколах, *кампанология,* насчитывает не менее двухсот лет, у нас она начала складываться лишь недавно. Статьи к «Материалам...» являются первой попыткой упорядочить основные сведения по русскому колокольному искусству с привлечением всех известных в настоящее время источников и исследований.

А.Б.Никаноров, С.А.Старостенков

II. Основные понятия

Колокол – ударный музыкальный инструмент. Колокола используются в общественной жизни и во время религиозных церемоний и обрядов у многих народов мира. По внешнему виду выделяются две основные формы колокола: дальневосточная (Китай, Япония, Бирма и др. страны) и европейская. Колокола

европейские представляют собой полое тело конусовидной формы с расширением книзу, снабженное внутри ударником (языком). Изготовляются колокола чаще всего из бронзы.

В России колокола появились вскоре после принятия христианства. Они были заимствованы из Западной Европы. В церковной практике колоколам предшествовали *била (клепала)*. Первое упоминание в летописях о колоколах на Руси относится к 1066 г.: "...приде Всеслав и възя Новгород... и колоколы съима у святе Софиъ". Использование колоколов для созыва веча в Новгороде на Ярославовом дворище известно по крайней мере с 1148 года. Под 1259 г. летописью зафиксирована первая колокольная отливка (г. Холм). Вторая половина XVI – нач. XVII вв.— время расцвета искусства колокольного звона и литейного мастерства, связанное с общим подъемом культуры крепнущего русского государства. В конце XIX— нач. XX вв. русские колокола заслуженно пользовались мировой известностью благодаря своему количеству, размерам и музыкальной гармонии. В 1920–30-х гг. текущего столетия традиция колокольного искусства была насильственно прервана: прекратилось производство колоколов, большая их часть была уничтожена, а звон запрещен.

Многие секреты русских колокололитейщиков в настоящее время утрачены. Для придания колоколу благозвучности необходимо знать рецепты колокольной бронзы (общая закономерность — 80 % меди и 20 % олова) и законы построения его формы, причем, линия профиля колокола приближается к так называемой "логарифмической спирали", а пропорции его в целом к "золотому треугольнику". Формообразующим размером у колокола является толщина его нижней "бойной" части.

До XVIII в. промышленного производства колоколов не существовало. Началу их литья на Руси положили европейские мастера. Один из них— мастер Борис Римлянин, отливший в Москве 5 колоколов в 1346 г. Ему же принадлежал и колокол "Вседневный", изготовленный к Софийскому собору в Новгороде в 1342 г. В начале XVI в. летописи упоминают Петра Фрязина, отлившего в Москве колокол весом более 400 пудов — самый тяжелый в то время.

К более позднему времени относится деятельность известных русских мастеров: Михаила и Тимофея Андреевых (Псков, XVI в.), Флора Терентьева (Москва и Ростов, XVII в.), Александра Григорьева (Москва, XVII в.), отца и сына Моториных (Москва, XVIII в.). С XVIII в. в Москве появляются небольшие колокололитейные

заводы. Известны имена их владельцев: Дмитрий Пирогов, Никифор Калинин, Асон Струговщиков, Данила Тюленев и др. В дальнейшем промышленное производство колоколов росло и к началу XX в. в России существовало около 25 заводов, отливавших колокола. Крупнейшие из них: Олоянишниковых (Ярославль), братьев Усачевых (Валдай), Бакулевых (г. Слободской Вятской губернии), Лаврова (Гатчина), Стуколкина (Санкт-Петербург), Финляндского (Москва), Самгина (Москва). К этому времени русские литейщики во многом превзошли западных мастеров. Им принадлежат уникальные по величине и звучанию колокола: "Царь-колокол" московского Кремля (1733 г., 12327 пудов, Иван и Михаил Моторины); "Царь-колокол" Троице-Сергиевой лавры (1748 г., 4000 пудов, Гаврила Смирной и Семен Степанов — не сохранился); "Успенский" на колокольне Ивана Великого в московском кремле (1817 г., 4000 пудов, Яков Завьялов и Русинов); большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря (1668 г., 2125 пудов, Александр Григорьев — не сохранился); "Неопалимая купина" в Новгородском Юрьевом монастыре (1838 г., 2100 пудов, Федот Бибихин, Алексей Чистюнин, Иоанн и Матфей Илюдкины и иеромонах Нафан — не сохранился), "Сысой" на звоннице Успенского собора в Ростове Великом (1688 г., 2000 пудов, Флор Терентьев) и др.

Русские колокола представляли собой замечательные произведения декоративно-прикладного искусства. Они богато украшались иконами и орнаментами. Большинство из них имели надписи, содержащие сведения о времени и месте отливки колокола, мастере или владельце завода, исторических личностях, цитаты из богослужебных книг и даже стихи. В этих надписях часто сообщается повод отливки колокола. Это мог быть царский, патриарший или боярский дар. Колокола заказывались в качестве вклада в храм или монастырь. Их изготовляли "по обету", в поминовение умерших, в честь знаменательных событий.

С колоколами связаны церковные и народные обряды. Перед заливкой металла в форму совершался молебен. Распускались небылицы, которые должны были, по народному представлению, способствовать хорошему звучанию колокола (отсюда выражение лить колокола — распускать слухи). Новый колокол встречали далеко от церкви и вручную доставляли на место. У колокольни происходило его освящение, для чего существовал "Чин благославления кампана...". Как правило, первый удар в новый колокол производили в большой церковный праздник. Звук колокола, металл и даже веревки от его языка использовались в

лечебной и продуцирующей магии. Восприятию колокола был присущ антропоморфизм. Об этом свидетельствует названия его частей, таких как уши, язык, плечо, юбка, тулово. Часто колоколам давали имена. Их называли в честь человека или святого: "Сысой", "Николай-Чудотворец", "Георгий", "Бориска"; по качеству звучания: "Лебедь", "Баран", "Козел", "Медведь", "Реут", "Глухой", "Переспор"; по внешним признакам: "Карнаухий", "Безухий", "Широкий"; по географическому: "Ростовский", "Слободской", "Новгородский"; по другим признакам: "Царь-колокол", "Немчин", "Новый", "Семисотный", "Успенский". В соответствии с функцией в обряде и в общественной жизни среди колоколов различали: Большие (Праздничные), Воскресные, Полиелейные, Будничные (Вседневные), Великопостные, Красные, Зазвонные, Тиньки или Диньки, Ясаки, Трапезные, Часовые, Набатные, Вечевые (Вечники).

Колокол и его звон являлись многогранным символом. В религиозном сознании колокол уподоблялся ангеловой трубе, голосу проповедника или ангела. Символика колокольни и висящих на ней колоколов близки символу распятия. С "Вечевым" колоколом были связаны представления о независимости и воле. Звон набата — тревога и опасность. Благовест — призыв к молитве. Колоколу как символу родины большое значение придавалось в период становления Русского государства. Образ колокола получил широкое распространение в литературе и искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев В.И. Литейное дело в Пскове в XVI в. // Социально-политическая история СССР. М.; Л.,1974. С.91–112 .

Балов А. Колокольный звон в народных верованиях (Из этнографических материалов, собранных в Пошехонском уезде) // Живописная Россия. 1903. № 142. С.445–447 .

Богусевич В.А. Литейный мастер Михаил Андреев // Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып.2. С.83–104.

Богусевич В.А. Псковские литейщики XVI–XVIII вв. //Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 9/10. С.157–161.

Иванов П. Исторические сведения о большом колоколе лежащем в Московском Кремле близ Ивановской колокольни. М.,1835

Колокола // Санкт-Петербургские ведомости. 1853 № 72 (1.IV). С.290–291.

Колокола: История и современность. [Вып. 1]. М., 1985.

Колокола: История и современность. 1990. [Вып. 2]. М., 1993.

Кондрашина В.А., Шашкина Т.Б. Большой колокол Саввино-Сторожевского монастыря как научно-технический памятник // Памятники науки и техники. 1981. М., 1981. С.80— 104.

Костина Н.Д. "Царь-колокол" и его создатели// Вопросы истории. 1982. № 5. С.180–183.

Никаноров А. Б., Старостенков С.А. О надписях на новгородских колоколах // Прошлое Новгорода и Новгородской земли. Новгород, 1993. С.170–171.

Никаноров А. Б., Старостенков С.А. Софийская звонница и современные проблемы русской кампанологии //Прошлое Новгорода и Новгородской земли. Новгород, 1993. С.165–169.

О колоколах и о колокольном искусстве // Московские ведомости. 1850. № 49; 50; 51. С.568–569;578–580;586–588.

Оловянишников Н.И. История колоколов и колокололитейное искусство. М., 1912.

Петриченко А.М. Книга о литье. Киев, 1972.

Привалов Н.И. Колокольный звон на Руси // Ежегодник императорских театров. Вып.1. СПб., 1910. С.21– 45.

Пухначев Ю.В. Загадки звучащего металла. М., 1974.

Пыляев М.И. Исторические колокола // Старое житье. СПб., 1892. С.286–318.

Смирнов В. Потонувшие колокола// Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып.29. Кострома. 1923. С.1–4.

Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993.

Спицын А. Старинные колокола вятских церквей // Календарь Вятской губернии на 1893 г. Вятка, 1892. С. 382–386.

Сулоцкий А. Замечательные по Сибири колокола // Чтения в обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1871. № 1. Смесь. С.72–84.

Токмаков И.Ф. Краткий исторический очерк о колоколах и колокольном искусстве в России, Западно-Европейских и Азиатских государствах // Сборник материалов для VII (7) археологического съезда в Ярославле. Вып. 2. Ярославль, 1887. С.14–36.

Шашкина Т.Б. Книга колокольного мастера // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М., 1987. С.431–437.

Шашкина Т.Б. О двух памятниках колокольного литья домонгольского времени // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М.1989. С.362–365.

Williams E.V. The Bells of Russia: History and TecЫhnology. Princeton; New Jersey, 1985.

Звон колокольный – музыкальная композиция из звуков колоколов, как правило, связанная с храмовым богослужением. В русской православной традиции сложилось два основных типа звонов. В первом в колокола ударяют по очереди, а во втором – одновременно. Церковные руководства (уставы, чиновники) различают благовест, перебор или перезвон и собственно звон.

Благовест – равномерные удары, как правило, в один колокол.

Он исполняется перед службой, а также в некоторых случаях и во время ее для оповещения о начале некоторых важных частей обряда. *Перебор* или *перезвон* — поочередные удары в несколько колоколов в определенном порядке. Он сопровождает некоторые обряды, такие как погребение, вынос плащаницы в Великую пятницу, вынос креста, освящение воды и др.

Собственно звон — композиция, в которой звучат одновременно несколько колоколов. Он связан с торжественными службами. Как правило, при этом используются все основные колокола набора, подразделяющиеся на три основные группы: большие, средние и малые. Соответственно музыкальная фактура звона представляет собой полифонию трех основных звуковых пластов. В зависимости от вида службы собственно звоны различаются по протяженности, характеру, структуре, музыкальным особенностям и использованию тех или иных колоколов (звоны праздничные, полиелейные, великопостные, будничные и т.д.). Наиболее развитой и торжественной формой звонов является *трезвон*, когда звонят во все колокола в три приема с небольшими перерывами после каждой части. Эстетические функции в нем наиболее значимы.

Важной характеристикой всех видов звона является сигнальность. Эта функция у отдельных из них преобладает. Среди обрядовых звонов она наиболее отчетливо выражена в благовесте. Сигнальность несут в себе и основные гражданские звоны: набат или всполошный звон для созыва на вече, метельный и др.

В русском звоне важнейшими выразительными средствами являются тембр, гармония и ритм. Обычно целые мелодии, как в западноевропейской карильонной традиции, не вызванивались. По своей сути звоны — это особая разновидность музыки бесписьменной традиции. Он характеризуется всеми признаками народного исполнительства и тесно связан с фольклором.

Колокольный звон определял звуковую среду русского быта. В крупных городах одновременно могло звучать значительное количество колоколов, складывавшихся в огромный оркестр. Известны попытки организовать это звучание по времени и в пространстве соответственно иерархии церквей и соборов в Новгороде, Москве, Санкт-Петербурге, Казани.

С конца XIX в. делались попытки фиксировать оригинальные звоны в нотной записи (А.А.Израилев, (1884 г.), С.Г.Рыбаков (1896 г.), С.В.Смоленский (1907 г.) и др.). Однако они не передают в полной мере всего богатства звуковых красок из-за сложной акустической природы колоколов. Большое количество обертонов и их негармоничность сильно затрудняют адекватное восприятие высоты

звучания колоколов на слух. Более надежный метод сохранить колокольный звон — это техническая звукозапись.

Русские композиторы часто обращались к колокольным звонам в своем творчестве, вводя их в свои произведения либо в натуральном виде, либо имитируя особым образом. Колокола звучат в музыкальных произведениях М.И.Глинки, М.П.Мусоргского, Н.А.Римского-Корсакова, А.П.Бородина, С.В.Рахманинова, А.Н.Скрябина, С.С.Прокофьева, Д.Д.Шостаковича, Г.В.Свиридова, Р.К.Щедрина, В.А.Гаврилина, В.А.Успенского и др.

ЛИТЕРАТУРА

Благовещенская Л.Д. Колокольня с подбором колоколов и колокольный звон в России: Автореф. ... канд. искусствовед. // Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии им. Н.К.Черкасова. Л., 1990.

Благовещенская Л.Д. Печатные и архивные материалы по колокольному звону (на русском языке) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов: В 2-х ч. М., 1987. Ч.1. С.197–214.

Гиппиус Е.В. Ростовские колокольные звоны // Музыкальная жизнь. 1966. № 18. С.15–17.

Давыдов А.Н. О подвеске колоколов на звонницах Русского Севера XIX в. // Этносы и этнические процессы. Памяти Р.Ф.Итса: Сборник статей. М., 1993. С.254–261.

Донской Г. О церковном звоне // Старообрядческая мысль. 1914. № 8. С.752–762.

Израилев А.А. Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884.

Искусство колокольного звона: Материалы к курсу по специальности № 21.03 "Духовые и ударные инструменты". М., 1990.

Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988. С.106–113.

Никольский К.Т. Пособие к изучению устава Богослужения Православной церкви. СПб., 1894. С.31–44.

Рыбаков С.Г. Церковный звон в России. СПб.,1896.

Смоленский С.В. О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9–10 (4–11.III). С.265–281.

Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993.

Ярешко А.С. Колокольные звоны — инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М., 1978. Вып.3. С.36–74.

Ярешко А.С. Колокольные звоны России. М., 1992.

Ярешко А.С. Музыка колокольных звонов в творчестве русских композиторов второй половины XIX века (П.Чайковский, М.Мусоргский, Н.Римский-Корсаков) // П.И.Чайковский: Вопросы истории стиля (к 150-летию со дня рождения). М., 1989. С.90–114. (Труды ГМПИ им.Гнесиных; Вып.108).

Звонарь — человек, производящий звон при богослужении. В русской православной церкви должность звонаря нередко совмещалась с обязанностями пономаря (параэклисиарха), а также церковного сторожа — то есть представителя низшей церковной иерархии. Об этом свидетельствуют различные церковные документы и произведения фольклора, например пословицы: "Не быв звонарем, не быть и пономарем", "Не все пономари, а редко кто не званивал!". Имена многих звонарей сохранились в Переписных книгах XVI—XVII вв., в церковных ведомостях XVIII —нач. XX веков и других источниках. Сведений о жизни и искусстве звонарей прошлого сохранилось мало. В основном это свидетельства не ранее XVIII в. Так, до 1764 г. при колокольне Ивана Великого в московском кремле служило 48 звонарей, живших в звонарской слободе, так называемых "Звонарях". Руководил ими староста звонарный. Сохранилось предание о том, что он должен был также докладывать царю 12 декабря о прибавлении дня, за что получал 24 рубля серебром, а 12 июня о прибавлении ночи, после чего заключался в темную палату на Ивановой колокольне на 24 часа. О монастырских звонарях XVII—XVIII вв. известно, что они не всегда были монахами, нередко жили на посаде своим двором и служили за жалование.

Школ звонарей на Руси не известно. Обычно мастерство передавалось в рамках фольклорной традиции. Наиболее удобным временем для выявления способности к звону была Пасхальная неделя , когда звонить в колокола мог каждый. В качестве одного из средств передачи ритмов звонарями использовались так называемые "звонарские приговорки", например: "К нам, к нам к сиротам, к нам, к нам сиротам! ". " Девки мимо, бабы к нам, девки мимо, бабы к нам!".

В зависимости от размеров колоколов и их количества исполнение бывает ансамблевое и сольное. Во втором случае наиболее ярко могут проявляться талант звонаря и специфика индивидуального исполнительского стиля. В XIX—XX вв. искусством звона прославились в Санкт-Петербурге Александр Васильевич Смагин (1843–1896), в Ростове Вячеслав Герасимович Хмельницкий (?–1912), в Москве Павел Федорович Гедике (1879–?). Выдающимся звонарем XX в. был Константин Константинович Сараджев (1900–1942). Музыкант и исследователь колоколов, он положил начало концертному исполнению звонов вне богослужения. Высоким мастерством отличаются и многие современные звонари, как церковные, так и светские: В.И.Машков, (Москва, Новодевичий монастырь), иеромонах Михей (Троице–Сергиева лавра), монах о. Алексей (Псково-Печерский монастырь),

И.В.Коновалов (Москва, Данилов монастырь), И.В.Данилов и В.М.Петровский (Архангельск), В.В.Лоханский (Санкт-Петербург).

ЛИТЕРАТУРА

Виденеева А.Е. Звонари ростовского Успенского собора во второй половине XVII — первой четверти XIX в. // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995. С.18-27.

Виденеева А.Е., Смирнов Д.В. Звонари в послереволюционное время //Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993. С.57-59.

Давыдов А.Н. Звоны северные //Музыкальная жизнь. 1978. № 2. С. 18.

Давыдов А.Н. Северные звоны // Север. 1981. № 6. С. 98–105.

Десятников В. Хранители звонов // Вокруг света. 1978. № 5. С. 40-43.

Клириков Н.Н. Механик-самоучка, слепец В.М.Слепнев //Яросл. губ. вед. 1887. Ч. Неофиц., № 28. С.5.-6; № 29. С.3.

Ковалева М. Архангельский звонарь: [Интервью с И.В.Даниловым] // Музыкальная жизнь. 1991. № 11/12. С.7.

Ковалева М. Звон колокольный [Интервью со звонарем И.В.Даниловым] // Музыка в СССР. 1991. № 2. С.42–45.

Козлова Г. Живое искусство колокольного звона // Кругозор. 1990. № 6. С.10–11, Грп. 4.

Макаров М.И. На Даниловской колокольне // Московский журнал. 1992. № 2. С.44–49.

Маршкова Т. Хранитель московского звона. [Звонарь Московского Новодевичьего монастыря В.И.Машков] // Отчизна. 1991. № 6. С.32–34.

Мельник А.Г. Звонари конца XVII – начала XX вв. // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993. С.47–56.

Мельчакова Н. В объятиях небес просторных // Народное творчество. 1992. № 3/4. С.39–33.

Невелев Д. Тайная жизнь патриаршего крестоносца: Не спрашивай по ком звонил в колокол обычный советский инженер // Огонек. 1996. № 2. С.26.

Старинный обряд // Северная пчела. 1848. № 14 (19 янв.). С.12.

Хмельницкий В.Г. [некролог] // Русская музыкальная газета. 1912. № 18. Стб.449.

А.Б.Никаноров

III. Русские кампанологи XIX—XX вв.

А.А.Изралиев (1817–1891)

Израилев Аристарх Александрович (настоящая фамилия – Налетов) — священник, историк, музыкант и акустик-любитель.

Служил священником и руководил церковным хором в Рождественском женском монастыре в Ростове. Автор многочисленных описаний церковных древностей, опубликованных как отдельными изданиями, так и на страницах ярославской периодики. Израилеву принадлежат переложения для пения на четыре голоса псалмов Дмитрию Ростовскому, выполненные им на основе нотных рукописных сборников XVIII в., первое издание которых вышло в 1891 г. В области музыкальной акустики Израилевым была открыта новая *55-ступенная равномерная темперация* и разработан метод измерения высоты звуков с помощью набора камертонов и специального прибора – *сонометра*.

Акустические измерения Израилев широко использовал для *настройки колоколов*. Он выстраивал их в терцовые созвучия по одному из наиболее слышимых тонов, ошибочно полагая, что стандартные австро-немецкие гармонии могут утвердиться в русской колокольной традиции как единственный звукоидеал. Такая настройка позволяла вводить мелодические звоны, то есть исполнять музыкальные произведения, как на западных карильонах, игнорируя тембровую специфику колокола. Широкого распространения такая система настройки и звона не получила. Создать подобные ансамбли Израилеву удалось лишь при отдельных столичных храмах и храмах, принадлежавших знатным вельможам и членам царской семьи.

В 1884 Израилевым опубликовано первое в России акустическое и музыкально-историческое исследование "*Ростовские колокола и звоны*" – труд, принесший его автору большую известность. Работа написана по инициативе А.И.Кельсиева, хранителя Московского политехнического музея, члена Московского археологического общества. По представлении В.В.Стасова 11 мая 1884 г. брошюра Израилева была зачитана на заседании Общества любителей древней письменности и вскоре издана. Исследование "Ростовские колокола и звоны" состоит из трех разделов: описание колоколов, звонов и нотного приложения. При описании колоколов Израилев дает их обмеры (метрические характеристики), тексты надписей и тон звучания каждого колокола (число простых колебаний и перевод его в приблизительно соответствующий нотный знак). Последняя характеристика в основном сводится к определению лишь одной господствующей высоты без частичных тонов. Все основные характеристики колоколов сводятся в таблицу и нотную строку. В описании пяти основных ростовских звонов (Ионинского, Акимовского, Егорьевского и двух будничных)

даются приемы игры каждого исполнителя и схемы развески. В нотное приложение включены записи звонов в виде партитуры с указание колоколов и распределением их по звонарям. Там же приведены образцы «исправленных звонов». Изучив звуковые соотношения в ростовском звукоряде, Израилев пришел к выводу о их неполном соответствии *до-мажорной* гамме и с целью упорядочивания его предложил произвести изменение в составе колоколов и порядке звона. В дальнейшем им действительно были сделаны некоторые преобразования на Ростовской звоннице: добавлен новый колокол и сочинен Ионафановский звон, по мнению Израилева, в большей мере отвечающий требованиям музыкальной акустики.

Несмотря на ряд заблуждений в принципах подбора и оценке качества звонов, Израилев первым в России обратил внимание на колокол как на музыкальный инструмент и заложил основы его научного описания.

СОЧИНЕНИЯ

Акустический прибор для точного определения числа колебаний звучащих тел // Жур. физ.-хим. о-ва. 1884. Т. 16, вып. 1. Физич. отдел. С. 1–7.

Должен ли колокольный звон быть благозвучным // Ярославские епархиальные ведомости. 1882. № 2, ч. неофиц. С.12—13.

Древний исторический колокол в Москве // Церковные ведомости. 1889. № 34 (19.VIII). С.1020-1021.

Ионафановский музыкально-правильный звон на колокольне Ростовского Успенского собора // Ярославские епархиальные ведомости. 1894. № 22 (31.V), ч. неофиц. С.345-350.

Музыкально-акустические работы А.А.Израилева // Тр. отд. физических наук Общества любителей естествознания. Т. 2, вып. 2. 1884. С. 58–72 (Изв. Имп. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии; Т. 41, вып. 2).

Начало возобновления Ростовского Кремля. История десяти камертонов, пожертвованных в возобновленную Белую палату и подробное описание их // Ярослав. губернские ведомости. 1885. № 42.

Ростовские колокола и звоны. СПб., 1884. (Чтения в обществе любителей древней письменности; Вып.51).

О колоколах // Новое время. 1881. № 2051. С.2.

ЛИТЕРАТУРА

Бутир Л.М. Авторский рукописный сборник кантов XVIII века // Исследование памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редкой книги. Л., 1985. С. 34–45.

Бутир Л.М. Сборник кантов А.Израилева и некоторые вопросы изучения русской кантовой культуры // Невские хоровые ассамблеи:

Материалы Всерос. научно-практич. конф. "Прошлое и настоящее русской хоровой музыки". М., 1984. С. 118–121.

Бычков Ф.А. Заметка о Ростовских колоколах и звонах и описание 10-ти камертонов известного знатока музыкальной акустики о. протоиерея Аристарха Израилева, пожалованные им в Ростовский музей церковных древностей // Бычков Ф.А. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. Ярославль, 1886. С.9-13.

Внутренние известия. Придворная хроника. [О пожаловании священнику А.А.Израилеву наперсного креста] // Правительственный вестник. 1884. № 167 (28.VII). С.2.

К.И. Гармонический звон церковных колоколов (Из путевых впечатлений)//Литовские епархиальные ведомости. 1893. № 34. С.285-286.

Кельсиев А. Музыкальный колокольный звон и труды священника Израилева//Вологодские епархиальные ведомости. 1884. № 12. С.251-254.

Лествицын В. О камертонах священника Израилева // Московские ведомости. 1875. № 190 (26 июля). С.4.

Лествицын В. О камертонах священника Израилева // Ярославские губернские ведомости. 1875. № 68 (28 августа). С.3-4.

Отец протоиерей Аристарх Александрович Израилев // Звезда. 1886. № 31. (2. VIII). С. 774–775.

Плешанов Е.В. Аристарх Александрович Израилев // Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993. С. 72–80 (Сообщения Ростовского музея; Вып. 4).

Преображенский Г. К воспоминаниям об о. протоиерее А.А. Израилеве // Ярослав. епарх. ведомости. 1902. № 27. С. 414–420; № 28. С. 431–436; № 29. С. 446–454.

Протоиерей Аристарх Александрович Израилев (Ко дню 50-летия служения в священном сане):1841 – 18 июля 1891. Издание 2-е. СПб.,1892. 72 с.

Рыбаков С.Г. Церковный звон в России. СПб., 1896. С.42 – 47. Сооружение и освящение в 1892-93 г. 14 колоколов музыкально настроенных протоиереем А.А.Израилевым на звоннице при церкви пр. Александра Свирского в усадьбе В.П.Мордвинова. СПб., 1893.

Стасов В.В. Предисловие к книге А.А.Израилева «Ростовские колокола и звоны» // *Стасов В.В.* Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1977. Вып. 3. С. 198–200, 331.

С.В.Смоленский (1848–1909)

Смоленский Степан Васильевич – крупный знаток и исследователь древнерусского церковного пения, палеограф, хоровой дирижер и педагог. Преподавал пение и занимался расшифровкой крюковой нотации. С 1889 по 1901 гг. – профессор по истории церковного пения Московской консерватории, одновременно

возглавлял Синодальное училище и руководил там хором. В 1901–1903 гг. был управляющим Придворной певческой капеллы, а в 1907 г. основал в Петербурге регентское училище. Будучи членом Общества любителей древней письменности, часто выступал с докладами и лекциями, в том числе в Петербургском университете (1906). Смоленским собрана уникальная коллекцию певческих рукописей (сейчас хранится в Государственном историческом музее), описано значительное количество памятников древнерусского музыкального искусства, опубликованы исследования по теории расшифровки знаменной нотации, истории музыки, критические статьи.

Смоленский первый из музыкантов XIX – нач. XX в. кто попытался исследовать музыкальный феномен русских колокольных звонов. В статье «О колокольном звоне в России» им предпринята попытка вскрыть принципы формообразования и жанровой системы, затронута проблема функционирования звонов в народной культуре. Весьма показательно, что Смоленский в современной ему музыковедческой системе, направленной на объяснение явлений исключительно европейского академического искусства, не смог найти для русских колокольных звонов ни подходящих определений музыкальных форм, ни адекватных терминов, оставляя сделать это будущим исследователям. Фактологический материал, опубликованный им, такой как фрагменты нотных записей афонских и целого ряда других звонов, пересказ бесед с казанским звонарем-виртуоза и пр., в настоящее время имеют уникальную научную ценность. Тонкие музыковедческие наблюдения автора сочетаются с высокохудожественным изложением, позволяющим воспринимать статью как подлинно литературное сочинение.

СОЧИНЕНИЯ

О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9–10. Стб. 265–281.

О колокольном звоне в России // Вологодские епархиальные ведомости. 1907. № 7. С.131–138.

Красный звон (Из письма С.Смоленского. Казань 26 июня 1896) // Татевский сборник С.А.Рачинского. СПб., 1899. С. 257-259.

ЛИТЕРАТУРА

Финдейзен Н.Ф. Степан Васильевич Смоленский: Биографический очерк. Указатель литературно-музыкальных трудов Смоленского // Памяти Степана Васильевича Смоленского. СПб., [1910]. С. 1–46.

Благовещенская Л.Д. Печатные и архивные материалы по колокольному звону. (На русском языке) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2-х ч. М., 1987. Ч. 1. С.202.

С.Г.Рыбаков (1867–1921)

Рыбаков Сергей Гаврилович – музыкант, этнограф, фольклорист, член Русского географического общества (РГО). Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1890), обучался в Петербургской консерватории (1889–1893) по классу гармонии, контрапункта и практического сочинения у Н.А.Римского-Корсакова. Много путешествовал, записывая по слуху и с помощью фонографа музыкальный и поэтический фольклор буддистских и мусульманских народов в Приуралье, Средней Азии, Сибири, Забайкалье, Тургайском крае и на Кавказе. Особое внимание им уделялось народному творчеству башкир. За успехи в этнографической работе С.Г.Рыбаков неоднократно награждался медалями РГО, о его собирательской деятельности одобрительно отзывались В.В.Стасов и Н.Ф.Финдейзен. Исследования С.Г.Рыбакова публиковались Императорской академией наук: в трудах и отчетах РГО, в "Русской музыкальной газете" и в других периодических изданиях. Кроме востоковедческой тематики, ряд сочинений С.Г.Рыбакова посвящен русской музыке и русскому музыкальному фольклору. Одно из лучших из них – "*Церковный звон в России*", – напечатанное на страницах журнала "Благовест" (Приложение к "Русской беседе") за февраль–март 1896 г. и одновременно отдельной брошюрой. Издание высоко оценил в своей рецензии Н.Ф.Финдейзен (Русская музыкальная газета. 1896. № 4. Стб. 507–509). Рыбаков сумел кратко и точно изложить значительное количество исторических сведений как о русских, так и о европейских колоколах, заимствованных им из отечественных и иностранных источников. Брошюра написана музыкантом, хорошо изучившим не только литературу, но и знакомым с практикой русского колокольного искусства. Наибольшую ценность в настоящее время представляют очерки, посвященные акустику А.А.Израилеву и звонарю А.В.Смагину. Рыбаков, пожалуй, единственный, кто, оценив заслуги Израилева в настройке колоколов по камертонам, аргументированно высказался против его попыток внедрения мелодического звона и выстраивания колокольных наборов по законам немецкой гармонии. Как музыкант-этнограф он не мог не почувствовать в этом нивелирования национальной специфики русской колокольной игры.

Рассказ об искусстве выдающегося народного исполнителя Смагина явился самым серьезным и неопровержимым аргументом в защиту традиционного звона.

СОЧИНЕНИЯ

А.В.Смагин — один из представителей искусства церковного звона // Русская музыкальная газета. 1897. № 12. Стб. 1721-1726.

Церковный звон в России. СПб.: Тип. Е.Евдокимова, 1896. 71 с.

ЛИТЕРАТУРА

Атанова Л.П., Рахимкулов М.Г. С.Г.Рыбаков – собиратель и исследователь башкирских народных песен // Фольклор народов РСФСР: Межнациональные связи и национальное своеобразие. Уфа, 1975. Вып. 2. С. 139–148).

К.К.Сараджаев (1900–1942)

Сараджев Константин Константинович — московский звонарь, сын известного скрипача, дирижера и педагога Сараджева. Обладал феноменальными музыкальными способностями: свободно различал в сложных созвучиях составляющие их простые тоны, помнил звучание практически всех колоколов Москвы, Подмосковья и других городов в которых ему приходилось бывать, дифференцировал в пределах одной октавы, как он сам утверждал, до 1701 звука. Кроме того, Сараджев имел цветной слух и склонность к телепатии. Способности звонаря подтверждались как знавшими его музыкантами и психологами, так и в ходе специальных исследований. С колоколами Сараджев связывал поиски новых гармонических средств и системы музыкального языка, создав теорию колокольной музыки, названную им *"Музыка – Колокол"*. Опубликовать ее предполагалось в виде книги, работа над которой была прервана из-за уничтожения колоколов и запрета звонов в конце 1920–1930-х гг. Во время войны, после смерти Сараджева, затерялась, а возможно и погибла, большая часть его рукописей. Отдельные материалы звонаря сейчас хранятся в Государственном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве, в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге и в семейном архиве Сараджевых. В основном – это разрозненные черновые наброски, фрагменты музыкальных сочинений, нотные записи. Полностью опубликована из них лишь рукопись, содержащая нотации звучания 317-ти московских колоколов. Некоторые документы использовались в работах Л.Д.Благовещенской, А.Б.Никанорова, Н.К.Сараджева, А.И.Цветаевой.

СОЧИНЕНИЯ

Список индивидуальностей больших колоколов всех колоколен г. Москвы / Публ. Л.Д.Благовещенской // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1977. М., 1977. С. 36–52).

ЛИТЕРАТУРА

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

Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 92–95.

Никаноров А.Б., Сараджев Н.К. Списки "индивидуальностей" русских колоколов Константина Сараджева // Вопросы инструментоведения: Сб. реф. Международной инструментоведческой конф." Благодатовские чтения". СПб., 1993. С.83–85.

Цветаева А.И. Московский звонарь // *Цветаева А.И.* Моя Сибирь. М., 1988. С. 3–72.

Цветаева А.И. Сказ о звонаре московском // Москва. 1977. № 7. С. 129–171.

Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Мастер волшебного звона. М., 1988.

Е.В.Гиппиус (1903–1985)

Гиппиус Евгений Владимирович – доктор искусствоведения один из крупнейших этномузыковедов XX в. Участвовал во многих фольклорных экспедициях, в том числе комплексных этнографических исследованиях Русского Севера, организованного Крестьянской секцией Государственного института истории искусств (1926–1930 гг.). Первый руководитель фонограмархива – собрания музыкально-этнографических звукозаписей, в основу которого легли коллекции из фонограмм на восковых валиках, русских фольклористов в конца XIX–нач. XX вв. Гиппиус занимался проблемами многоголосия, отдельными жанрами и обрядами, инструментальной музыкой многих народов славянской, угро-финской, тюркской групп. Интерес к русским колоколам он проявил еще в молодости, когда в 1926 и 1932 гг. им совместно с З.В.Эвальд производились записи на фонограф звонов Александро-Свирского монастыря и Юрьева монастыря в Новгороде. В фонограмархиве благодаря Гиппиусу сохранилась рукопись К.К.Сараджева "*Список индивидуальностей больших колоколов всех колоколен г. Москвы*", переданная туда в 1930-е гг. Лебедевой Е.Н. Летом 1963 г. под руководством Гиппиуса была

выполнена фонофиксация Ростовских звонов для студии "Мосфильм". В плане фиксации живой исполнительской традиции эту запись следует считать более достоверной в отличие от известной пластинки "Ростовские звоны" (1965), записанной весной того же года под руководством искусствоведа Н.Н.Померанцева, пытавшемся, как он сам говорил, вынудить звонарей следовать нотной записи звонов, опубликованной в 1884 г. А.А.Израилевым. Работа Гиппиуса с исполнителями отличалась несравненно более высоким профессионализмом и пониманием традиций русского колокольного искусства. Ему удалось зафиксировать репертуар аутентичных звонарей полнее и выявить новые разновидности Ростовских звонов. Фонограмма Гиппиуса до 1985 г. не публиковалась и лишь фрагменты ее прозвучали в кинофильме "Война и мир". В 1966 г. в журнале "Музыкальная жизнь" Гиппиус написал статью под заглавием "Ростовские колокольные звоны", задуманную как рецензию на пластинку "Ростовские звоны" с фонограммой Померанцева. Однако работа значительно вышла за рамки этого жанра. В статье поднята проблема музыкального и национального феномена русских колокольных звонов. Гиппиус предлагает систематизацию звонов по фактурно-эстетическому признаку, имеется описание приемов исполнения, фактуры, указывается на связи с многоголосием народной песни и принципиально устную (бесписьменную) природу бытования, поднят вопрос о мелодической основе русских колокольных звонов. Во многом данная работа перекликается со статьей С.В.Смоленского, продолжая и развивая высказанные в ней идеи о музыкальной специфике русского звона.

СОЧИНЕНИЯ

Ростовские колокольные звоны // Музыкальная жизнь. 1966. № 18. С.15–17.

Ростовские звоны / Исполн.: А.С.Бутылин, М.А.Мордвинов, Н.Г.Королев, М.С.Урановский, М.Д.Трофименко / Руковод. записи Е.В.Гиппиус. М.: Мелодия, 1985 (Зап.1963). На конв. коммент. Авт. Е.В.Гиппиус. М 90-46547-002.

ЛИТЕРАТУРА

Мациевский И.В. Е.В.Гиппиус и отечественное инструментоведение //Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов. Вып.2. СПб., 1995. С.7–10.

IV. ИНСТРУМЕНТАРИЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРЕТАТЕЛЬСТВА

В.В.Кошелев, В.А. Брунцев

ИЗОБРЕТАТЕЛЬСТВО В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТОСТРОЕНИЯ

(теоретичский аспект)

Когда мы обращаемся к проблеме изобретательства музыкальных инструментов, то примером выступает чаще всего один и тот же исторический факт - создание саксофона А.Саксом в 1840-х гг. Впрочем, случай с изобретением саксофона более чем «пример». Его можно назвать символом, неким романтическим идеалом удачи в области конструирования музыкальных инструментов.

Да, Саксу повезло. С точки зрения исполнителей его инструмент оказался неповторимым по своим художественно-выразительным возможностям, а с точки зрения ученых, в частности, инструментоведов, саксофон являет собой редкий объект, поддающийся изучению в том числе и потому, что он возник, так сказать, «на глазах у науки», т.е. не во времена «бесписьменной традиции передачи знаний».

Одним словом, саксофон занял в мире музыкальных инструментов только ему предназначавшееся место, а его конструктор впечатал навечно свое имя в списки талантливейших и, в то же время, удачливейших изобретателей.

Что же стало с теми музыкальными инструментами и их создателями, судьбы которых сложились менее удачно? В чем причины их «невезения»? Обозримо количество таких инструментов и поддаются ли они классификации? Какую роль отводит им история в процессах развития музыкального инструментария?

В настоящей работе мы пытаемся ответить на поставленные вопросы. При этом оговоримся, что ответы будут сжатыми, поскольку изучение данной темы только начинается, а опытом предшественников (по крайней мере в отечественном инструментоведении) мы не располагаем. Наши выводы подкрепляются кратким, частично иллюстрированным вариантом классификации соответствующих инструментов (см. Приложение), хранящихся в

Коллекции музыкальных инструментов С.-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства* и в частной коллекции «Музыкальные инструменты народов мира» петербургского коллекционера В.А. Брунцева**.

Говоря о развитии музыкального инструментостроения, мы осознаем, что оно не знает примеров абсолютно оригинальных изобретений: «все инструменты уже давно придуманы». Суть одних заключается в колебании натянутой струны или воздушного столба, другие звучат за счет соударения с твердыми предметами или за счет ударов по их мембранам. То новое по отношению к ним, что создавалось и создается, лишь модифицирует соответствующие инструменты-архетипы (имеем в виду традиционный музыкальный инструментарий).

Мы различаем модификации трех видов.

1. Модифицируется конструкция того или иного архетипа в целом***.

2. Модифицируется какой-либо узел (узлы) архетипа****.

3. Одновременно модифицируются конструкции или узлы различных архетипов путем их слияния в один музыкальный инструмент, так сказать, комбинирования.

Здесь мы выделяем два подвида:

а) «комбинация формальная» - представляет собой механистичное соединение двух - в редких случаях трех - архетипов (на каждом «инструменте» можно играть только поочередно);

---

* С 1984 г. Коллекция является филиалом названного музея. При ссылках на инструменты Коллекции (см. Приложение) вначале будем указывать новые инв. номера. Старые номера - в скобках - соответствуют тем, что опубликованы в Каталоге Коллекции: Благодатов Г.И. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972.

** О Коллекции В.А. Брунцева см.: Кошелев В.В. Музыкальные инструменты народов мира в коллекции В.А. Брунцева//Вопросы инструментоведения. Вып. 2. Сб. Рефератов Второй Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения». СПб., 1995. С.49-56; Его же. Цитры в коллекции В.А. Брунцева «Музыкальные инструменты народов мира». Краткий каталог. СПб., 1997 (малотираж. брошюра на рус. и нем. яз.); Брунцев В.А. Цитра (опыт создания частной коллекции)//Вопросы инструментоведения. Вып. 3. Сб. Рефератов Третьей Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения». СПб., 1997. С.135-141.

*** См.: Приложение. № 1-5.

**** См.: Приложение, № 6-14.

б) «комбинация результативная» - основана на изменени параметров звучания архетипов (или приемов звукоизвлечения на них) и на взаимопроникновении их конструкций; звучит и используется как один инструмент*.

Для обозначения первого вида модификаций введем термин «новая конструкция», второго - «экспериментальная конструкция», третьего - «формально»- и «результативно-комбинированная конструкция» музыкального инструмента.

Количество музыкальных инструментов, звучание которых мы воспринимаем посредством использования звуковоспроизводящих средств и посещения концертов, весьма ограничено. По сути, это комплекты инструментов, объединенные понятиями «симфонический оркестр», «духовой оркестр», «оркестр народных инструментов» симфонизированного типа, «фольклорный ансамбль», «вокально-инструментальный ансамбль» (электромузыкальные инструменты) и, наконец, «популярные инструменты», среди которых безраздельно главенствует акустическая гитара. Номенклатура инструментов, разумеется, корректируется особенностями той или иной национальной музыкальной культуры.

В целом же мир музыкальных инструментов не исчерпывается перечисленным. Он чрезвычайно широк, разнообразен, фактически необозрим не только за счет ушедших в прошлое (исторических), но и за счет модифицированных инструментов. По-следние заставляют «мир» инструментов находиться в постоянном движении. Модифицированные инструменты позволяют нам критически относиться к архетипам и, хотим мы того или нет, эти архетипы малопомалу конструктивно обновляются.

Процесс обновления инструментария протекает, как правило, на фоне нашего предпочтения архетипов их модификациям. В лучшем случае модификации сосуществуют с архетипами более или менее продолжительное время, а затем уходят в прошлое, не выдерживая конкуренции. Тогда и закладываются основы обновления архетипов.

Процент «приживляемости» всех трех видов модификаций, как показывает история музыкальных инструментов, невысок. Наиболее жизнеспособным из них был и остается второй вид (см. выше).

Низкая «приживляемость» модифицированных инструментов обусловлена многими причинами. Основными, по нашему мнению, являются следующие.

---

* См., соотв.: Приложение, № 15,16; 17-24.

Чрезвычайная консервативность музыкантов по отношению к модификациям их инструментов, какие бы перспективы последние ни сулили им*.

Авторы модификаций если и пишут о своем творчестве, то очень редко и кратко**, тем самым лишая себя возможности быть понятыми до конца. Институт патентирования не спасает их.

Отсутствие возможностей, неспособность или нежелание мастеров, (мастерских, фирм, фабрик) перестраивать свой конвейер для выпуска модифицированных музыкальных инструментов***.

Зачастую любительский уровень изучения истории архетипа авторами его модификаций****.

Не смотря на данные обстоятельства, попытки внедрения модифицированных инструментов в музыкальный быт многочисленны и не поддаются точному учету. Подтверждением этому может служить эволюция клавишных в С.-Петербурге уже за XVIII в., которую мы бегло проиллюстрируем данными одного источника - газеты «СПб. Ведомости» последней четверти столетия. Приведем лишь названия.

1770 г.: «Клавицимбалы с педалом, изобретения Иогана Венерожа в Данциге 1739 г.»

1770 г.: «Клавикорды, изобр. Гребнерова в Дрездене 1756 г.»

---

* Ярким примером служит история так называемых «экспериментальных форм» скрипки. Сколько их создано! И сколько дерзкой выдумки, надежд самого разного свойства вкладывали в них мастера! А в результате музыканты до сих пор предпочитают играть на «итальянцах».

** К исключениям можно причислить, например, общеизвестные работы по реформе флейты Т.Бема. Ситуация не меняется сколько нибудь заметно в лучшую сторону и в настоящее время.

*** См., наприм., о фаготе: Бубнович В.М. Заявление/Рукопись от 20.12.1997 г. (собств. В.В. Кошелева). Автор заявления пишет: «Немецкие фирмы - главные производители одноименной (геккелевской.-В.К.)системы - оказались глухи на предложения изобретателя (В.М. Бубновича. - В.К.) А фирма Геккель даже пригрозила подачей заявления в суд, потребовав прекратить рекламирование по той причине, что это затрагивает качество не только ее собственной продукции, но и всех фирм, выпускающих фаготы системы Геккеля. Вызывает глубокое сожаление, что руководство музыкальной промышленности страны (России.- В.К.) игнорировало все предложения изобретателя, не приняв в производство ничего...»

**** В связи с этим нередко наблюдается «открытие Америк». Скрипко- и гитаростроение изобилуют ими особенно. Например, СПб. скрипичный мастер В.А. Разумов в 1970-х гг.самостоятельно разработал «экспериментальную конструкцию» скрипки. Между тем, эта идея была воплощена в жизнь еще на рубеже XVIII-XIX вв. (скрипка, датируемая тем временем, хранится в Музыкальном музее Стокгольма).

1773 г.: «Фортепиано с особливым мануалом».
1776 г.: «Фортепианы нового изобретения».
1786 г.: «Боген-гаммеров фортепиан».
1789 г.: Фортепиано «совсем особого строения».
1790 г.: «Особой выдумки механическое фортепиано».
1792 г.: «...новоманерные фортепианы».
1792 г.: «...на новый манер деланныя фортепианы без флейт».
1792 г.: «...на новый манер даланныя фортепианы с флейтами».
1792 г.: «...фортепиано с крещендою».
1795 г.: «...по новому изобртению деланное фортепиано» и т.д.

Затем, как известно, еще через столетие - к последней четверти XIX в. - на основе конкуренции большого количества различных модификаций клавишных инструментов в С.-Петербурге сформировались современные нам пианино и рояль. Весь сонм всевозможных «новоманерных» инструментов канул в Лету.

Что касается исторической роли модифицированных инструментов в целом, то она заключается в их служении процессам обновления традиционного инструментария (об этом упоминалось). Проще говоря, инструменты-архетипы как бы подстраиваются к нашим изменчивым музыкальным потребностям с помощью вереницы то появляющихся, то исчезающих модификаций.

И еще об одном слагаемом их роли. Изобретенные и изобретаемые музыкальные инструменты являются своего рода поэзией в инструментостроении. Ее дыханием тронуты звучание, линии, формы - все ипостаси этих инструментов. Поэзией же в немалой степени обуреваемы и их авторы, «устами» своих созданий говорившие (и говорящие) нам о красоте и совершенстве музыкального звука.

Уже поэтому только должно изучать данное явление.

Приложение

ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ МОДИФИЦИРОВАННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

МОДИФИКАЦИИ

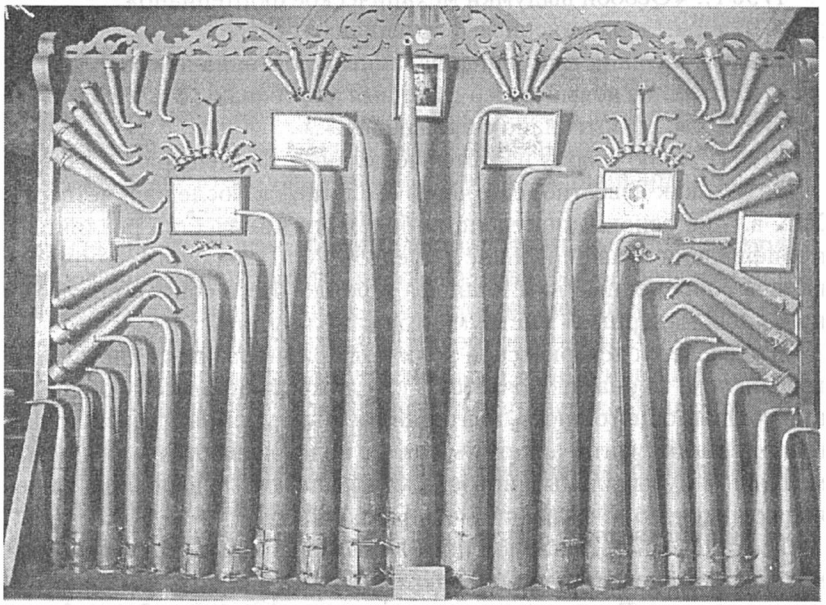
I. «НОВАЯ КОНСТРУКЦИЯ»

1. РУССКИЙ РОГОВОЙ ОРКЕСТР (архетип: охотничий рог).

Изобретение уроженца Богемии Я.Мареша, С.-Петербург, 1752 г. Оркестр состоит из латунных конических рогов с отогнутыми узкими концами, в которые впаиваются (вставляются) мундштуки. На широкие концы надеваются муфты для подстройки. Ори-

гинальность изобретения заключается в том, что каждый рог оркестра предназначается для игры одной единственной ноты.

Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: А 327-401 (И 696 и след.)*



2. СКРИПКА ГВОЗДЕВАЯ (архетип: скрипка).

По свидетельству Я.Штелина изобретена уроженцем Баварии И.Вильде в С.-Петербурге в середине XVIII в.

Скрипки Коллекции СПб. Театрального музея снабжены железными нагелями.

Инв.: И 149, 150 (И-355, 356).

3. ПОШЕТТА (архетип: ребек).

Скрипка танцмейстеров, XVI-XVIII вв., стандартной конструкцией корпуса не обладала. Украшалась резьбой, маркетри, накладками из кости, перламутра, черепахи и т.п.

Собрание пошетт Коллекции СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 495, 496, 514, 515, 838 (И 1553, 1554, 1609, 1610, 2515) и др.*

4. ГАРМОНИКА СТЕКЛЯННАЯ (архетип: верильон).

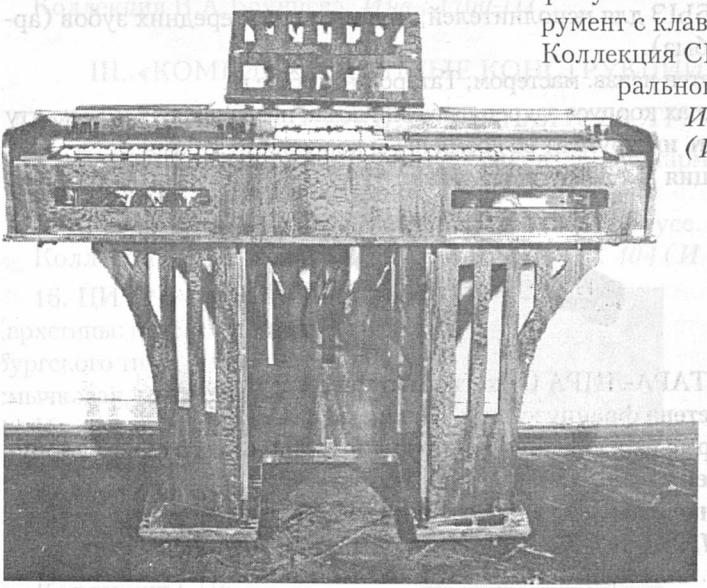
Изобретение Б.Франклина, ок. 1762 г.

Инструменты Коллекции СПб. Театрального музея состоят из деревянных корпусов и стеклянных чаш, насаженных на оси.

Инв.: И 20, 43 (И 609, 1506).

5. ЭМИРИТОН (архетип: фортепиано).

Изобретение Г.В. Римского-Корсакова, А.А. Иванова, А.А. Дзержинского, модель № 7, Ленинград, 1948 г.



Электромузыкальный инструмент с клавиатурой. Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: И 164 (И 2356).*

II «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ»

6. БЛАГИНТОН (архетип: концертина английская).

Изобретение И.Ф. Благина, Одесса, Украина, ок. 1890 г.

Инструмент снабжен клавиатурой, отличной от клавиатуры англ. конц. по строю и расположению на корпусе.

Коллекция В.А. Брунцева. *Инв.: 676-IV.*

7. ОКАРИНА «русская» (архетип: окарина керамическая).

Изобретение Н.А. Зубарева, г. Киров, Россия, ок. 1985 г.

Корпус конусоидальной формы, изготовлен из дерева и оклеен берестой. Лабиум склеен из дерева.

Коллекция В.А.Брунцева. *Инв.: 93-IV.*

8. ХОМУС с «загубниками» (архетип: хомус).

Изобретение Г.Г. Бурцева, с. Сырдах Усть-Алданского р-на, Якутия, 1991 г.

Инструмент сконструирован для исполнителей, лишившихся левой (или правой) руки. Во время игры удерживается зубами с помощью «загубников».

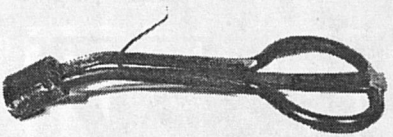
Коллекция В.А. Брунцева. *Инв.: 361-I.*

9. КУБЫЗ для исполнителей, лишившихся передних зубов (архетип: кубыз).

Изобретен неизв. мастером, Татарстан, 1960-е гг.

На концах корпуса закреплена свинчатка, позволяющая музыканту удерживать инструмент во время игры коренными зубами.

Коллеция В.А. Брунцева. *Инв.: 529-I.*



10. ГИТАРА-ЛИРА (архетип: гитара 6-струнная).

Изобретена французскими мастерами в XVIII в.

По форме напоминает античную лиру. Чаще всего объем корпуса увеличен за счет характерных «рогов».

Собрание гитар-лир в Коллекции СПб. Театрального музея. *Инв.: X 15 НВМ, 232, 360, 362, 637 (И 784, 921, 1093, 1096, 1896) и др.*

11. МАНДОЛИНА с дополнительным резонатором (архетип: мандолина неаполитанская).

Изобретение А.Старцева, модель № 1, Ленинград(?), 1935 г.

Объем корпуса мандолины увеличен за счет одного «рога», подобного «рогам» гитары-лиры.

Колекция В.А. Брунцева. *Инв.: 1188-III.*

12. ДОМРА-БАНДЖО (архетип: домра 3-струнная).

Изобретение А.И. Гнездилова, г. Барнаул, Россия, 1994 г.

Обечайка корпуса деревянная с двумя кожаными мембранами.

Коллекция В.А. Брунцева. *Инв.: 1074-III.*

13. ЦИТРА-БАНДЖО (архетип: цитра зальцбургского типа).

Изобретение неизв. мастера, XIX в.

Корпус идентичен корпусу банджо.

Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 585 (И 1764).*

14. ЦИТРА «Сирена» (архетип: цитра зальцбургского типа).

Изобретение Г.Траппа, г. Вильдштайн близ Егера, Богемия, рубеж XIX-XX вв.

Цитра имеет две деки и дно.

Коллекция В.А.Брунцева. *Инв.: 1100-III.*

III. «КОМБИНИРОВАННЫЕ КОНСТРУКЦИИ»

а) «ФОРМАЛЬНО-КОМБИНИРОВАННАЯ КОНСТРУКЦИЯ»

15. ГАРМОНИКОРД (архетипы: фортепиано, фисгармония).

Изобретение А.Дебуан'а, Париж, 1851 г.

Комбинация из ф-но и фисгармонии в общем корпусе.

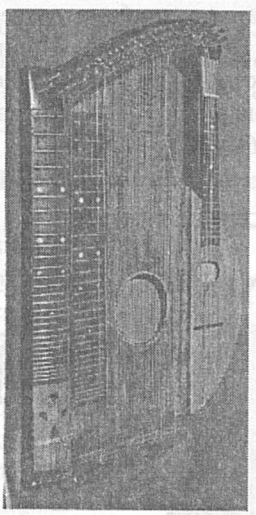
Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 404 (И 1314).*

16. ЦИТРА «тройная» (архетипы: цитра зальцбургского типа, цитра смычковая, мандолина).

Изобретение неизв. мастера, XIX в.

Комбинация из трех перечисленных выше инструментов.

Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 261 (И 976).*



б) «РЕЗУЛЬТАТИВНО-КОМБИНИРОВАННАЯ КОНСТРУКЦИЯ»

17. ЦИТРА щипково-смычковая (архетипы: цитры щипковая, смычковая).

Изобретение неизв. мастера, кон. XIX в.

Струны для игры смычком сгруппированы по три и лежат на металлических порожках, подобных скрипичным подставкам. Остальные струны предназначаются для игры щипком.

Коллекция В.А. Брунцева. *Инв.: 1097- III.*

18. ГИТАРФА (архетипы: гитара 6-струнная, арфа). Изобретение В.А. Давыдова, Курская губ., Россия, 1860 г.

Корпус инструмента гитарный, но больших размеров и с очень высокими обечайками.

Две шейки: первая с грифом (гитара 6-струнная), вторая без грифа. «Арфа» представляет собой 12 струн, натянутых над второй шейкой.

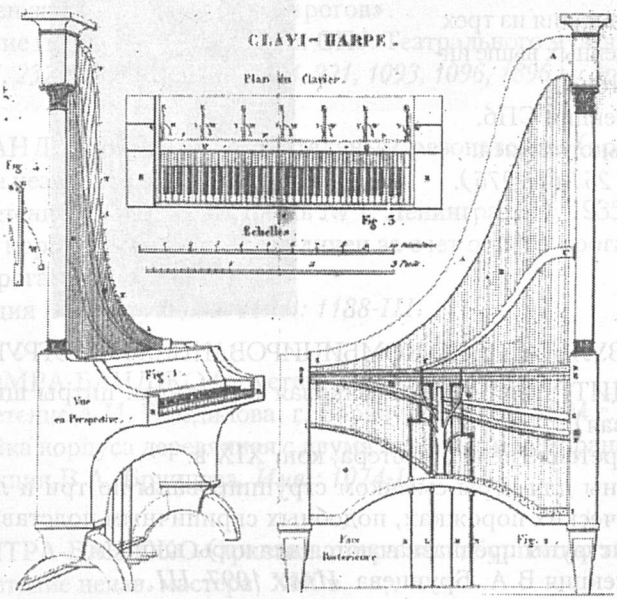
Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 484 (И 1503).*

19. АРФА КЛАВИШНАЯ (архетипы: арфа, клавесин).

Изобретение известно с посл. четв. XVII в. С тех пор модификации изготовлялись различными мастерами и фирмами вплоть до XX в. Одним из наиболее известных энтузиастов модификации был Иоганн Кристоф Дитц, Париж, 1814-1819 гг.

В Коллекции СПб. Театрального музея хранится экземпляр клавишной арфы работы И.К. Дитца, серийн. № 118.

Инв.: Х 60 (И 1397).



20. АРФО-ЛЮТНЯ (архетипы: арфа, лютня).

Изобретение Эдварда Лайта, Лондон, ок. 1798 г.

Соединение шейки и колонки инструмента аналогично соединению арфовых корпуса и колонки.

Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 125, 342 (И 328, 1073).*

21. ЦИСТРА КЛАВИШНАЯ (архетипы: цистра, фортепиано).

Изобретение Кристиана Клауса, Лондон, 1783 г.

Цистра, снабженная молоточковым механизмом, приводимым в действие посредством клавиш.

Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 108, 605, 608 (И 308, 1800, 1804).*

22. ВЬЕЛЬ ОРГАНИЗИРОВАННАЯ (архетипы: лира колесная, орган).

Об изобретении известно с последн. четв. XVIII в.

Лира колесная со встроенным органчиком. Колесо и клавиши обеспечивают одновременное звучание обоих инструментов.

Коллекция СПб. Театрального музея. *Инв.: Х 141 (И 347).*

23. БАРАБАН ФРИКЦИОННЫЙ (архетипы: барабан односторонний, смычковый инструмент).

Время и место изобретения неизвестно.

В Коллекции СПб. Театрального музея хранятся: «бухай» работы неизв. мастера, Украина, серед. XX в. (корпус в виде винного бочонка без дна, с одной мембраной, сквозь которую пропущен пук конских волос) и барабан работы неизв. мастера, Зап. Европа, XIX в. (роль корпуса выполняет глиняный горшок, закрытый мембраной, роль смычка - тростниковая трубка).

Инв.: М 124, 23 НВМ (И 2685, 917).

24. ГАРМОНИКА «Саратовская» (архетипы: гармоника «7-клапанка», глоккеншпиль).

Изобретена в г. Саратове, Россия, 1860-е гг.

Гармоника, снабженная маленькими гонгами - так называемая «гармоника с колокольчиками».

Коллекция В.А. Брунцева. *Инв.: 147-IV, 990-IV.*

В.В.Кошелев

МОДИФИЦИРОВАННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ИСТОРИКО-ОРГАНОЛОГИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ О *БЛАГИНТОНЕ*[*]

Целью настоящей работы является введение в научный оборот историко-органологических сведений о русской концертине, известной под названием «благинтон». Доступный мне экземпляр хранится в частной коллекции «Музыкальные инструменты народов мира» петербургского коллекционера В.А. Брунцева[**] и датируется примерно 1890 г. Ему присвоен инв. номер *676-IV*.

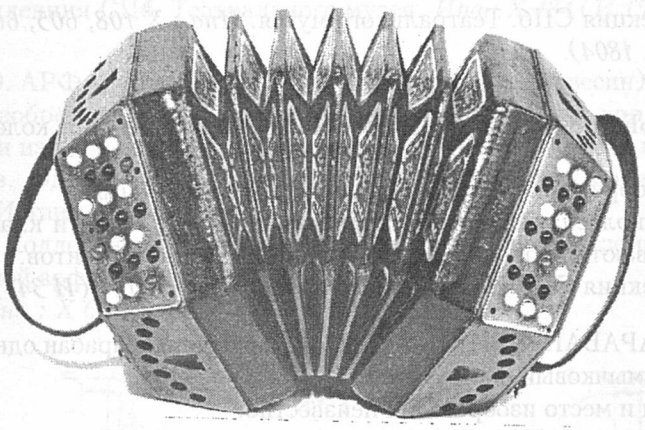


Фото № 1

Благинтон был приобретен В.А. Брунцевым в 1995 г. в С.-Петербурге у вдовы петербургского артиста цирка, музыкального эксцентрика Л.А. Карабанова. Иных подробностей о миграциях инструмента выяснить не удалось.

До 1995 г. о благинтоне как реально существующем инструменте я не встречал сведений. Создавалось впечатление, что благинтонов не сохранилось. Это впечатление было подкреплено ус-

---

* Приношу благодарность петербургскому коллекционеру музыкальных инструментов В.А. Брунцеву за любезно предоставленную мне возможность работы с благинтоном.

** О В.А. Брунцеве и его коллекции см.: Кошелев В.В. Музыкальные инструменты народов мира в коллекции В.А. Брунцева//Вопросы инструментоведения. Вып. 2. СПб., 1995. С. 49-56; Его же. Цитры в коллекции В.А. Брунцева «Музыкальные инструменты народов мира». Краткий каталог. СПб., 1997 (на рус. и нем. яз.); Брунцев В.А. Цитра (опыт создания частной коллекции)//Вопросы инструментоведения. Вып. 3. СПб., 1997. С. 135-141.

тной справкой А.М. Мирека - доктора искусствоведения, директора московского Международного музея Альфреда Мирека «Русская гармоника», переданной В.А. Брунцеву, а через него - мне. Так, А.М. Мирек сообщил, что приблизительное количество когда бы то ни было изготовленных благинтонов равнялось 35. Данное свидетельство позволяет сделать осторожное предположение о том, что инструмент В.А. Брунцева существует в единственном экземпляре.

Даже если в дальнейшем мое предположение не подтвердится, я все же буду считать петербургский благинтон достоянием музыкальной культуры, в частности, редчайшим памятником отечественного инструментостроения.

В связи с этим беру на себя смелость поздравить В.А. Брунцева от лица коллег с находкой открытийного масштаба. Она делает (и будет делать) честь не только его собранию, но и инструментоведческой науке в целом.

О том, что подлинность найденного благинтона не вызывает сомнений, говорят иконографические, письменные и органологические свидетельства. Приведу их.

Мне известно лишь одно (недатированное) изображение благинтона. Это фотография, опубликованная Г.И. Благодатовым*, и фотография хранящаяся в архиве Коллекции СПб. государственного музея театрального и музыкального искусства (*инв.: Р-2075*). Оба снимка сделаны с одного и того же негатива. На них запечатлен известный петербургский баянист и конструктор Я.Ф. Орланский-Титаренко (1877-1941 гг.) вместе с «горкой» гармоник**. На вершине «горки» отчетливо виден благинтон. Не тот ли это самый инструмент, о котором здесь идет речь?

Фото № 2

* См.: Благодатов Г.И. Русская гармоника. Л., 1960.

** См. о нем: Мирек А.М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. М., 1994. С. 259.

Об изобретателе благинтона известно только следующее: «БЛАГИН Иван Федорович (ок. 1850-1920, Одесса), мастер, конструктор. Известный в Одессе мастер по изготовлению на заказ любых гармоник. Состоял в ремесленной управе, имел свою мастерскую. Хорошо владел игрой на концертине и других гармониках. Знал нотную грамоту. Изобрел русскую концертину, которую назвал «Благинтон», особой конструкции и расположения клавиатур, для которой в 1893 г. написал Школу (см. «Учебные пособия»). Концертины «Благинтон» изготовлял около 30 лет. К нему обращались многие артисты эстрады и цирка из других городов, т.к. он славился не только высоким мастерством, но и изобретательностью. Владел свободно всеми технологическими операциями»*.

Оказывается, И.Ф. Благин создал для своего инструмента и Школу игры: Благин И.Ф. Школа для новоизобретенного привилегированного русского концертино «Благинтон». Одесса, 1893. К сожалению это издание остается для меня пока недоступным.

Органологического описания благинтона в литературе нет. Попытаюсь восполнить этот пробел.

Благинтон представляет собой модификацию английской концертины. Вид модификации - экспериментальная конструкция**. Название инструмента традиционно для подобного рода изобретений и позволяет предположить, что благинтон был запатентован. Косвенно на это указывает штамп «PATENT», выбитый пуансоном на нейзильберовых клавиатурных накладках обеих виндлад.

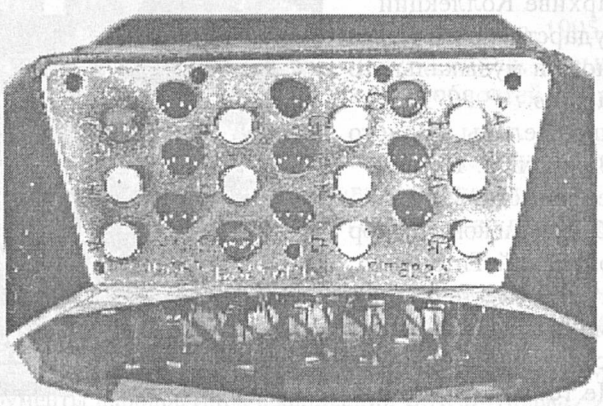


Фото № 3

* См. о нем: Мирек А.М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. М., 1994. С. 191.

** Подробнее об этом см.: Кошелев В.В., Брунцев В.А. Изобретательство в области музыкального инструментостроения. Публикуется в настоящем сборнике, стр. 191.

На тех же самых накладках выбито пуансоном: «ИВАНЪ БЛАГИНЪ ОДЕССА» (фото № 3). К внутренней стороне решетки правой виндлады приклеена крошечная фотография с печатной надписью: «ИВАНЪ/БЛАГИНЪ/ОДЕССА» (аналогично выполняются и располагаются данные о патентах и фирмах на англ. концертинах). На лайке, которой оклеены обе рамы меха, две тисненые золотом надписи: «BLAGINTONN» (левая рама) и «БЛАГИНТОНЪ» (правая рама).

Корпус состоит из правой и левой виндлад с укрепленным между ними мехом. Форма корпуса в поперечном сечении 6-гранная, заужающаяся наружу (фото № 1). Виндлады склеены из тщательно подогнанных буковых дощечек и затонированы в красно-коричневый цвет. В каждой из виндлад по 14 круглых резонансных отверстий (сгруппированы по 7 в гранях, сопрягающихся с клавиатурными (фото № 1).

Решетка правой виндлады изготовлена из трехслойной фанеры (наружный слой из платанового дерева); украшена типичной для гармоник пропильной резьбой (растительный орнамент) и затонирована в красно-коричневый цвет. Решетка левой виндлады из березовой дощечки, украшена отверстиями различных диаметров и затонирована в коричневый цвет. Решетки снабжены кистевыми ремнями. Упоров для больших пальцев и мизинцев нет.

Рамы меха кленовые, снаружи оклеены черной лайкой. Мех картонный, из 5 борин, оклеен аналогичной лайкой. На внутренние стороны борин поверх лайки наклеены украшения из цветной бумаги (фото № 1; англ. концертины украшаются идентично).

В каждой виндладе установлено по 3 цельных, латунных планки со стальными язычками (фото № 4). На противоположных - по отношению к планкам - сторонах виндлад смонтирована рычажно-клапанная механика (фото № 5). Механика приводится в действие посредством нажатия кнопок, сгруппированных в 2 клавиатуры, каждая из которых насчитывает по 21 кнопке. В качестве кнопок приспособлены фарфоровые(?) шарики белого, красного и черного цвета. Белые и красные кнопки (красных только 4, это ноты «до») соответствуют белым, а черные - черным клавишам ф-но. На нейзильберовых клавиатурных пластинках, отверстиями которых кнопки предохранены от люфта, выбиты пуансоном буквенные названия нот под каждой белой и красной кнопкой.

Чтобы отчетливее представить устройство клавиатур, приведу их схемы (ср. с изображениями на фото №1).

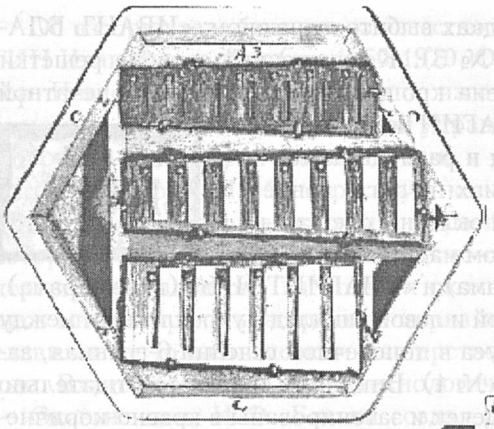


Фото № 4

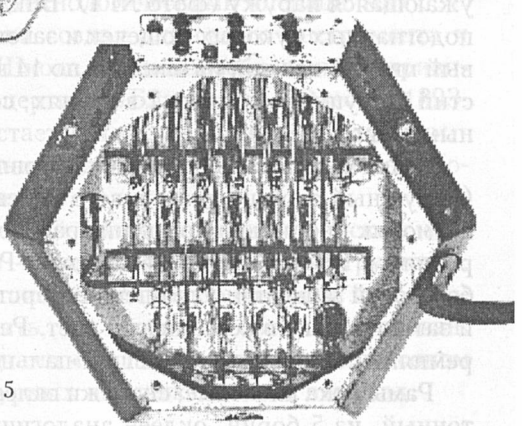
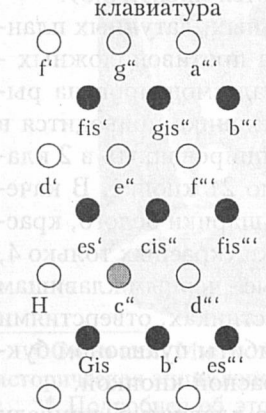
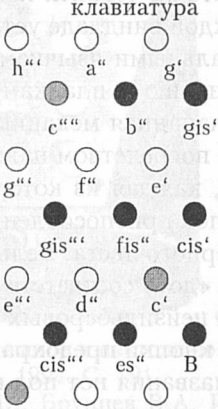


Фото № 5


Правая
клавиатура
f‘
g“
a“‘
fis‘
gis“
b“‘
d‘
e“
f“‘
es‘
cis“
fis“‘
H
c“
d“‘
Gis
b‘
es“‘
G
a‘
h“


Левая
клавиатура
h“‘
a“
g‘
c““
b“
gis‘
g“‘
f“
e‘
gis“‘
fis“
cis‘
e“‘
d“
c‘
cis“‘
es“
B
c“‘
h‘
A

Как видно по схемам, диапазон благинтона достигает почти 3,5 октав: G - с "". Ясно также, что техника игры на благинтоне, принципиально не отличаясь от концертинной, требует от музыканта большей растяжки пальцев. Эта особенность клавиатур благинтона затрудняет исполнение мелкой техники. Кантилена может исполняться на нем с тем же успехом, что и на англ. концертине.

Инструмент находится в игровом состоянии. Все его детали аутентичны. Исключение составляют решетка левой виндлады, правый ремень и их (ремней) крепление. Основные размеры корпуса при сжатом мехе: дл. 157, выс.180, шир. 160 мм.

Отмечу особо, что благинтон сработан очень качественно. Мастерски наклепаны и настроены язычки, вследствие чего инструмент хорошо «строит» и легко «отвечает». Звук обладает красивым тембром и имеет большую градацию между "пиано" и "форте". Клавиатуры точно выверены по высоте кнопок, сопротивляемости и отдаче пружин; рычажно-осевой механизм работает бесшумно и без случайных соприкосновений. Клапаны «кроют» безупречно. Не менее виртуозно изготовлен мех. Обращает на себя внимание уровень столярного мастерства: предельно точные размеры и ровные поверхности частей корпуса обеспечивают ему прочность и герметичность.

Перечисленные здесь и выше особенности в некоторых отношениях выгодно отличают благинтон от повременных ему российских гармоник, чаще всего изготовлявшихся на скорую руку, не для «вечного» использования и хранения. Это обеспечивает благинтону включенность в европейскую традицию изготовления гармоник и существенно дополняет семейство концертин.

Подробнее об этом см. предыдущую статью.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Батов Александр Владимирович — мастер старинных струнных инструментов, художник-реставратор Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки; Москва.

Бойко Юрий Евгеньевич — композитор, инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник Российского института истории искусств (РИИИ); Санкт-Петербург.

Брунцев Валерий Александрович — член российского национального Комитета Международного Совета по музыке ЮНЕСКО; Санкт-Петербург.

Герцман Евгений Владимирович — музыковед; доктор искусствоведения; ведущий научный сотрудник РИИИ; Санкт-Петербург.

Зелинский Роман Федорович — этноинструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник РИИИ; Санкт-Петербург.

Кошелев Владимир Васильевич — инструментовед, эксперт по музыкальным инструментам; хранитель; старший научный сотрудник Коллекции музыкальных инструментов Музея театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург).

Мациевский Игорь Владимирович — композитор, инструментовед; доктор искусствоведения; ведущий научный сотрудник РИИИ; Санкт-Петербург.

Мешкерис Вероника Александровна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН; Санкт-Петербург.

Милешина Нина Владимировна — кандидат искусствоведения, зав. отделом музыкальных инструментов Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки; Москва.

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог; младший научный сотрудник РИИИ; действительный член Ассоциации колокольного искусства; Санкт-Петербург.

Олейник Ольга Григорьевна — арфистка и инструментовед, доцент Львовской консерватории им. Н.В.Лысенко; Львов, Украина.

Платонов Валерий Филиппович — инструментовед; младший научный сотрудник РИИИ; Санкт-Петербург.

Свободов Валерий Александрович — инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник РИИИ; Санкт-Петербург.

Соколова Алла Николаевна — инструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник Института языка, литературы и истории республики Адыгея, город Майкоп.

Старостенков Сергей Алексеевич — кампанолог; научный сотрудник Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) им. Петра Великого РАН; вице-президент Ассоциации колокольного искусства России; Санкт-Петербург.

Чудинова Ирина Анатольевна — композитор, инструментовед; кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ; Санкт-Петербург.

Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира

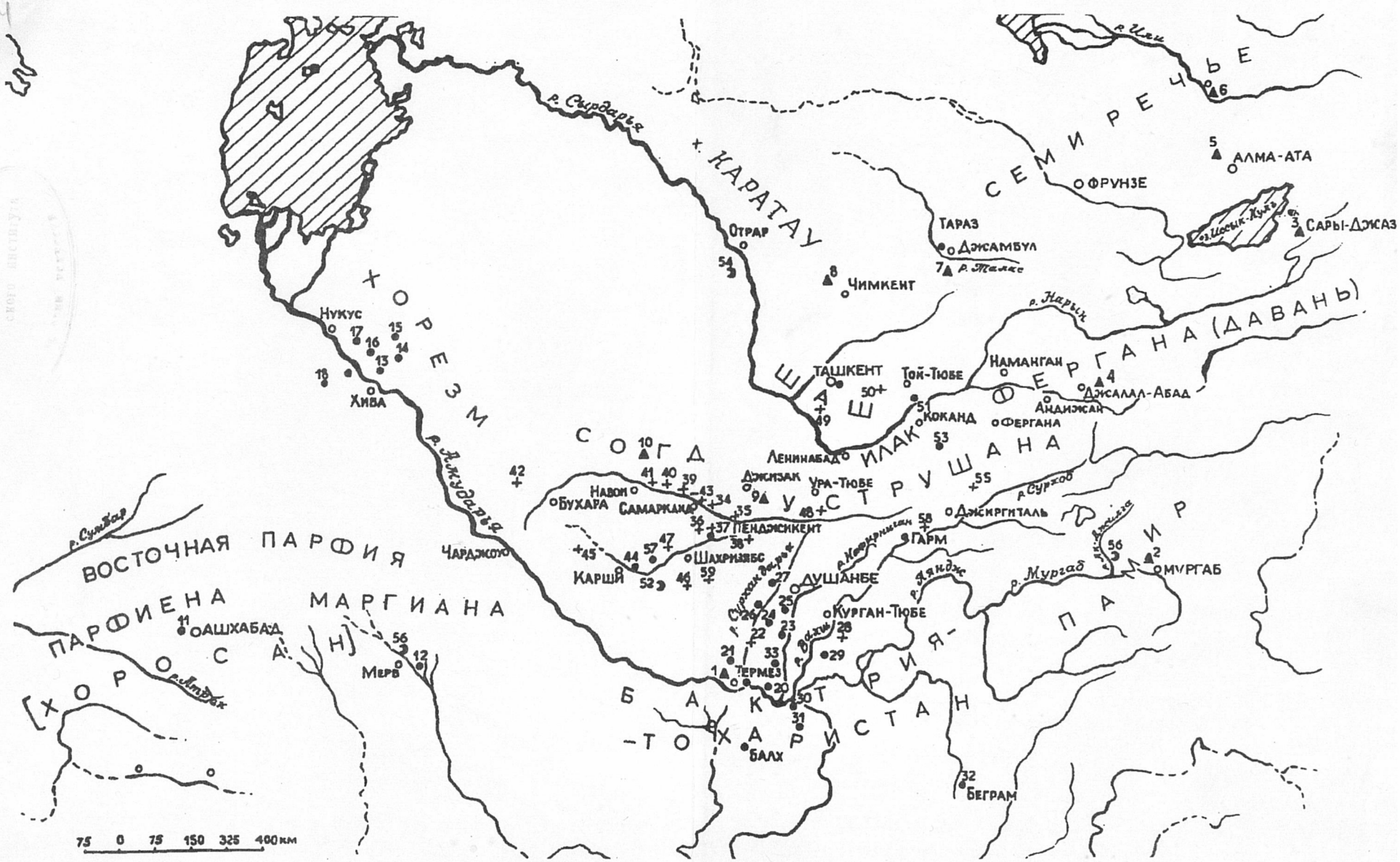
Выпуск 1

Составитель и ответственный редактор *В.А.Свободов*

Редакционная коллегия: *Ю.Е.Бойко, В.Ф.Платонов*
Корректор *Г.В.Маркичева*
Верстка *П.И.Михайлова*

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств.
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл. 5.

Бумага офсетная. Формат 60x90 1/16.
Усл.-печ. л. 13. Заказ № 2/6.
Отпечатано в издательско-полиграфическом предприятии
"Петровский фонд".
Санкт-Петербург, Большая Монетная, 16.
Лицензия ЛР № 710085 от 22.09.1994г.



Условные обозначения:

▲ — памятники музыкальной археологии первобытной эпохи
● — "музыкальные" находки древней эпохи (IV в. до н.э. — IV в. н.э.)
\+ — "музыкальные" находки раннего средневековья доарабского периода (V—VIII в.в. н.э.)
◗ — "музыкальные" находки раннего средневековья после арабского нашествия (VIII—X в.в. н.э.)

Рис. 1 Карта распространения памятников музыкальной археологии на территории Средней Азии и Казахстана

MVI
M-340