



**ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА
В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.
ПРОБЛЕМЫ АРТИКУЛЯЦИИ**

**Санкт-Петербург
2008**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Проблемы артикуляции

Санкт-Петербург

2008

ББК: 85.31

УДК: 781.6

И72

Сборник подготовлен в секторе инструментоведения
Ответственный редактор — *И.В.Мацевский*

Редакционная коллегия:

Ю.Е.Бойко

А.Б.Никаноров

М.А.Сень

А.А.Тимошенко

Е.В.Хаздан

И.А.Чудина

О.В.Пахомова (отв. секретарь)

Рецензенты:

канд. искусствоведения *А.Б.Никаноров*,

канд. искусствоведения *А.В.Ромодин*

И72

Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции: Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 дек. 2008 г.). — СПб. : Астерион, 2008. — 272 с.

Английский текст: *В.А.Белов*

Сборник подготовлен при поддержке гранта РГНФ № 08-04-14094 г

ISBN 978-5-94856-520-0

© Коллектив авторов, 2008

© ГНИИ «Институт
истории искусств», 2008

ТЕМБРО-АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА

I

Игорь Мацевский
(Санкт-Петербург)

Артикуляция и жест: о синкретических основах символики в инструментальной музыке

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

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

Воспринимая живой процесс инструментального музицирования, игру на инструменте, ее реципиент фактически не только слышит звуковые комплексы, но и видит процесс их реализации, исполнения, артикулирования, слышит и *видит игру*. *Одновременное*, неразрывное, структурно и функционально единое *слышание-видение* — *нормативное* условие существования *инструментальной музыкальной коммуникации*. Слушание музыки через аудиозапись, магнитофонную ленту или кассету, CD или компьютер — явление более позднее, возникшее в стадияльно иные времена, когда *феноменология инструментализма* давно и прочно сформировалась. К тому же и при восприятии звукозаписи подготовленный реципиент нередко в своем воображении вольно или невольно воссоздает живой процесс, т.е. как бы реставрирует

реальную ситуацию музицирования (этому способствует и возрастание сегодня роли в такого рода электронном функционировании музыки видеозаписей, DVD и т.п.)

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

В каждой инструментальной исполнительской традиции, у того или иного этноса, в ту или иную эпоху, при игре на том или ином инструменте согласно тому или иному культурно-историческому стилю музыки формировалась своя имманентная для соответствующей стилиевой системы *эстетика исполнительского жеста* [7: 19–20; 6: 93]. Одновременно с этим выстраивалась его *аксиология* и связанная с ней *система нормативов*. При оценке красоты музыки, искусства ее исполнения, *соответствия воспринимаемого* определенным художественным *критериям* и идеалам реципиент сознательно или невольно (в зависимости от своих знаний, опыта, характера, психологического типа и т.д.) привносит в свое восприятие *красоту кинетики*, эстетику движений артиста-музыканта. Наряду с историческим или этническим звукоидеалом формируется тесно связанный с ним *этно-исторический кинезо- и видеоидеал*, а также соответствующая ему *система символов и знаков*. Она отразилась и на структурной, и на функциональной стороне инструментального музицирования, на исполнительской технике и путях ее совершенствования, постановке рук, посадке, характере расположения музыканта, его поворотов, движений, а также его целостном *артистическом поведении* на эстраде-сцене. «Такая постановка хороша; так играть и вести себя на сцене неприлично; у нас так скрипку не поднимают; ударять неподвижной рукой в центр мембраны — и по звуку глухо и смысл другой», — подобные, равно как и иные, самые многообразные позиции музыкантов разных стран и народов отразились и в системах обучения, в музыкальной педагогике, порожденных ею системах исполнительских, отраженных и в самом музыкальном тексте символов. В немалой степени это обусловило и своеобразие тех или иных исполнительских *школ* и *исполнительских стилей* даже в рамках одной эпохи и одной этнической культуры [4: 13–17].

Наряду с выше сказанным артикуляция, обуславливающая *смысловую* наполненность *интонационной несущей* интерпретируемого (а в традиционной культуре контактной коммуникации — и создаваемого в процессе игры) произведения и исполнительский жест, порождающий определенный *музыкально-тембровый результат*, формируют не только чисто звуковые художественные образы. Исполнительский жест, вполне наблюдаемые, видимые реципиентом игровые движения, формирующийся в процессе коммуникации-игры *визуальный* образ, красота и выразительность движений (подобно хореографии), визуально воспринимаемое поведение музыканта приобрели дополнительную выразительность, *дополнительную знаковость*, существенную *семантическую надбавку к звучанию*, став в итоге — важным — кинезо-визуальным — *ингредиентом целостного* художественного *образа*. Согласно казахской легенде, когда хозяева юрты долго слушали игру пришедшего в аул музыканта забыв накормить и напоить чаем, он в определенные драматургические моменты музыкальной формы исполняемого произведения, зашпиывая струны домбры левой рукой, правой — делал ритуальный жест, каким почетному гостю обычно подают пиалу с чаем. Так родился программный кюй «Чай со сливками», при интерпретации которого этот жест обязателен: знающие символику понимают его смысл [6: 94]. Так же легко понимают подтекст преувеличенного (явно — для сценического эффекта) подъема смычка с последующим хлестом по струнам (имитация удара плети) при исполнении «Пастушьей думы» гуцульского скрипача В.Могура [12: 70–76].

Играя композиции для слушания — чисто инструментальную лирику на танцевальной основе, свадебные музыканты Восточного Подолья нередко раскачиваются, имитируют отдельные танцевальные движения ногами, совершают повороты корпусом, *как бы напоминая* своим реципиентам о синкретическом происхождении исполняемого произведения и уже на новом уровне вносят в него моторно-визуальный компонент. Тихвинский свадебный гармонист А.Павлов порой пританцовывал и при исполнении собственно плясовой музыки, приближался к танцорам и публике, стремясь активизировать их действия и расширить круг участников пляски. Его коллега по ансамблю бубнист Г.Погорелов, то поворачиваясь, приближаясь к тому или иному участнику ансамбля, плясуну, слушателю-зрителю, то направляя бубен в их сторону, постоянно двигался в пространстве танцевального круга. Еще бо?льшая пространственная активизация жеста характерна для игры южно-русских уличных музыкантов. Румынско-молдавские лэутары, музыканты украинских и белорусских ансамблей типа «троистой музыки» [7: 95–111], венгерские, словацкие, цыганские свадебные музыканты — даже в пределах чисто инструментальных жанров — активно

используют разнообразную игровую моторику, дающую существенное дополнение к целостному музыкально-художественному образу.

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

Обобщенная образность, известная абстрагированность инструментальной музыки, в отличие от изящной словесности или вокально-поэтических форм, запоминанию которых немало способствует ассоциативный ряд и возможность обусловленной им повествовательности, сюжетности, существенно сказались на *своеобразии художественной памяти* музыканта-инструменталиста, концентрации ее, прежде всего, на охвате *музыкальной формы*, архитектоники произведения, характере следования, иерархии составляющих ее отдельных элементов. К тому же для освоения как отдельной интонационной или тембро-артикуляционной фигуры, краски, штриха, так и алгоритма определенных структурных разделов целостной композиции инструменталисту необходимо запомнить не только звучание, но и необходимый набор движений для их достижения. А в искусстве контактной коммуникации музыкальное произведение и вовсе реализуется только через *артикулирование*, «произнесение».

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

Внемusыкальные средства фиксации, в этом плане, уже изначально были *предопределены самой спецификой инструментализма*: наличием *материального феномена* — звукового орудия, музыкального инструмента — с его грифом, соответственно объективно закрепленными, *видимыми* высотными позициями, ладками на хордофоне, грифными отверстиями на аэрофоне, определенным положением вибраторов — трубочек, дощечек, струн, дисков и пр. — у флейт Пана, ксилофонов, цитр и т.д. Это, в свою очередь, привело к введению дополнительных знаков, нарезок, ямок, рисованных линий, кружков и пр., а также обозначений на инструменте высотных зон, связанных с определенными эпизодами, разделами музыкальной

формы, названия которых нередко совпадали с обозначениями частей инструмента [1; 2; 5: 169–170].

Тенденция к материализации музыкального текста с помощью символики отразилась в появлении словесных *знаков-терминов*, обозначающих то или иное конкретное музыкально-текстовое явление: отдельный тон и простейшую звуковую последовательность, ритмический рисунок (например, ритмоформулы-*усули* Центральной Азии), аккорд через способ его артикуляции на инструменте, аппликатуру, смену гармонии (у румын и украинцев Буковины), части формы и т.д. Следствием активизации названной тенденции явилось изобретение и внедрение *письменного* способа фиксации, закрепления и передачи музыкального текста, эмблематические (условные, конвенциональные) и иконические (с элементом изобразительности, наглядности) нотации: цифровые, буквенные, иероглифические, табулатурные и т.д. и т.п. Как в Европе, так и на Востоке, как в академической, так и в традиционной (прежде всего, в профессиональной) музыке. Другой вопрос, в какой мере это привело в *замене контактного способа* коммуникации, сохранения и передачи традиции (от музыканта к музыканту, от поколения к поколению) на академический, через *посредника* (нотный текст, диск, звукозапись). В какой — явилось *лишь дополнительным подспорьем* для бесписьменной в своей основе *музыкальной практики* (античные Греция и Рим, искусство литовских канклистов, ашкеназско-еврейских клезмеров, участников народных духовых оркестров, свадебных музыкантов Центрально-Восточной Европы и т.д.) и *науки* (например, в средневековых трактатах Ближнего и Среднего Востока) [6: 172–176].

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

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

значительную долю *внетекстовой информации*, достраиваемую, дорисовываемую опытным слушателем-зрителем, знатоком традиции. То же относится и к исполняемым как самостоятельное произведение частям и эпизодам крупных циклических композиций, например, частей макама (дастгях) в арабо-персидском музыкальном мире, отдельных эпизодов опрышковского и гайдуцкого эпоса-хроник в странах Центрально-Восточной и Южной Европы и т.д. В-третьих, — существенно отразились на активизации форм программной музыки со словесной или картинно-событийной программой [9; 6: 282–286; 8: 62–68].

И самое главное. Взаимодействие и взаимовлияние различных областей искусства, опираясь на *общие* культурно-исторические *задачи*, решаемые ими в культуре того или иного этноса, эпохи, страны. *Функционально исходные* здесь — магия, оберег, устрашение врагов, охрана рода и племени, древнейшие культы, поклонение тотемическим предкам, фетишам, духам — постепенно сменялись новыми идеями и верованиями. Отсюда и использование в каждом из искусств выражаемых своими, *имманентными* для каждого рода искусств *знаками*, реализуемых своими специфическими средствами, но *одних и тех же* для каждой этно-исторической традиции *символов*. Знание их носителями традиции способствует не только более глубокому пониманию заложенной в них символики, но и естественному, *интерактивному обмену* информации. Таковы символы солнца, луны у славянских этносов, креста (широко — у христианских народов), иносказательная символика (проявление невидимого через видимое) во многих мусульманских культурах [8: 72–73], древнейший символ двух Венер — у тюрков, лебедь — у каорейцев, хантов, манси, медведь — у карел и саами, звенящие журавли — у одного из башкирских родов, волк — у ряда волжских финнов, утка, филин — у литовцев-аукштайтов и т.д. и т.п.

В *структурном* плане древнейшие их воплощения в инструментальной музыке реализуются в двух *типах* знаков: 1) *иконических*; 2) *эмблематических*. *Иконические* — проявляются, прежде всего, в *звукоизобразительности* и *ассоциативности*. Существенным для последней явился исторический опыт *преобразования временных отношений* в *пространственные, частотных характеристик звука* — в *линейные*, в т.ч. высотные (характерен сам термин «высота» в музыке!..). Так образуются многочисленные дуги, круги, овалы, кресты (в т.ч. у И.С.Баха), звезды (в т.ч. у К.Пендерещкого), знаменитый «смеющийся нос» в «Тиле Уленшпигеле» Р.Штрауса и т.д. *Знаки-эмблемы* опираются на характерную для каждой этнокультурной, локальной, социальной и даже профессиональной группы *конвенциональные основы*, складывающиеся и меняющиеся *системы договоренности*. Нередко теми же знаками-формулами не только у разных народов, но и у соседних локальных групп одного племени, в близлежащих

районах и даже селах обозначаются разные по наполнению и смыслу явления и понятия, а аналогичные — могут быть выражены разным способом. Иконические знаки в инструментальной музыке восходят к древнейшей *охотничьей* практике с ее манками и сигналами. Эмблематические — к звуковой деятельности скотоводов-*пастухов* и получили свое дальнейшее распространение в формах *военной* музыки разных стран и народов.

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

Литература

1. *Аманов Б.* Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1986. С.39–48.
2. *Аманов Б.* Терминология как «знак» культуры // Советская музыка. 1985. №7. С.73–74.
3. *Белявский Л.* Инструментальная музыка — трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.1. М., 1987. С.106–115.
4. *Мацневская В.И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореф. дис. ... кандидат искусствоведения. СПб., 2003.
5. *Мацневский И.В.* К источникам ролевой спецификации современной партитуры // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2008. С.310–313.
6. *Мацневский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
7. *Мацневський І.* Ігри і співголосся. Контонація. Тернопіль, 2002.
8. *Мухамбетова А.И.* Казахский кюй. Алматы, 2002.
9. *Мухамбетова А.И.* О программности казахской народной инструментальной музыки // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С.314–327.
10. *Папенина А.Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб., 2008.
11. *Петров В.О.* Инструментальный театр Виктора Екимовского // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2008. С.22–242.
12. *Macievskij I.* Mogurs Scharfes Duma // Beitrage zum Musikwissenschaft. Berlin, 1972. Jg 14; N.1. S.70–76.

Категория «Свет» в условиях программности, звукописи и фонизма

В историческом плане историю светозвуковых музыкально-эстетических концепций можно проследить начиная от синкретических солярных представлений, и далее — бетховенской формулы «от мрака к свету», через эффекты света и тени в импрессионистической музыкальной культуре к светоносности музыки А.Скрябина и А.Веберна, Э.Денисова и Д.Лигети... В рамках же теории музыки о воплощении световой тематики более естественно говорить с точки зрения программности, звукописи, а также фонизма.

Наиболее масштабное и разработанное явление среди обозначенных — *программность*¹. Наличие в музыкальном произведении программы во многом определяет его образный мир. Однако, краткий ли это заголовок, развернутый ли сценарий или конкретный, как в вокально-инструментальной музыке текст — в любом случае он является лишь некоей отправной точкой для восприятия.

В зависимости от жанровой принадлежности световая тематика в музыке может быть воплощена на следующих уровнях: 1) музыкально-драматическом, 2) вокально-инструментальном, 3) инструментальном. *В зависимости от типа используемой программы* классификация выстраивается совершенно иначе. И.В. Мациевский на материале гуцульской инструментальной традиции выделяет описательный и обобщенный типы программ и характеризует их следующими идейным и жанровым содержанием: «... в связи с программностью 1-го типа (описательной) в инструментальном фольклоре возник жанр, который по формальным признакам мог бы быть признан синкретическим. Это рассказы с инструментальными иллюстрациями.»; «...второй тип программности представлен в инструментальном фольклоре произведениями с программной идеей. Происхождение таких произведений, по-видимому, более позднее. Если описанный выше тип программности восходит прямо к древним обрядовым жанрам, либо явля-

¹ См.: Шостакович Д. Д. «О подлинной и мнимой программности» (1951), Арановский М. Г. Что такое программная музыка? (1962), Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена (1963), Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности (1963), Мациевский И. В. «О программности в инструментальной народной музыке» (1969), Ширяева О. Ф. «Картичность в музыке» (2001), а также кандидатские диссертации Поповской О. И. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов» (1999), Хилько Н. П. Музыкальное воплощение живописной программы. Структурно-композиционный аспект (1997).

ется их отражением, то последние связаны уже с более новыми жанрами и в первую очередь — со свободной от обряда песней» [1: 211]¹.

Обе рассмотренные классификации, выстроенные как на основе жанровых разновидностей, так и в зависимости от типа используемой программы, по отношению к световому прочтению музыки можно объединить как: 1) музыкально-драматические сочинения; 2) вокально-инструментальные; 3) инструментальные (с описательной или обобщенной программностью). Промежуточное положение в этом ряду займут те произведения, которые не используют слово в процессе исполнения, но опираются на него в качестве того или иного комментария. Описательный и обобщенный типы вполне могут трактоваться как варианты инструментального уровня. Крайними точками воплощения световой темы в этом контексте можно считать инструментальные сочинения с более развернутым тематическим комментарием (описательный тип) и светоносно озаглавленные сочинения (обобщенный). Учитывать описательную и обобщенную программность в музыкально-драматических и вокально-инструментальных произведениях также вполне возможно, но, на наш взгляд, эта конкретизация в них не столь принципиальна.

В отличие от обусловленных текстами вокальных и вокально-инструментальных сочинений, чисто инструментальная музыка, пусть и снабженная программными заголовками на тему света, не столь однозначна. Сомнению может быть подвергнуто в первую очередь само программное определение. Связано ли оно с музыкой или с ситуацией, в которой произведение создавалось? А может быть, произведение было по каким-то причинам переименовано или сделано частью другого произведения с новым названием? Дано ли название самим автором? Или издателем? Слушателем? В истории музыки такие ситуации совсем не редкость. К примеру, один из квартетов Й. Гайдна на сегодняшний день фигурирует под французским заглавием «l'Aurore» или английским «The Sunrise» [7: 434], то есть «Восход солнца» (B-dur, ок. 1797 г., op.76), а шесть его более ранних

¹ Пример распространенной у горских народов программы инструментального сочинения в «Вівчарській думі» для скрипки В. Могура с использованием свето- и цветоассоциативности («постепенный переход (как бы рассвет) от бледного к яркому на протяжении композиции, отдельные цветковые переливы внутри): «Раннее утро в Карпатах. Трембита будит. Все пастухи встали, а один проспал. Овцы его разбежались. Он ищет своих овец. А становится все светлее. Солнце. Щечечут птицы. Они все и даже ведьма (та, что в горах сидит) посмеиваются над ним. Но он все же нашел наконец своих овец. И на радостях играет на сопилке гуцулку (народный танец)» [1: 214].

квартетов op. 20 принято называть «Sonnenquartette» или «Sun Quartetts» (солнечными). Происхождение заголовка «Солнечные» в последнем случае, возможно, связано с рисунком на титульном листе одного из старинных изданий квартетов¹.

Сомнения в авторской принадлежности названий произведений могут возникать по отношению к музыке разного времени. Однако если, например, К. Дебюсси называет свои фортепианные прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом», «Девушка с волосами цвета льна» или «Фейерверк», и остальные его произведения в этом жанре озаглавлены с той же степенью подробности (хотя в самом конце и в скобках), то говорить об отдельных светоцветовых образах в них представляется вполне возможным.

Озаглавливая свои произведения и используя программы, композиторы дают слушателю своеобразную установку. Однако вопрос о том, воспримется произведение программно или нет, не является самым важным в музыкальной практике, так как к чувствам композитора позже добавится восприятие и интерпретация исполнителя и далее — слушателя.

В некотором роде независимым от программности остается синестетический звукоцветовой уровень восприятия произведений, который не всегда связан только с представленной автором установкой. За рамками обозначенных направлений остаются те произведения, в которых ощущения света живут и вне программных заглавий. Некоторые аспекты светового прочтения музыки, раскрываемые далее на примере звукописи и фонизма, возможно, заполняют этот пробел.

Звукопись, опирающаяся на изобразительные возможности музыки, традиционно подразделяется на два вида — имитационную и ассоциативную [6: 452]. Первый вариант — имитация средствами музыкальной выразительности различных звучаний реального мира — в отношении к образам света может играть лишь вспомогательную роль. Если иметь в виду буквальные значения, то адекватно имитировать образы света в музыке вряд ли возможно. Человек не способен различать звучание света, хотя в реальности свет и имеет определенные частоты. Второй — ассоциативный вид звукописи [см.: 5: 7] — с воспроизведением света связан уже напрямую. Световые образы как внешнего плана (само солнце, его восходы и закаты, радуга, лучи света, лунный свет, огонь и т. д.), так и внутреннего (нимб, озарение, просветление, эфир и т. д.) для восприятия человека чаще всего безмолвны. Именно это отличает их от целого ряда явлений которые возможно передать собственно звуковыми имитациями. Наиболее естест-

¹ Информация об этом содержится в монографии Л. Новака «Йозеф Гайдн» [2: 224], а также в следующем тематико-библиографическом издании: А. Нобокен [7: 393].

венным здесь видится возникновение световых ассоциаций на основе соощущения, то есть синестезии. На первый план в отображении подобных образов выходят возможности звуков, аккордов, созвучий быть высокими и низкими и, соответственно, более светлыми и более темными, а в зависимости от разных тембров — яркими, тусклыми, матовыми, блестящими, глянцевыми... Звуковысотные и тембровые параметры в соотношении с параметрами динамическими и временными, создают широчайшее поле для всевозможных световых ассоциаций.

И. В. Мациевский помещает звукоизобразительность в иерархию музыкально-стилистических явлений программности наряду с сюжетностью и образной характерностью¹. По мнению ученого, «изобразительность (в инструментальной народной музыке) существует двух родов: звукоизобразительность и ассоциативность. Последняя основана на объективной способности человека связывать различные ощущения в единый образ даже тогда, когда они вызваны разными, но совпадающими во времени и месте явлениями» [1: 209]. В классификации И. В. Мациевского находится место и для свето-цветовой ассоциативности: «Звукоизобразительность проявляется как в плане звуко-подражания, так и в «мелодическом рисовании», основанном на мысленном проектировании звуковысотных отношений на пространственные. Немаловажны также свето-цветовая и динамическая (громкостная ассоциативность» [1: 209–210].

Теория фонизма, разработанная Ю. Н. Тюлиным², и поначалу имевшая отношение прежде всего к гармоническим средствам музыкальной выразительности, с течением времени расширила свои горизонты. Ко второй половине XX в. гармонические средства музыкальной выразительности приобретают совершенно новые качества, подчас противоречащие традиционным. Одно из коренных понятий гармонии — аккорд — в ряде

¹ «Сюжетностью в значительной степени обусловлено построение формы и развитие темы, образная же характерность вызывает необходимость той или иной связи тематического материала с конкретным «героем» [1: 209–210].

² Термин «фонизм» предложен Ю.Н. Тюлиным в 1937 году и трактуется следующим образом: «Каждый аккорд в процессе его восприятия в музыкальном контексте мы расцениваем не только с точки зрения принадлежности его тому или иному ладу, места в данном ладу, направленности движения гармонических и мелодических связей, но с точки зрения особого, именно ему присущего характера звучания, зависящего прежде всего от его интервального состава... Различные варианты расположения тонов в аккорде, количество входящих в него тонов (колористическая нагрузка аккорда) порождают разнообразные по своему характеру эффекты звучания, в то время как ладовая функция аккорда остается неизменной. Для характеристики этой стороны гармонических явлений мы вводим понятие фонизма (от греческого φωνή — звук, звучание)» [4: 22].

направлений музыкального искусства уходит из привычного обихода. На смену ему приходят созвучие, кластер, звуковой комплекс. В начале XX в. происходит своеобразное отторжение функциональности. Разработка теории фонизма уже сама по себе служит показателем нового отношения к составляющим музыкального пространства. Красочность аккорда (его собственное звучание, независимо от тонально-функционального значения) со временем начинает превалировать, переходя из разряда второстепенных характеристик в основные, определяющие. Теория фонизма смыкается здесь с фоническим уровнем восприятия музыки¹.

Композиторы XX в. не только дают своим произведениям названия, связанные с яркими цвето- или светоощущениями, они стремятся передать некоторые особенности распространения световых волн (их дисперсию, преломление, отражение и др.) при помощи самых разнообразных приемом. И в первую очередь они обращают внимание на культивируемые фонизмом красочность звучания и колористические эффекты, столь необходимые для создания световых образов.

Литература

1. *Мацневский И. В.* О программности в инструментальной народной музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1969. Вып.9. С.205–215.
2. *Новак Л.* Йозеф Гайдн. Монография / Пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: «Музыка», 1973. 448 с.
3. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 228 с.
4. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. М.; Л., 1937. Том 1. Основные проблемы гармонии. 192 с.
5. *Хангельдиева И. Г.* Музыка в синтетических видах искусства. М., 1987. 63 с.
6. *Юсфин А. Г.* Звукопись // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. С.451–454.
7. *Hoboken A.* Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. B. Schott's shone. Mainz, 1957. 842 p.

¹ О фоническом, синтаксическом и композиционном уровнях восприятия музыки см. А. Соколов [3: 191].

Об антиинструментализме русской магии (Краткие тезисы)

Использование того или другого инструментария в магической практике является наднациональным феноменом и свойственно громадному большинству народов, и может считаться универсальным.

Среди многочисленных культур, в которых не используется инструментальная музыка — русская культура. Наличие разнородных инструментов не позволяет предполагать причину в их отсутствии. Православные традиции, также не имеют отношение к этому явлению, так как магия на Руси возникла задолго до прихода христианства. Можно было бы предположить *обратное влияние* если бы безинструментализм православия не был бы таковым и в Византии. Более того, хотя церковь и боролась с «*бесовскими орудиями*», но в самом «бесовстве» волхвов, колдунов и знахарей их не было, также как и в церкви. Они, действительно, были у скоморохов, которые не имели сколько-нибудь заметного отношения к колдунам или магам.

Несколько возможных гипотез о причинах подобного парадоксально-го явления:

1. На человека может воздействовать только человек: его руки, его голос, непосредственно всё его существо; только творение Творца действительно.

2. Действенны только энергии человека без передачи этих энергий через промежуточную среду. При обращении к промежуточной среде (инструмент), они теряют свою животворящую силу.

3. Внутрикультурные интерпретации: сокрытие силы, как причина отсутствия внешних источников силы, становится животворящей силой.

4. Особая форма переживания динамики и ритма. Свободная (квантитативная) ритмика и ее максимальная управляемость (передача волевого импульса от человека к человеку, минуя промежуточную среду, в виде инструмента). Специфически *русское переживание времени* — изначально безударное и внеметрическое — как бы вопреки регулярной метрики бытия человека в мире. Этот тип переживания времени есть Дух — как перевоплощение дыхания — и отсюда, — оно может жить и воплотиться только в голосе человека. В этом смысле любое орудие есть нечто внешнее по отношению к сущностям, с которыми общается, и которыми управляет волхв, колдун или знахарь.

Возможно что в этом выражаются глубинные свойства духа народа, его уникальность. Не случайно, наиболее значимые и сильные его национально-

индивидуальные проявления внеинструментальны: и магия и религия в этом единодушны, хотя они и разнонаправленны.

И только в развлечении, в несерьезном, *в игре* могли быть инструменты, на которых неслучайно — *играли*. В этом и проявлялись две сферы народного бытия: *игровая* (развлекательная) и *неигровая* (так сказать, серьезная), образующие как бы два поля культурного существования. Отсюда естественно выводится, по крайней мере, возможное представление о двух формах русского бытия в мире: игровой и неигровой, где *игра* — это *внефункциональная форма существования* русского человека — различные проявления безнаправленности действия, если угодно не имеющие цели или, точнее, ее цели заключены в ней самой, то есть в игре.

А *неигра* — это *функциональная форма существования*, где есть определенная задача (цель) и она может быть решена, где цель — некоторое усилие, действие, направленное на сохранение, поддержание, усиление, изменение некоторого состояния мысли, чувства.

Совмещение игрового и неигрового в коллективном волшебстве хороводов, отгонявших злые силы, приносящем здоровье, удачу, урожай и т.п.

И здесь возможно усмотреть еще один парадокс: *внеличных (сверхличных) целей можно добиться только через человека* — так сказать человеческой материей. И наоборот — личное, «развлекательно-отдыхательное» — вне человеческой материи (инструменты, спортивные игры и прочее). Так что, казалось бы, частность — имеется в виду внеинструментализм магии — позволяет выйти к фундаментальной проблеме — что есть духовная структура русского человека или русского народа.

Разумеется, в такой гипотезе есть существенная неполнота; волхование, колдовство — это часть духовной культуры, но, тем не менее, его *значимая часть*, через которую можно понять некоторые существенные стороны духа народа, а из него, в свою очередь, — причины его поведения, а, может быть, и судьбы.

Ульрих Моргенштерн
(Гамбург, Германия)

Эпос и смех. О возможных реликтах скоморошье- интонирования на Псковщине¹

В изучении русской музыки устной традиции немаловажное значение придается вопросу о возможных реликтах искусства средневековых.

¹ Этнографические и исторические сведения, приведенные в настоящей работе, см. [19]. Еще до появления книги некоторые полевые данные автор передал И.И.Земцовскому, который привел их в своей работе [5: 5-10].

Наиболее убедительными представляются выводы фольклористов о принадлежности т.н. скоморошин и, в частности, небылиц, к скоморошьему репертуару [6: 110–124]. Из ныне известных музыкальных форм исследователи связывают со скоморохами в первую очередь «Камаринскую», широко представленную в сборнике Кириши Данилова. Исторически установлено, что в репертуар скоморохов входил героический эпос [15: 15, прим. 16]¹.

Есть и попытки связать народное скрипичное исполнительство на белорусском и украинском пограничьи со скоморошьим гудком. Однако, в Центральной и Восточной Европе народная скрипичная традиция, в частности, ансамблевая, в том виде, в котором она дошла до нас, сложилась лишь в XIX веке (в немецкоязычных странах несколько раньше). Интонационные истоки народной скрипки следует искать не сколько в более ранних смычковых инструментах, сколько в волынке, на смену которой повсеместно пришла скрипка². Прямую связь со скоморошьим музицированием не могут подтвердить и многочисленные упоминания самого слова «скоморох» в значении «музыкант»³. В Швеции народного скрипача и поныне называют «spelman», хотя его способ игры вряд ли много общего имеет с музыкой Средневековья, а в Германии Spielmannszug — парадный духовой оркестр.

Тем не менее, в некоторых регионах России вплоть до XIX и даже XX века сохранились черты именно скоморошьей практики в области инструментария, репертуара и, скорее всего, — также способа интонирования. К таким регионам относится Псковская. Н.И.Привалов располагал сведениями, относящимися к середине XIX века, о слепом гудошнике, игравшем на инструменте без выемок по бокам [10: 20–21]. В то же самое время гудок упоминается в этнографических описаниях Островского уезда [19: т. 1:

¹ См. также: [21: 64, 81]. В.Татищев даже приводит небольшой фрагмент былинного текста об увеселениях князя Владимира, услышанного им от скоморохов. Не исключено, что воспоминания его относятся именно к псковскому уезду, где будущий ученый жил до семилетнего возраста [15: 118, прим. 45].

² Подробнее см. [8]. Немецкий перевод работы должен выйти: [20]. Некоторую преемственность гудка и скрипки — хотя без совпадения фактуры (!) — можно предполагать для Курской области [12: 182; 1: 78].

³ Точка зрения Т.В.Казанской, согласно которой на Смоленщине скоморохом называли только скрипача, не соответствует письменным и полевым источникам. В качестве «скомороха» может выступать и гармонист [14: 2]. Более значимо в исторической перспективе уподобление термина по отношению к музыкантам высокого класса: скоморох — «музыкант, играющий на свадьбах» [13: 836, см. также: 11: 261]. По словам собеседницы из Нелидовского района Тверской области, скоморох — музыкант, умеющий играть на разных инструментах.

108–109]. Многочисленные сведения о подобных инструментах были собраны А.М.Мехнецовым [9: 59, 458]. По нашим данным, в Островском районе на такой же «скрипке» играл до 1930-х гг. знаменитый Ванька Белохнинский. Н.Степанова (1921 г.р.) из деревни Белово того же района упоминала слепых исполнителей на «скрипках» с овальным корпусом и деревянными колками («три палочки сзади»). Имеются сведения и о другом скоморошьем инструменте в руках бродячих музыкантов в начале 20-го века: ««калики перехожие»-певцы процветают в Псковской губернии и, наравне со странствующими “гуслирами”, пользуются вниманием крестьян» [3: сн. 2]. В деревне Сорокино Павел Васильевич Титов (1926 г. р.) вспоминал, что до коллективизации «ранше гуслиры ходили (...) по деревням, так скормились». Также упомянутая Н.Степанова, сама владевшая игрой на гуслиях, вспоминала бродячих гуслиров.

В Псковской губернии бытовал и героический эпос. Предания о богатырях не ограничены повествовательным жанром [16: 4]. Так С.Крапивина дает удивительно тонкий портрет слепого балалаечника «Степы», который был «большой мастер не только петь чисто-народные песни и речитативные былины, но умел и рассказывать “про душевную страду при батюшке, при Иоанне, при кровопивце”» [7: 146]. Перед нами профессиональный музыкант-разказчик, признанный в самых высоких кругах общества. Крапивина передает слова кухарки: «на хлеб с пушиной (...) бредет по весне в город на все лето! Здесь его все господа любят за его песни и прибаутки, и даже сам губернатор жалует его и деньгами и ласковым словом!» [7: 146]. Исполнитель особенно подчеркивает расположенность именно городского населения к его репертуару. «Его так тянуло “в батюшку-Псков, где люди больше смыслят в песнях и былинах”» [7: 146]. Мы не знаем, пел ли Степа свои былины под балалайку, но инструментальное сопровождение речитатива весьма вероятно.

Эпическим репертуаром владели и бродячие гуслиры Дедовического района. П.Титов репертуар их характеризовал так: «Ну вот, былины разные (...) о богатырях, и о военных и о подвигах, ну и старых героях. Раньше не то, что сейчас, раньше все очень хорошо историю знали, особенно своего края.» Характерно для бродячих было сольное, камерное исполнение: «Они играли все, что попросишь (...) Да, “Под пляску” они играли очень, так сказать, неплохо, но они (...) в основном для хозяина для одного (...) Они гулянки не очень-то посещали, а вот по домам.» «(...) может, там неделю продержит, хорошо живет — много там старику надо? Старик ему и на гуслиях поиграет и расскажет чего-нибудь там из старины ли». Репертуар гуслиров явно отличался от обычной деревенской музыки: «Они не старались такую разухабистую [играть] как “Скобаря”, разные частушки. Они больше

... так ... музыка такая чуть ли не классическая, серьезная». В окрестностях села Сорокино дважды удалось зафиксировать сведения о былинах (или былинных песнях — ?) новгородского цикла. «Тетя пела песню про Садко. Это старинные бабушки пели. Это еще при Николае» (Е.Афанасьева, дер. Дубье, 1931 г.р. в дер. Каменка). «Богатырей чего-то не помню, но “Садко” пели.» (М.Иванова, 1924 г.р. в дер. Старики).

Приведенные источники явно обнаруживают связь с традицией скоморохов на уровне как инструментария, так и репертуара. На их фоне правомерным представляется вопрос и о реликтах скоморошьяго интонирования в музыке скобарей. Вернемся коротко к проблеме гудошного исполнительства. Кардинальное отличие гудка XVIII-XIX вв. от народной скрипки заключается в том, что на нем играли одновременно по всем трем струнам. При этом открытые струны образовали консонантные созвучия. На скрипке, напротив, играли по одной или двум струнам, настроенным по квинтам. Поэтому на скрипке невозможно передать фактуру гудка. Ни один из трех известных способов настройки гудка не был перенесен на скрипку. В то же время унисонно-квинтовый строй гудка [10: 24] мы находим у другой шейковой лютни — у балалайки с т.н. «скрипичным строем»¹, записанной А.М.Мехнецовым на псковско-тверском пограничьи. Строй инструмента и фактура наигрыша хорошо сочетаются с описаниями гудка XVIII-XIX вв. Хотя исполнение «рядовых гудошников XVIII в.» (Альбинский) не стоит впрямую отождествлять с традицией профессиональных «гудцев» [2: 164], все же некоторая общность исполнительских приемов весьма вероятна.

Помимо гудошной традиции возможны и пережитки вокального исполнительства скоморохов на Псковщине. Здесь следует обратить внимание на характерный для мужского пения речитатив и *parlando* на фоне порой крайне ограниченного инструментального сопровождения. И то и другое — универсальное свойство эпического интонирования. В инструментально-вокальном наигрыше Порховского района «Милашка» [19: т. 2, нот. прим. 74], несмотря на экспрессивный текст «под драку» в пении И.П. явно преобладает повествовательный момент. То же самое относится к многим подобным наигрышам, напр. к «Новоржевской» («Пополам») [19: т. 2, нот. прим. 17] дедовического балалаечника И.А.Александрова. На этот наигрыш исполнялись в прошлом и небылицы.

По историческим свидетельствам вокальное интонирование скоморохов основано на владении разнообразными и порой контрастирующими способами артикуляции. В этом проявляется элемент комизма, изначально свойственного скоморошьему искусству. Датский посланник Юст Юль в

¹ См. грампластинку: Напевы родины Мусоргского. № 9 / Сост. А.М. Мехнецов; Г.В.Лобкова. Л.: Мелодия, 1989. С20 28761 001.

1710 г. в Твери стал свидетелем выступления 16 штатных скоморохов, игравших не только на волынках, скрипках и ложках с бубенчиками, но и создававших во время акробатического зрелища и весьма пеструю звуковую картину вокальными средствами: «Они принялись дудеть, свистать, петь и куковать, каждый на свой лад, (представляя) разнообразное (пение) птиц в лесу» [17: 130]¹. Известно свидетельство В. Даля о Нижегородском волынщике, который «исправно содержал семью и оплачивал повинности, бродил с волынкой (...), свища всеми птичьими посвистами, беседуя один за троих и пр.» [4: ст. «Скоморох»].

Особый способ нарочито острого артикулирования был зафиксирован нами в Порховском районе у А. Полякова. Прием заключается в скачках из верхнего в нижний регистр и обратно в дополнение к основной строфе. Слоги весьма трудно сводимы к какому-либо словесному тесту, но легко улавливается элемент обценной лексики [2: т. 1: 334]. При этом и ритмический рисунок имеет явные сексуальные оттенки. Аналогично расширяет строфу скороговорочным повтором последнего слова и певица из деревни Гора [2: прим. 35а]. И здесь может присутствовать эротический момент на уровне (мужского) словесного текста. Но подобную интонацию скороговорки в тоже время можно толковать как *смеховую*, связанную с музыкальным комизмом скоморохов.

Удивительную параллель со скачкообразной интонацией порховского балалаечника мы находим в былинной песне «Святогор и Микула Селянинович» в традиции бродячих гусяров Поволжья, записанной А. Квельмальцем в 1940 г. от А. Котомкина². Певец-гусяр родился в 1885 г. в Казанской губернии. Русское население его родины относит себя к потомкам новгородских переселенцев со времен взятия Казани. Котомкин в детстве был поводырем слепых гусяров и пел вместе с ними. В эмиграции он по памяти обучался игре на псалтиревидных (т.н. шлемовидных) гусях и старался передать наследие бродячих. В свое торжественное, протяжное пение А. Котомкин порой вставляет контрастирующие элементы речитации и даже скороговорки и острые регистровые скачки. В песне о Святогоре такая интонация, конечно, не связана со смехом и тем более с эротикой. Но налицо драматургическая функция интонационного контраста, когда речитация и *parlando* прежде всего передают прямую речь

¹ Русский перевод см.: <http://www.vostlit.info/Texts/rus11/Jul/text3.phtml>. Источник мною был представлен на конференции Рабочей группы по народным музыкальным инструментам в ИСТМ в мае 2008 г. в Стокгольме. Реферат готовится к печати.

² Запись хранится в Архиве Хербургера (Hoerburger-Archiv) в Институте народоведения Университета города Регенсбурга. Подробнее о А. Котомкине см. [18: 28–29, 31–32].

главного героя. Подобный прием мы опять же находим в нарративном жанре в Псковской области. В Локснянском районе автором этих строк совместно с А.Ромодиным и И.Стесевым была записана баллада «Про Каноху» (на местный наигрыш «Под песни» или «Скобаря»)¹. Гармонист В.Кузнецов особенно мрачные пассажи текста подчеркивает использованием *parlando* в низком регистре.

Для общей оценки репертуара А.Котомкина, вероятно, потребовался бы комплексный анализ. Не исключено, что в нем живы отдаленные отклики Древнего Новгорода, в том числе из репертуара скоморохов². Но, безусловно, в его исполнении присутствуют и ностальгия старого эмигранта, и национальный романтизм XIX века. Более чем скептически к нему относится И.Земцовский, называя гуслера в известной аналогии «Котомкин-Славянский»³.

В то же время ученый выразил надежду на продолжение полевых исследований, в частности в Псковской области. Эту надежду разделяем и мы — тем более, что Псковщина и сегодня не перестала притягивать к себе внимание этноорганологов. Также хочется надеяться, что предполагаемое наследие искусства скоморохов — не в последнюю очередь архивные звукозаписи скоморошин — обратит на себя больше внимания этномузыкологов — с учетом особенностей вокальной артикуляции, включая применение точных методов современного темброведения.

Литература

1. Альбинский В. Гудок и скрипка. Древнерусские музыкальные инструменты и их наименования в народной речи и литературном языке // Литературный язык и народная речь. Пермь, 1984.

2. Альбинский В. О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье (по материалам фольклорных экспедиций 1970–90-х гг. // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 163–188.

3. Гр-в А. Святые горы // Новое время: илл. прил. 1909. № 11834.

¹ Баллада представлена на DVD «Traditional Russian Instrumental Music», издаваемом Музыкаловедческим институтом Гамбургского Университета при поддержке Немецкого Научного Общества (Deutsche Forschungsgemeinschaft).

² Обращает на себя внимание сходство мелодико-гармонического движения былинной песни «Садко» (по записям Архива немецкого радио во Франкфурте-на-Майне) с известной записью А.С.Кабанова былины терских казаков о Соколе-корабле на грампластинке: Музыкальное творчество народов СССР. Музыкальный фольклор южной России. М 20 48597–98.

³ См. примечание 1.

4. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб. М., 1882. Т. 4. Статья «Скоморох».
5. *Земцовский И.* На каком инструменте играл Кирша Данилов? // *Гусли: альманах для концертных исполнителей и педагогов.* Псков, 2005. Вып. 6. С. 5–10.
6. *Ивлева Л.* Скоморошины. Общие проблемы изучения // *Славянский фольклор.* М., 1972. С. 110–124.
7. *Кративина С. И.* [*Лобода, Стефания Матвеевна*]. О псковичах. Не-что в роде этнографического очерка // *Пчела: Русская иллюстрация. Еже-недельный журнал искусств, литературы, политики и общественной жизни.* 1878. № 10. (5 марта). С. 146.
8. *Моргенштерн У.* Воляночные наигрыши русских гармонистов // *Северобелорусский сборник.* СПб.: РИИИ (В печати).
9. Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспе-диционных материалов. СПб., 2002. Т. 1.
10. *Привалов Н.* Гудок. Древне-русский музыкальный инструмент, в связи с смычковыми инструментами других стран. СПб., 1904.
11. *Ромодин А.В.* О некоторых особенностях творчества традицион-ных северобелорусских музыкантов-инструменталистов (Ассоциации со скоморохами) // *Судьбы традиционной культуры: Сборник статей и матери-алов памяти Ларисы Ивлевой.* СПб., 1998. С. 261.
12. *Руднева А.В.* Курские танки и карагоды. М., 1975.
13. Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914.
14. *Ступнев А.* Святочные игрища в Ельнинском уезде. Этнографи-ческий очерк // *Смоленский вестник.* 1889. № 26. С. 2
15. *Татищев В.* История российская. М.; Л., 1962. Т. 1.
16. *Фаресов А.* Богатыри Псковской губернии // *Новое время.* 1891. № 5600. С. 4.
17. En Rejse til Rusland under Tsar Peter. Dagbogsoptegnelser af Vice-Ad-мирал Just Juel, Dansk Gesandt i Rusland, 1709–1711. København, 1893.
18. *Morgenstern U.* Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland. Berlin, 1995.
19. *Morgenstern U.* Die Musik der Skobari.
20. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft.* [2008]. Вып. 25.
21. *Zguta R.* Russian Minstrels. A History of the Skomorokhi. Oxford, 1978.

К пониманию природы тембра

Стандартное толкование тембра состоит в его привязке к составу¹ или спектру² звука. Влияние частичных тонов, в самом деле, был замечено как один из первых «геномов» тембра. В музыкальном энциклопедическом словаре читаем: «тембр определяется материалом, формой вибратора, условиями его колебаний, резонатором, акустикой помещения <...>. Имеют большое значение обертоны и их соотношение по высоте и громкости, шумовые призвуки, атака (начальный момент звука), форманты, вибрато и др. факторы». Учебники элементарной теории музыки обозначают его зависимость лишь от спектра звука. Специальные исследования дополняют ряд оснований, влияющих на восприятие тембра, не замыкающихся спектральной зависимостью. Идею комплексности и связанности этих факторов мы считаем верной даже в перспективе новых исследований.

Представителями естественных наук проводилось множество опытов (известны, например, т. н. Хладниевы фигуры, визуализирующие характер колебаний мембраны), подтверждавших связь тембра с гармониками. При изучении зависимости тембра от спектра звука ученые стали обращать большее внимание на влияние верхних гармоник вообще, четных и нечетных, на соотношение интенсивности гармоник и основного тона, на обрезание обертонов частотным порогом и т.д. В XX в. наряду с ролью отдельных призвуков активно изучались уже т.н. форманты — частотные области или «скопления» усиленных частичных тонов. В ряде работ форманта определяется в качестве образующей и определяющей тембр. Форманты почти обрели статус «панацеи» для решения загадки тембра в связи с их малой зависимостью от высоты основного тона. Звукорежиссура подхватила технологию формантного способа получения тембров, но тем самым отнюдь не упростила теоретическую проблему моделирования и копирования создаваемых и «живых» тембров.

¹ Опорные точки зрения помимо трудов Н. Гарбузова изложены в работах: *Володин А.* Структурные признаки восприятия тембра: Доклад на семинаре «Акустические среды» в Лаборатории музыкальной акустики при МГК 10 марта, 1965 г. Рукопись. (См.: Лаборатория музыкальной акустики / Общ. ред. Е.В.Назайкинского. М., 1966. С.79, № 6); *Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н.* Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыковедении. М., 1964. С. 79–100.

² Строго говоря, в физике понятие спектра носит комплексный характер.

До наших дней физико-физиологические теории тембра мыслятся, по сути, механицизмом резонаторных гипотез Г. Ома и Г. Гельмгольца, Н. Гарбузова. Хотя уже ясно, что явление тембра не сводится исключительно к физическим факторам. Объективно существует сложное возмущение среды, а тембр является производной нашего сознания, фиксирующего и анализирующего те или иные свойства акустических колебаний. Наши ощущения тембра строятся на общей психофизиологической основе: изменение давления в воздушной среде вызывают ощущения, переходящие в более сложные формы чувственного познания (восприятие и представление). Некая «ячейка» памяти на тембр присваивается любому возмущению акустической среды, включая не существующий в природе идеальный тон (синусоидальное колебание) и белый шум. Все попытки однозначно определить тембр через колебания упираются в способы их распознавания. Ухо, например, берет и «своевольно» достраивает до обертонового ряда идеальный тон, умудряется дифференцировать разнополосные шумы, творит другие свойственные психике «чудеса»¹.

Попытки акустиков и физиологов добиться четкого понимания природы тембра путем уточнения роли обертонов наткнулись в XX в. на принципиально иные не менее объективные факторы. Появившаяся магнитофонная запись обескуражила тогдашних «посвященных». Опыты обратного проматывания ленты показали невозможность идентификации инструментов и голосов по спектру (различаются речь и музыкальные звуки, определяется высота, громкость и длительность). Выяснилась исключительно значимая роль т. н. неустановившихся колебаний или начального момента возникновения звука (атаки)². Однако с пониманием роли атаки загадка тембра не была исчерпана. На новом витке экспериментов оказалось, что немалым влиянием обладает также т. н. форма затухания³. Но и эти опыты не выявили полный ряд объективных темброобразующих факторов.

Позднее было обнаружено влияние на тембр реверберации, фазовых сдвигов, формы фронта, интерференции, способа настройки и многого прочего. В то же время пианисты продолжают утверждать, что один и тот же рояль под разными пальцами «тембрит» или нет. Так или иначе, не только одинаковые или разные инструменты, их регистры («регистровые тембры») Н. А. Римского-Корсакова, Ф. О. Геварта) и приемы игры на них дают ощу-

¹ О некоторых из этих свойств слуха см.: *Фельдкеллер Р., Цвиккер Э.* Ухо как приемник информации. М., 1971.

² В отечественной музыковедческой литературе описано, в частности, С.С.Скребковым (*Скребков С.С.* Роль момента возникновения звука в музыкальных инструментах // Журнал технической физики. 1936. Т. 6. № 12. С. 2190–2193).

³ Понятийный синоним: «логарифмический декремент затухания».

пения разного тембра, но и туше, исполнительская манера и прочие «эфирные» категории.

Шутку со слуховым сознанием могут играть разные обстоятельства, среди которых немаловажным является музыкальное образование. С помощью «достоверного» копирования тембров (сэмплов) можно «обмануть» восприятие опытного слушателя самим нотным текстом (этот эффект близок к т. н. «фактурному тембру» А. Сохора). Приведем занимательный пример. Если набранной в миди-редакторе нотам для клавесина присвоить сэмплированный (скопированный) тембр (в узком техническом смысле) мандолины, то его распознавание разными категориями людей может быть неожиданным. Обратное сэмплирование мандолинового текста клавесинным тембром так же способно поставить в тупик. Для музыкантов существенной окажется фактура текста. Мозг обработает характерные репетиции и тремолирование, затруднительные или невозможные в клавирном исполнении стремительные (на малых долях) мелодические скачки как бы от открытой струны и т. п., как свойственные именно мандолине. Соответственно, развитая полифония с мелизмами в разных голосах и прочей сугубо клавирной фактурой будет восприниматься через призму клавесина. Инверсия подстановочных тембров при этом может быть проигнорирована. Нужно ли, однако, относить к факторам темброобразования сам нотный текст? Или напротив, в дополнение к сходным работам середины XX в., изучать границы достоверного восприятия испытуемыми форм резонаторов инструментов?

Первоначальное восприятие тембра носит еще более комплексный характер: для реципиента, не знакомого с музыкальными понятиями, существует лишь «краска», настроение фрагмента или «тембр» в широком понимании (грустный и т. п.). Человек, не освоивший терминологию, не может описать фрагмент музыки как «минорный» или «диссонантный», пока его сознанием не выделены соответствующие свойства звучания. В том же порядке после отсеечения звуковысотных, а затем ладовых представлений за тембром все-таки сохраняется нечто, пока не подвергнутое детализирующему осознанию.

Тембр представляется нам динамично меняющейся областью познания звука «с удаляющимся горизонтом»: его природу можно раскрыть как общую, суммирующую картину звука с последующим пристальным анализом деталей.

Собственно тембр всегда проявляется только как бы по «аналоговому» сценарию, и как только какой-то параметр «оцифровывается» сознанием, он тут же отсекается от цельного понятия тембра в пользу отдельной психической характеристики данного физического параметра. Отсюда следует,

что характеристики тембра всегда остаются в пределах неуловимо-общих вербальных формулировок («острый» и «трескучий» — к серии коротких звуков, «назойливый» к длящимся) либо классифицирующих по образцу (инструменты, регистры, способы звукоизвлечения, формы затухания и т. п.), ранее заложенному в слуховую память.

Перечисление отдельных факторов темброобразования недостаточно, поскольку восприятие тембра — не просто результат психической деятельности. Оно обусловлено качеством знаний и слуховых навыков, в данном случае касающихся общего определения тембра и частного определения различных величин, осознаваемых отдельно с тембром. Явление тембра как бы ускользает по мере вычленения из него тех или иных частных свойств звука. Это работа не только органа слуха, но в немалой степени развивающегося музыкального сознания. В предельно широком смысле тембр это и есть само ощущение звука.

Вероятный новый подход — в распутывании разнородных «геномов» тембра и связывании их вновь на синергетической платформе. Что и как необходимо включать или исключать из определяющих его факторов? Обратимся, в частности, к общепринятому противопоставлению тембра, длительности и громкости. Эти явления объединяют факторы физического, физиологического и психологического уровней, что определяет их сложность, поликаузальность и круговую зависимость. При восприятии каждой из названных параметров присутствует роль обеих оставшихся. Знание этих взаимосвязей¹ должно служить ключом для дальнейшего изучения тембра. Исключение из процесса осознания тембра длительности и громкости наиболее очевидно, поскольку воспринимаемая сила и продолжительность раздражения не специфична для органа слуха. Если не углубляться в синестезию и иные свойства психики, то собственно орган слуха воспринимает лишь КАЧЕСТВО звука.

Предлагаем в качестве рабочего следующее определение тембра: интегральное восприятие² всех параметров звука, не выделяемых активным сознанием в самостоятельные понятия при данном качестве знаний и слухового опыта воспринимающего».

¹ Например, спектр звука не только влияет на возникающий образ тембра, но и оказывает обратное действие на восприятие высоты основного тона: чем выше результирующая синусоид всех гармоник, тем выше кажется сам звук. О некоторых частных случаях взаимосвязей см.: *Володин А. А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // *Музыкальное искусство и наука.* М., 1970. Вып.1. С.11–38; *Корсунский С. Г.* Влияние спектра воспринимаемого звука на его высоту // *Проблемы физиологической акустики.* 1950. Т. 2. С. 161–165.

² Здесь без деления на смежные понятия: ощущение и представление.

Существуют разные аспекты изучения тембра и, соответственно, его дефиниции. Так, с позиций современной психоакустики И. Алдошина определяет тембр как «...один из первичных признаков при восприятии звука, основа для его категоризации (распознавания), позволяющий выделить источник звука (инструмент или группу инструментов) и определить его физическую природу»¹. В противовес фундаментальному видению проблемы те или иные работы с разным успехом могут детализировать психические представления тембра через развитый понятийный аппарат. Например, А. Попов² различает понятия тембра, окраски и колорита: тембр — специфическое звучание отдельного инструмента и человеческого голоса (характеристика постоянная); окраска — характерное звучание интервалов и аккордов (характеристика переменная); колорит — оркестровое, хоровое или смешанное звучание во всех его проявлениях (включает в себя как постоянные, так и переменные составляющие).

Для музыкантов по-прежнему остаются полезными и прикладные толкования тембра: «Окраска (звучания), позволяющая отличать звуки одинаковой высоты различных инструментов или голосов». Однако опора на такого рода определения ведет к различению общего, особенного и единичного в данном случае в звучании, к наблюдению малозаметных или значительных изменений характеристик раздражения и к выделению самих физических параметров, при этом глубинное понимание тембра остается недостижимым.

*Екатерина Давиденкова
(Санкт-Петербург)*

Проблемы вербальной оценки и описания музыкальных тембров

Тембр — один из субъективных параметров звукового сигнала. Большая сложность восприятия тембра заключается в невозможности его конкретного вербального описания. Мы можем лишь найти ассоциативные связи определенных тембров с представлениями, относящимися к различным областям нашего восприятия (прибегая к таким определениям как глухой, носовой, ясный, холодный, резкий, глубокий, темный и т.д.). Самые точные ассоциативные определения, как правило, закрепляются в музыкальной

¹ Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник для высших учебных заведений. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. С. 192.

² Попов А. Т. Формирование тембрового слуха в классе баяна: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина. М., 1990.

практике в качестве общепринятых (например: глухой, гнусавый, матовый, плотный, резкий и т.д.).

Вспоминая определенный тембр, мы обращаемся к сложившемуся, благодаря нашему индивидуальному опыту, глоссарию, существующему в нашей памяти. Память, участвующая в процессе запоминания тембра, определяющая особый формат хранения этой информации, оказывается исключительным видом, среди изучаемых в психологии.

Восприятие и идентификация музыкальных тембров и его вербальная оценка в корне отличается у профессиональных музыкантов и у людей, восприятие которых не опирается на теоретические знания и исполнительский опыт. Процент ошибочных выводов при распознавании музыкальных тембров будет особенно высок у людей, обладающих небольшим индивидуальным слушательским опытом в этой области. Нельзя не отметить, что национальная музыкальная культура, несомненно, оказывает решающее влияние на формирование тембрового глоссария, так европейцу достаточно трудно дать точную оценку тембрового звучания национальных восточных инструментов и наоборот.

Тембр в контексте проводимых исследований, может быть определен как *субъективная характеристика*, идентифицирующая, помимо информации о высоте, громкости или длительности, *уникальность* услышанного звукового объекта [1], которая формируется в нашей музыкальной памяти как определенная *звуковая модель*, способствующая распознаванию сигналов, обладающих родственной или тождественной характеристикой.

В результате изучения проблемы вербальной оценки музыкального тембра были составлены классификации возможных терминов, позволяющих описать тембровые характеристики различных инструментов. Полученные данные являются базой для новых экспериментов в данной области и чрезвычайно важны для создания синтезированных тембров.

Литература

1. Crowder R.G. Principles of learning and memory. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates; New York : distributed by the Halsted Press. 1976.

Звуковой феномен русского колокола

Русские колокола вызывают сейчас большой интерес не только как реликвия, дань прошлому, но и как живое, активно возрождающееся явление традиционной культуры. При этом первостепенное значение приобретает проблема постижения акустического и этно-эстетического звукоидеала, так необходимого для воссоздания утраченных и формирования новых колокольных ансамблей. Звучание колокола всегда воспринималось не просто как удар, звуковой сигнал; оно несло в себе что-то возвышенное, сокровенное, родное, созывая на молитву, объединяя в ней людей, придавая им силы и уверенность в настоящем и будущем. Велико также его эмоциональное воздействие. Описывая впечатления от звука колокола, слушатели всегда отмечают насыщенность, красочность и могущество звукового потока, что во многом обусловлено сложнейшими акустическими процессами, не свойственными большинству других инструментов. Как писала известный исследователь русской колокольной культуры Т.Б. Шашкина: «...в колоколе воплощено сразу несколько факторов воздействия: и обертоновое богатство, и полнзвучная длительность, и гармоническое сродство звуков в одновременном звучании, и подвижность взаимопереходов звуков с неисчерпаемым обилием оттенков»; «Звучание колоколов вызывает глубокий отклик во внутренней душевной и духовной сфере людей, как это бывает с высокоэстетическими явлениями. Эффект колокольных звучаний необычайно силен — это может быть даже не столько красота, сколько потрясение от красоты» [4: 232].

Основным выразительным средством в русском колокольном звоне, безусловно, являются темброгармоническое начало, заложенное в обертоновой природе самого колокольного звука. Им во многом определяется не только соотношение колоколов в звоне, но и организация любого православного звона как остигатной формы, в которой свободное ритмическое фигурирование способствует раскрытию акустического богатства всего колокольного набора. Колокола, в особенности большие, дают характерное индивидуально окрашенное звучание, в котором отчетливо слышен не один звук, а целый комплекс различных обертонов. Они образуют сложно-интервальные созвучия, структура которых изменчива с течением времени звучания, что делает колокола малопригодными для мелодических последований. Использование же их в композициях сонорного типа, характерных для традиционного стиля православного звона, как нельзя лучше отвечает музыкально-акустической природе русского колокола.

Ярко выраженная обертоновость звучания колоколов не раз отмечалась музыкантами, среди них К. Сен-Санс, Н. А. Римским-Корсаков, А. Д. Кастальский, П. А. Ипполитов, П. Ф. Гедике, К. К. Сараджев. Виолончелист А. А. Борисьяк писал: «Колокола есть инструмент, издающий не отдельный звук определенной высоты, а тембр, то есть большое количество тонов одной или более натуральных гамм» [1]. Композитор А. Д. Кастальский, отмечая гармоническое разнообразие звонов, слышал в них переливы мажора и минора, гармоний с увеличенными септаккордами и энгармонизмом, что, по его словам, зависит от силы звука. Еще в 1850 г., пытаясь проанализировать свои слуховые ощущения, анонимный автор статьи в газете «Московские ведомости» выделял в звуке колокола три слышимых тона: первый — звон, самый сильный, возникающий сразу после удара; второй — гул, появляющийся несколько позднее и третий — пронзительный, иногда неприятно звенящий звук. Происхождение этих трех тонов автор связывал с колебаниями средней, нижней и верхней частей колокола [3: 579].

Действительно, звуковой спектр, определяя тембругармоническую индивидуальную окраску звучания колокола, частично поддается слуховой дифференциации. Часть его тонов достаточно хорошо различимы слухом, однако многие из них вычлняется с большим трудом. При помощи психоакустической методики, нам удалось выявить ряд характерных особенностей колокольного звучания. Материалом для исследования послужили звукозаписи псковских, московских, ростовских, ярославских и вологодских колоколов тех немногочисленных храмов и монастырей, в которых почти полностью сохранились колокольные наборы, а исполнительская традиция либо не прерывалась, либо восстановлена адекватно утраченной. Суть исследования заключалась в сопоставлении результатов спектрального анализа, выполненного на аппаратуре, и фиксации слуховых ощущений ряда высоко квалифицированных музыкантов. Обработка полученных данных показала:

1. Восприятие и слуховая дифференциация колокольного тембругармонического комплекса сопряжены с рядом акустических помех, не характерных для других инструментов, таких, как плывущее, нестабильное звучание, наличие звуковых шлейфов и пр.
2. Слух высококвалифицированного музыканта способен зафиксировать, как правило, не более 8 тонов, что зависит от величины колокола, специфики его звука и индивидуальных особенностей слуха.
3. Определение октав для тонов, составляющих оригинальное созвучие, на слух крайне затруднительно и может быть выполнено лишь условно.
4. Легче всего поддаются восприятию и нотации спектры средних колоколов от 25 до 120 пудов.
5. Нотировки средних колоколов в основном наиболее точно совпадают с объективными звуковыми характеристиками, полученными в результате спектрального анализа.

6. Оценки звуковысотности малых (до 30 п.) и больших (более 300 п.) колоколов крайне субъективна и мало совпадает с данными спектрального анализа.

7. У большинства колоколов XVI — нач. XVII вв. фиксируются интервалы большой ноты и большой дещимы к нижнему (основному) тону спектра. Как правило, они являются наиболее интенсивными и стойкими на протяжении всего времени звучания колокола.

8. Ни на слух, ни с помощью технических средств у русских колоколов не выявляется соотношение частот, приближающееся к последовательности: октава, малая терция, квинта, октава типичной для западных колоколов. В отдельных случаях, имеет место лишь некоторое приближение к такой интервалике.

9. Ощущение звуковысотной множественности в звучании колоколов присутствует постоянно, что указывает на невозможность обозначения его одной нотой, указывая конкретную высоту: предпочтительнее нотировать колокола при помощи системы «ниток», с отдельным указанием звукового спектра.

Собранный к настоящему времени фактологический материал и накопленный научный опыт подтверждают, что звуковой мир русского колокола намного богаче, чем его до сих пор представляли. Однако исследования современных российских авторов (В.И.Зинченко, А.Ю.Антомошкин, А.Б.Никаноров, Д.В.Иванов, И.А.Алдошина, Б.Н.Нюнин, С.И.Юдин, А.С.Ларюков, А.А.Сушко, А.Н. Гусева (Горкина) и др.) пока лишь только очерчивают круг основных вопросов колокольной акустики, а достигнутые результаты являются первым приближением к решению проблемы звукоидеала русского звона [2]. В исследовательской перспективе — выявление критериев для определения принадлежности колокола к тому или иному хронологическому периоду, ремесленной школе, региону, исходя из его темброво-звуковых свойств и многое др.

Литература

1. *Борисяк А.А.* О колокольном звоне // Понедельник. М., 1918. 3 июня (21 мая). №14. С.3.
2. Краткий список основной литературы по колокольной акустике и некоторым технологическим проблемам изготовления колоколов / Сост. А.Б.Никаноров. СПб., 2006–2008 (рукопись).
3. О колоколах и о колокольном искусстве // Московские ведомости. 1850. №50. С.578–580.
4. *Шапкина Т.Б.* Модульный метод колоколотейного ремесла // Колокола. История и современность. М., 1985. С.216–237.

К вопросу методики музыкально-акустического анализа русских колоколов

Индивидуальный образ колокола по глубине и содержательности зачастую сопоставим с музыкальной миниатюрой, и подход к данному исследованию должен быть близок к тому, который принят в современной науке анализа музыкальных произведений. В подобном исследовании переплетены духовный поиск и анализ объективных данных, в нем отклик, который вызывает музыка, проникая во внутренний мир исследователя, сопоставляется с объективными композиторскими средствами, структурными элементами музыкального языка. «Настройка» слуха для верного, осознанного, аналитического восприятия звучания колоколов — важнейшая и достаточно специфическая задача их исследования. Нынешние стандарты музыкального воспитания вырабатывают у музыканта умение безошибочно узнавать основной тон звука, а также классифицировать его по принадлежности к одному из тембров классической музыки. Музыкант, воспитанный в этой традиции, воспринимает звук колокола как цельную звуковую краску, обладающую определенным характером, ощущаемым интуитивно. Более же глубокий и осознанный анализ в данном случае просит уха не столько музыкального, сколько, по современным нормам, звукорежиссерского. Одним из ключевых результатов такого исследования должна стать картина звукового спектра в его развитии, осознанная как нечто цельное и рассмотренная в мелких деталях. Элементами музыкального языка в такой «партитуре», фактически, будут линии устойчивых частот и пятна шумовых призвуков. Для подобного «идеального» слышания музыкант должен обладать феноменальными слуховыми данными, близкими к тем, которыми был наделен К.К.Сараджев. Однако есть и другой путь, связанный с использованием в качестве помощников слуха современных технических средств анализа и обработки звука. При таком анализе физико-акустические исследования переплетаются с психоакустическими, то есть слуховыми, при главенствующей роли последних. На сегодняшний момент есть возможность производить подобные исследования посредством персонального компьютера и доступного каждому программного обеспечения. Такая работа более удобна, так как ее возможно произвести самостоятельно, без помощи специалистов и специфического оборудования. Ниже предлагается комплекс методов, который был найден и опробован в ходе анализа звучания старинных московских колоколов набора Государственного Академического Большого Театра, а также современных колоколов Тихвинского монастыря.

Исследование производилось при помощи компьютера Apple Macintosh G4 и компьютера с операционной системой Windows на базе процессора Intel Pentium III. В качестве программного обеспечения использовались деструктивный редактор звуковых файлов Amadeus II, обладающий, кроме всего прочего, богатыми возможностями спектрального анализа, различные частотные фильтры, виртуальный синтезатор, управляемый при помощи midi-клавиатуры.

В ходе исследования в спектрах рассматриваемых колоколов были выделены наиболее интенсивные и стабильные частоты. Они лежат в примерном в диапазоне от пятидесяти до тысячи (реже до полутора тысяч) Герц — т. е. от середины контроктавы до середины третьей. Эти части могут прослушиваться как отдельные аккордовые тоны. Вместе они образуют созвучия, во многих случаях колористически сходные с теми или иными аккордами классической гармонии. В дальнейшем будет называть их аккордовой составляющей спектра. В звучании рассматриваемых колоколов были выделены также различные шумовые призвуки, к которым относятся частоты выше аккордовой составляющей, нестабильные частоты, звучащие непосредственно в момент удара и др. Часто доля их в общем звучании невелика настолько, что они не воспринимаются осознанно, однако опыт автора показывает, что даже в этом случае они важны для звуковой индивидуальности колокола. Ниже эти призвуки будут называться ударно-шумовой составляющей спектра.

Особый интерес представляет характер развития звука колокола. Как правило, в нем можно выделить четыре стадии: атака, дление, угасание (затухание) и стабильное звучание. Атака колокола — это время от начала звука до достижения максимальной амплитуды, когда в спектре формируется большое количество частотных составляющих. Дление — следующая стадия развития звука, когда амплитудная и спектральная огибающие пребывают в относительно стабильном состоянии, сохраняя параметры, достигнутые по окончании атаки. Резкое уменьшение количества частотных составляющих знаменует переход к следующей стадии. В стадии угасания наиболее устойчивые частоты образуют аккорд, который постепенно затухает. Как правило, две, а чаще три нижние устойчивые частоты живут гораздо дольше других, и последняя стадия развития звука построена исключительно на их звучании. Кроме того, в некоторых полосках спектра наблюдаются так называемые биения — периодические колебания амплитудной огибающей. Более быстрые из них дают эффект вибрато. Более же плавные биения в сочетании с поочередным затуханием гармоник плетут изумительные узоры красочных переливов звука — неотъемлемую составляющую звука хорошего колокола.

В настоящее время наиболее распространены два вида графического отображения данных спектрального анализа: спектрограмма и сонограмма. Сонограмма, появившаяся как метод сравнительно недавно, выгодно отличается от спектрограммы тем, что на одном изображении передает спектр звука в его развитии, фактически выстраивая трехмерный график. По вертикальной оси на нем отображается шкала частот, по горизонтальной — время; интенсивность же частот передается за счет изменений цвета. Таким образом, фактически выстраивается частотная партитура звука, благодаря чему в настоящее время многие музыканты видят сонограмму альтернативой нотному тексту, в частности, для конкретной музыки. Действительно, слушание колоколов с сонограммой фактически подобно слушанию музыки с партитурой. К примеру, каждая частота аккордовой составляющей отображается на сонограмме в виде четкой линии, на которой цветом отражен характер развития, свойственный данной частоте. Видя такое графическое изображение частотной линии, гораздо проще выделить ее слухом из цельного тембра колокола, опираясь на знание момента амплитудного доминирования или идентифицируя по характеру биений.

Спектральный анализатор, составляющий сонограмму, линеен, то есть по возможности объективно передает информацию о высоте и громкости всех частотных составляющих, указывая математически верное их соотношение в децибелах. Человеческий же слух принципиально нелинеен. Одно из базовых проявлений субъективных свойств человеческого слуха заключается в неравномерности его чувствительности в зависимости от частоты звука. Так, наиболее яркими для нас являются частоты в диапазоне приблизительно от 700 Гц до 5 кГц [1: 38-42]. Для того, чтобы скомпенсировать это, спектральный анализатор часто ориентируют так, чтобы его чувствительность возрастала по мере увеличения частоты. Однако такой метод неверно передает слуховые ощущения, так как в результате наибольшая чувствительность при такой настройке оказывается на самых высоких частотах.

Во многих случаях нужен более тонкий метод построения сонограмм с учетом нелинейных свойств человеческого слуха. Таким методом видится предварительная обработка звукового файла частотным фильтром. Она проводилась в соответствии с кривой абсолютных порогов слышимости на разных частотах [1: 39].

Настройка же частотного фильтра представляла собой ее инверсию. В этом случае на изображении наиболее отчетливо видны частоты с наименьшим абсолютным порогом слышимости. Другой метод, который также является весьма наглядным, применялся в тех случаях, когда было важно рассмотреть спектр колокола выше 700 Гц. Тогда фильтром убирались час-

тоты ниже этой точки, затем уровень оставшегося после фильтрации сигнала поднимался до максимального и строилась сонограмма получившегося звука. В некоторых случаях исследовалась форма звуковой волны преобразованного таким образом сигнала с тем, чтобы установить параметры амплитудной огибающей на этих частотах.

Таким образом, частотный фильтр, позволяет «препарировать» звук и «рассматривать его под микроскопом». К примеру, когда на сонограмме отображается тон малой интенсивности, который никак не даётся слуху, удобно использовать параметрический эквалайзер с высоким фактором добротности (то есть, выхватывающий узкую частотную полосу) и настраиваемый на частоту исследуемого тона. Сначала уровень эквалайзера поднимается с тем, чтобы «зацепиться» за рассматриваемую частоту слухом, затем опускается до нормального. Крайне удобными бывают фильтры, исключаящие из звука частоты выше, либо ниже установленной, так как они позволяют отдельно рассмотреть ту или иную часть спектра.

Самой сложной задачей в данном случае является выделение ударно-шумовой составляющей из общего звучания колокола для ее отдельного слухового анализа и построения иллюстрирующей сонограммы. Во многих случаях для полноценного анализа важна не только ее часть, простирающаяся выше зоны аккордового слышания, но ее целостная картина на всех частотах. В этом случае полностью удаляем частоты аккордовой составляющей звука, минимально затрагивая соседние частотные полосы. Многие фильтры при подобной настройке кроме требуемого эффекта дают еще и нежелательные искажения, касающиеся как спектра звука, так и характера его развития. На данном этапе наиболее приемлемым видится эквалайзер Notch filter, прилагающийся к мультитрековому редактору Adobe Audition.

Литература

1. *Алдошина И.А.* Основы психоакустики, часть 8. Пороги слышимости. Ч. 1 // Звукорежиссер. М., 2000. Вып. 4. С. 38–42.
2. *Рагс Ю.Н.* Методологические вопросы акустического анализа колокольных звонов / Музыка колоколов / Отв. ред. и сост. А.Б.Никаноров. СПб., 1999. С. 123–124.

Некоторые аспекты сравнительного анализа тембровой организации старинных и современных колоколов

Звон колоколов по праву может быть назван одним из звуковых символов нашей России. Почти двадцать лет это древнее искусство активно возрождается. Количество вновь отлитых колоколов, занимающих свои места на воссозданных колокольных, увеличивается с каждым годом. В то же время звоны осуществляются и там, где наборы частично или полностью состоят только из старинных колоколов. В связи с этим возникает ряд вопросов об звуковых особенностях, присущих колоколам, изготовленным в разное время. Остановимся на рассмотрении внутренней структуры их тембра.

Прежде всего очертим границы, внутри которых проводилось это небольшое исследование. Для его проведения был избран ряд из двадцати колоколов весом от одного до пятидесяти пудов, изготовленных на ярославском заводе в конце XIX — начале XX века. Завод принадлежал династии Оловянишниковых. По свидетельству большинства современных мастеров-колокололитейщиков, колокола именно этого завода стали своеобразными эталонами на начальном этапе возобновления производства. В первую очередь за основу был взят сам профиль, по которому изготавливались колокола. Поэтому в дополнение к изучению звуковых особенностей этих колоколов рассматривалось также равное количество близких по весу колоколов современных фирм: уральской «Пятков и К°», воронежской «Вера», тутаевской «Италмас», московской «Литекс». Сравнение этих колоколов представляется нам вполне правомерным, поскольку тембр как суммирующее выражение всех особенностей внутренней структуры и распределения частичных тонов зависит во многом от специфики колокольного профиля.

Общеизвестно, что каждый музыкальный звук по своему внутреннему обертоновому составу сложен и определенным образом структурирован. Звучание колокола может быть представлено как звук, имеющий разнообразные компоненты — как шумовые, так и обладающие четко определяемой человеческим слухом частотой; либо — как совокупность нескольких музыкальных звуков [1: 375]. Возможность подобного анализа напрямую зависит от того, насколько конкретное звучание колокола богато различными частичными тонами, каков их диапазон и интервальные соотношения. Многочисленные частоты в звоне колокола возникают не стихийно, а весьма упорядоченно. Причина — в существовании различных типов колебаний всей колокольной поверхности. Каждое из них

рождает конкретную частоту, между которыми устанавливаются определенные соотношения. Качественное их выражение в виде тонов может быть представлено как звуковая последовательность, которая в некоторых случаях приближается к традиционному обертоновому ряду, а в некоторых — совершенно самостоятельна. Поэтому и интерпретация слухом такой последовательности может быть многозначной: иногда звон колоколов оценивается как один звук, а в других случаях — как созвучие [2: 59]. В нашем исследовании мы рассматриваем каждый из тонов, составляющих звон, как самостоятельный звук. Такое изучение не лишено большой степени условности, но в то же время позволяет представить внутреннюю организацию звона наиболее детально.

Диапазон, в котором располагаются частичные тоны, различаемые слухом как составляющие музыкального звука, зависит от параметров колокола: чем больше колокол, тем ниже нижняя граница диапазона его звучания. (Верхняя граница распознавания — примерно 6000 Гц — фа-диез-соль 5 октавы).

В результате проведенного нами спектрального анализа звона избранных колоколов, выполненного с помощью специально разработанной для этих целей компьютерной программы, было установлено следующее. При увеличении веса колокола размеры диапазона расширяются, возрастает общее количество слышимых частичных тонов; богаче становится и вся тембровая палитра звука колокола. В то же время с увеличением веса колокола высокие частоты в спектре присутствуют с меньшей интенсивностью. В среднем диапазон охватывает три октавы, у малых колоколов (весом до одного пуда) он не превышает двух с половиной октав. У современных колоколов верхняя часть диапазона ярче оформлена частичными тонами: они дольше звучат.

Также качественно важной музыкальной характеристикой являются и внутренние интервальные соотношения между основными или наиболее ярко присутствующими в спектре тонами колокола. По нашим наблюдениям это первые пять-шесть тонов, иногда их количество возрастает до девяти-десяти. Согласно терминологии, принятой западными колоколотейщиками, эти тоны обозначаются как нижний тон, фундаментальный тон, терция, квинта и номинальный тон. Стандартом для структуры звучания современных колоколов Запада является наличие следующих интервальных соотношений: между нижним тоном и фундаментальным тоном — октава (12 полутонов); между фундаментальным тоном и терцией — терция (как правило, малая) — 3 полутона; между терцией и квинтой — большая терция (4 полутона); и между квинтой и номинальным тоном — чистая кварта (5 полутонов). Таким образом, внутренняя

структура такого «октавного» колокола выражается в следующей числовой формуле: 12–3–4–5. Возможно более сокращенное выражение этой структуры, акцентирующее октавное строение этого звучания. В этом случае оценивается расстояние: между нижним тоном и фундаментальным тоном — октава (12), между фундаментальным и номинальным тонами — также октава (12). Если внутренняя структура звука колокола может быть выражена как 12–12, то такое звучание будет восприниматься слухом как конкретный музыкальный звук — нота определенной высоты. Такой колокол хорошо подойдет для использования в звукоряде карильон (колокольного инструмента), но для русской звонницы подобное звучание колокола не является традиционным.

Анализ внутреннего интервального строения исследуемых колоколов показал разнообразие этих структур в каждой из групп, объединяющих колокола определенной фирмы-производителя. В группе старинных колоколов преобладают начальные интервалы большой септимы и октавы (45% и 40%), а сумма интервалов между более высокими тонами — преимущественно малая нона (65%). Близко к этим показателям оказывается звучание колоколов фирмы «Пятков и К°»: в качестве нижнего интервала главенствует также большая септима (60% колоколов), и верхнего — малая нона (60%). У колоколов фирмы «Литекс» нижние интервалы — малая нона (35%) и большая нона (35%); верхние — малая нона (40%), октава (20%) и большая нона (также 20%). У колоколов фирмы «Вера» нижний интервал большей частью — малая септима (35%), верхний — большая нона (40%). Фирма «Италмас»: нижний интервал по преимуществу малая септима (55%), верхние — малая децима (40%) и большая нона (35%). В целом такое интервальное разнообразие внутренней структуры обеспечивает возможность неповторимой игры — мерцания тонов на всем протяжении звучания колоколов каждой из групп.

Имеющаяся разница в интервальной структуре частичных тонов наилучшим образом обеспечивает возможность одновременного звона в нескольких колоколах — традиционного для России трезвона. При объединении звучания происходит акустическое уплотнение внутренней структуры тонов, что позволяет на несколько порядков усложнить и обогатить тембр звонницы.

Особую музыкальную краску придают такому звону наиболее часто встречающиеся в звуке средних по весу и больших колоколов активные моменты удара и после него тоны, отстоящие от основного тона колокола на значительное (октава и более) расстояние. Именно этот эффект, характерный для звука многих из сохранившихся до наших дней старинных колоколов, обеспечивает мягкое ниспадающее пение колокольной бронзы, неза-

метно переходящее в приятный для слуха бархатистый гул-отзвук на самой низкой ноте колокола (нижнем тоне). Также на всем протяжении звучания многих колоколов во всех без исключения группах отмечается наличие индивидуальной мелодии тонов — постоянной смены их активности, что также положительно влияет на качество тембра.

В настоящее время нами начаты исследования в области всестороннего изучения столь важного в характеристике качества звучания русских колоколов параметра как благозвучие. При его оценке необходимо помнить, что помимо объективных факторов (особенностей построения профиля колокола, качественного литья, а также напрямую зависящих от технологии производства музыкально-акустических параметров — высоты основных тонов звука колокола, продолжительности их звучания и т.п.) следует учитывать и субъективные. Среди них — возможности различного восприятия и оценки звучания разными категориями слушателей (степень развития слуха, имеющаяся сумма звуковых впечатлений, приверженность к каким-либо музыкальным образцам и т.п.). Основным критерием зачастую может выступать частное мнение: нравится или нет звон данного колокола. Слух при этом опирается на сравнение с услышанными ранее образцами других колоколов, чаще — старинных.

Степень изученности старинных образцов колокольных звучаний также пока недостаточна, но имеющиеся на сегодняшний день первоначальные их оценки позволяют с уверенностью предполагать, что традиционным для русского колокола являлась красочная, широкая тембровая палитра его звона — такой колокол и считали благозвучным. Колокол звучал долго и это звучание не оставалось неизменным — оживало за счет постоянного тонового мерцания. Внутренняя структура этого звука была далека от октавной. Именно эти качества наблюдаются и при анализе исследуемых современных колоколов различных фирм; в особенности это присуще изделиям фирмы «Пятков и К^о», а также — фирме «Литекс».

Литература

1. *Алдошина И.А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2006.

2. *Горкина А.Н.* Русские колокольные звоны: особенности музыкальной организации. М., 2003.

О феномене звонаря православного храма

Колокольная православная музыка исключительно своеобразна, в полной мере уникальна, продукт богодухновенного промысла, соединенного с человеческим сознанием. Это единство универсума и человеческого мышления прямым образом выходит на личность звонаря — человека феноменального в своей многогранности, не только музицирующего, в смысле играющего, но и продуцирующего, то есть создающего музыку (об этом, на примере музыки устной традиции, пишет И. Земцовский [3: 101]). Отнесение данного термина к звонарю, пожалуй, наиболее актуально и уместно. Импровизационный стиль колокольной музыки, несмотря на рамки канона, наиболее располагает к творчеству. Понимая, что музыка возникла на заре человеческого бытия как коммуникативное средство, как способ общения и одухотворения коллективно-магической деятельности, колокольные православные звоны являют собой некую модель данного процесса. Сам музыкальный «язык» звонов, их стиль, создавался не выдающимися одиночками, а формировался в массовой практике, в процессе становления колокольного инструментария, их количественного и качественного отбора.

Становление звонаря, как музыканта продуцирующего, прошло длительный путь и определенные этапы от периода монашеского «послушания» до звонаря-виртуоза. Формирование музыки звонов в монастырях по-видимому, было основополагающим актом, что впоследствии распространилось в «мир», становилось общецерковной традицией.

В этой атмосфере иноческого жития воспитывался и звонарь — пономарь, избираемый из монашеского общества как лицо, проявившее «ловкость», «мастерство» в звонарском ремесле. Как свидетельствует устав Соловецкого монастыря, пономарь является активным участником храмового действия, отвечая за возжигание свечей, он участник диаконского каждения «выхода» всеношного бдения и т.п. Но главное — в его обязанности входило звонение с помощью братии в колокола, в соответствии со службами: на малой и средней вечернях, на всеношном бдении, перед началом обедни и т.д. [12: 109]. Как видим, здесь кроются истоки особой значимости звонаря и его искусства. И действительно, в этом круге «художников» звонарь православного храма — личность феноменальная своей многогранностью. Основной аспект его деятельности — участие в обрядовом действе христианского ритуала. Именно он созывает благовестом прихожан на Божественную Литургию, открывая ее звоном колоколов, озвучивает разделы служ

бы, наконец, завершает весь обряд радостным звоном, символизирующим единение чувств прихожан от радости общения с Творцом. В этом плане звонарь являет собой определенного рода субстанцию между земным и небесным. Понимая свою особую роль, «высшее» предназначение, ни один церковный звонарь, поэтому, не называет себя музыкантом, а свой звон музыкой или музыкальным произведением. Это подтверждается мнением как «рядовых», так и «элиты» — потомственных, особенно ярких: В.И. Машкова — звонаря Новодевичьего монастыря в Москве (ныне скончавшегося в возрасте 92 лет), отца Михея — главного звонаря Свято-Троицкой Лавры (Сергиев Посад) и других. Однако звонарь Православного храма, несомненно, музыкант, исполняющий по законам народного творца. Системно-этнофонический метод, сформулированный И. Мациевским [4], предусматривающий изучение в триаде «музыка-инструмент-исполнитель», особенно важен применительно к колокольному искусству. Это обуславливается рядом факторов, среди которых важнейшие — неповторимость (бесконечная вариантность) самого инструмента (колокольной с набором колоколов), органичное сочетание в звоне канонических элементов с импровизационностью, наконец, индивидуальность самого творческого облика звонаря, его исполнительского стиля.

Выполнение морально-этических норм звонарем находилось в контексте требований к иконописцу, которому, как гласит текст Стоглава, «подобает бытии... смирену кротку благоговеину несправадному не смехотворцу несварливу независтливу непьяницу неграбежнику неубийцу. Паче же хранити чистоту душевную и телесную... и с превеликим тщанием писати образ Господа... по образу и по подобию по существу смотря на образ древних живописцев и знаменовати с добрых образцов...» [9: 315]. Заключительная фраза наставления весьма существенна, так как указывает церковному художнику на сохранение традиции иконописания. Именно здесь кроется главный постулат деятельности церковного «художничества»: как иконописание «по подобию древних живописцев», так и звоны по подобию предшественников в системе устного творчества учитель-ученик — это явления одного уровня. Документы, обнаруженные исследователями ростовского музея, дают возможность проследить образование династий звонарей. Так, в 1863 году сын дьякона Флегонт Тимофеевич Урановский, 34 лет, был определен в должности звонаря соборной церкви. После его смерти на его место заступил сын — Николай, который был на этой должности до 1886 года. После смерти Николая звонарем становится его родной брат Сергей. А уже его сын Михаил Сергеевич Урановский был участником восстановления звонов в 1960-е годы, дожив до 1990 года [5: 50–51]. Возможно, корни династии еще более ранние. Но главное кроется не в формализации данного

явления, а в создании *системы* передачи искусства звонов, с одной стороны сохраняющей традицию, с другой — дающей возможность развивать ее по законам *народного творца*. В этом диалектическом процессе звонарю отводится важнейшая роль как человеку музицирующему, интонирующему и артикулирующему в системе православного колокольного искусства, т. е. есть человеку творящему, человеку-художнику. Потомственный звонарь — личность, глубоко усвоившая структуру богослужебного чина, знающий этапы служб, применяющий молитвы для отсчета временного континуума. Соединение благовеста и молитвы — древняя традиция. Н. Успенский ссылаясь на рукописи Синайской и Иерусалимской библиотек, указывает на соединение благовеста с чтением Непорочных [11: 179]. Впервые об этом свидетельствуют правила Пахомия Великого: «Кто бьет в било, чтобы братья собирались в трапезу, пусть, пока бьет, с размышлением читает на память что-либо из Писания» [11: 180]. А. Дмитриевский писал, что Афон сохраняет монашеский обычай употребления бил и сопровождения благовеста пением Непорочных или 50-го псалма. При этом одни монастыри держатся общего большинству списков Иерусалимского устава порядка смысле деления Непорочных на двенадцать частей применительно к этому же количеству ударов в било, допуская замену Непорочных также двенадцатикратным чтением 50-го псалма: «Ударяет в тяжкое медленно до 12 раз попя Непорочны. И делает 12 остановок или вместо Непорочных — 50-псалом». Другие делят благовест на три звона соответственно трем статьям Непорочных, и, так ударяя на каждой статье, в три статьи заканчивают Непорочны» [11: 245]. В. Григорович-Барский сообщал, что в лавре преподобного Афанасия Афонского благовест сопровождается чтением Символа веры совершается следующим образом: «Первое бо гласят в вси звоны, такя толчет в великое висимое било сицевым образом: толкнувши пят или шесть раз скоро, также чет дванадесят «Верую», по всякомь «Верую» ударяюш в било раз, донележе совершатся 12, и паки пят или шесть скоро, якоже первое; также вторую статью бьет медленно, с 12 «Верую», и паки пят, шесть скоро, таже и третью статью, с 12 «Верую»... [11: 245]. Тесная связь звонаря со всем церковным священнодействием — это, образно говоря, его первая ипостась «художнического» облика, определенная степень внедрения духовную атмосферу, на основе которой вызревает потенциал собственного искусства.

Следующая грань его творческого «лица» — звонарский профессионализм, который оказал основополагающее влияние на развитие искусства православных звонов. Здесь звонарь и инструмент слиты нераздельно. Характер фактуры инструмента непосредственно связан с типом мышления звонаря, его моторной памятью. Выработанный двигательный стереотип

тип исполнительского аппарата звонаря является основой канонической культуры звонов, хранителем музыкальной информации. Бесписьменная фольклорная традиция инструментальной музыки выявляет особую роль «школы» в системе «учитель — ученик». Обычно звонарями становились «с малства», обучаясь в течение длительного времени у «мастера», как правило, исподволь, незаметно, постепенно внедряясь в атмосферу колокольной музыки. Это вращение в специфику инструментария вначале происходит зрительным и слуховым путем, затем через усвоение двигательной моторики. Постулат некоторых звонарей (как, впрочем, и других народных инструменталистов) о самостоятельном, якобы, процессе обучения («сам научился») не подтверждается. Здесь возникает специфический народно-инструментальный способ обучения в триаде: *наблюдение — анализ и запоминание — воспроизведение*.

Итак, звонарь православного храма — это духовно-художественная нравственная личность, творящая по законам фольклорного музицирования, ассимилировавшая в своем искусстве каноны и традиции предшествовавших эпох. В его творчестве отчетливо просматривается *школа*, выраженная в соотношении «учитель — ученик», что является важнейшим признаком профессионализма. Обратим внимание, что православная церковь в значительной мере стимулировала систему обучения у лучших мастеров, даже угрожая осудить «в муку вечную» тех, кто учнет талант сокрывать еже ему Бог дал ученикам по существу того не отдаст» [8: 98]. Однако данная «профессионализация» не противоречит сущностным критериям его музыки. Звонарь Православной русской церкви, опираясь на стиль и жанровые разновидности колокольной музыки, выработанные предшественниками в течение столетий, становится носителем творческого опыта поколений народных музыкантов, не теряя своей индивидуальности человека музицирующего, исполнителя-творца. В этом — один из важнейших живительных истоков колокольного искусства.

Литература

1. Виденева А.Е. Звонари Ростовского Успенского собора во второй половине XVIII — первой четверти XIX вв. // Сообщения Ростовского музея. Ярославль, 1995. Вып. 7: Колокола и колокольни Ростова Великого.
2. Гастроль звонаря Ионова // Петербургская газета. 1913, 21 февраля. № 51.
3. Земцовский И.И. Человек музицирующий — человек интонирующий — человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация. Сб. научных трудов. СПб., РИИИ, 1996.

4. *Мацевский И.В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1983.
5. *Мельник А.Г.* Звонари конца XVII — начала XX вв. // Сообщения Ростовского музея. Ростов: Музей-заповедник, 1993. Вып. 4: Соборная звонница Ростова Великого
6. *Михей, игумен.* Звон в Троице-Сергиевой Лавре // Православный колокольный звон. Теория и практика. М.: Триада плюс, 2002.
7. *Никаноров А.Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб.: РИИИ, 2000.
8. Стоглав. Казань, 1887.
9. Стоглав. Российское законодательство X — XX веков. В 9 т. М., 1985. Т. 2.
10. *Таннер, Бернгард.* Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 году. М., 1891.
11. *Успенский Н.Д.* Православная вечерня: историко-литературный очерк. Чин всенощного бдения на православном востоке и в русской церкви. М.: Издательский Совет РПЦ, 2004.
12. *Чудинова И.А.* День Соловецкого клирошанина... // Наследие монастырской культуры. Ремесло, искусство, искусство. Статьи, рефераты, публикации. СПб., РИИИ, 1998. Вып.3.

*Евгения Хаздан
(Санкт-Петербург)*

Коллекция Моисея Береговского: Музыка, восставшая из небытия¹

Работа выдающегося этномузыковеда Моисея Яковлевича Береговского (1892–1961), посвятившего свою жизнь собиранию и изучению музыки восточноевропейских евреев, — уникальный пример того, как деятельность ученого способна влиять на дальнейшее формирование картины музыкального мира.

В 1930 г. Моисей Яковлевич писал о возможном исчезновении — в связи со сменой строя, бытовых и социальных условий, видов деятельности — многих форм и жанров фольклора. Ко второй половине XX в. ситуация усугубилась: ученый не мог предвидеть ни геноцида военного

¹ Идея публикации этой статьи возникла в связи с изданием «Музыковеды России. Портреты мастеров». В дальнейшем, однако, автор решил осуществить полную публикацию настоящей работы в специальном монографическом сборнике «Моисей Береговский: Статьи и письма».

времени, ни репрессий, в результате которых происходило уничтожение не просто культуры, но целого народа. Публикация в 1982 и в 2001 г. в США части собранной М. Береговским коллекции послужила импульсом, в значительной мере активизировавшим подъем интереса к музыке евреев Восточной Европы. Можно говорить о возрождении значительного пласта народной музыки — от отдельных произведений до целых жанров. Появляясь вначале в репертуаре исполнителей-энтузиастов, они переключались с концертной сцены в более камерную обстановку еврейской свадьбы или общинного праздника, становясь, как прежде, одним из элементов традиционного быта.

Один из факторов, сделавших возможным восстановление традиции, — целенаправленная максимально полная фиксация разносторонних музыкально-этнографических сведений, обобщение которых позволяло выявить отличительные черты и формы бытования того или иного жанра, способы трансмиссии произведений, особенности исполнительской техники и т. п.

В настоящей статье мы можем дать лишь краткий обзор наследия ученого, акцентируя те направления его деятельности, которые заложили основу для последующего возрождения музыкальной традиции.

Коллекция М. Береговского — это, в первую очередь, фундаментальный пятитомный труд «Еврейский музыкальный фольклор», охватывающий практически все области еврейского бытового музицирования — вокального, инструментального, театрального. Долгое время остававшаяся практически недоступной широкой общественности, работа М. Береговского, тем не менее, была по достоинству оценена его современниками. М. Ф. Гнесин в своем отзыве представляет эту коллекцию как энциклопедию еврейской песни¹. В развернутой рецензии А. Кагана² особо отмечен том, посвященный народным театральным представлениям. Подчеркивая масштаб работы, сделанной Береговским, Каган пишет, что до сих пор был известен лишь один вариант пуримшпиля, опубликованный в Нью-Йорке в 1916 г. и содержащий 8 музыкальных номеров, тогда как наиболее полный вариант в коллекции М. Береговского включает 84 музыкальных примера.

Высочайшую оценку трудов мастера дают крупнейшие этномузыкологи нашего времени И. Земцовский, М. Слобин, И. Браун и др.

Подготовленный Береговским труд не является полной публикацией всех доступных ученому материалов. Например, из 700 образцов

¹ См.: *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка / под ред. М. Гольдина. М., 1987. С. 213.

² *Kahan Avrom.* A Gelernter a muziker // *Eynikayt.* № 59 (309). 16 May. Moskve, 1946. Z. 3. (Идиш).

клезмерской музыки им было отобрано менее половины — 258 мелодий¹. Имея возможность представить наиболее типический и выразительный материал, исследователь стремился показать разные варианты произведений. В будущем предстоит определить, что же осталось за рамками этой грандиозной работы — самого большого по объему и самого значительного из региональных собраний еврейской традиционной музыки².

В самом начале своей этнографической деятельности в программной статье «О задачах еврейской музыкальной фольклористики» М. Береговский формулирует принципы, которыми необходимо руководствоваться при собирании фольклора³. Во главу угла ученый ставит экспедиционную работу, особенно подчеркивая ее неотложный характер; основной целью считает не поиск раритетов, а сбор музыкального материала, звучащего в повседневном быту⁴. Перечисляя возможные источники информации, он упоминает профессиональных и полупрофессиональных певцов и музыкантов, таких как *бадхены*, уличные певцы. Исследователь рекомендует обратить особое внимание на детский фольклор, — не только на специфически детский репертуар, но и на песни, перенятые детьми у взрослых⁵.

Понимая всю масштабность предстоящей работы, М. Береговский ищет способы привлечь к собиранию фольклора заинтересованных людей. В 1937 г. он публикует брошюру «Еврейская народная инструментальная музыка», содержащую общие сведения о клезмерском музицировании, а также инструкцию и анкету-вопросник для собирателей⁶. В план работ по музыкальному фольклору Киевской консерватории М. Береговский вписывает следующие требования: «Каждый студент должен в течение года самостоятельно записать 25–30 народных песен (от студентов I курса Киевского пединститута и медицинского техникума)»; «участие в экспедиции (10 дней)»⁷.

¹ См.: *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. С. 5.

² Эту работу начали немецкие ученые, опубликовав свои расшифровки части фотозаписей, хранившихся в архивах Петербурга. См.: *Grözinger E., Hudak-Lazić S.* «Unser Rebbe, unser Stalin...»: Jiddishe Lieder aus den St. Petersburger Sammlungen von Moishe Beregowski und Sofia Magid. Wiesbaden, 2008. Mit DVD.

³ *Beregovsky M.* Tsu di ufgabes fun der yiddisher muzikalisher folkloristic // Probleme fin folkloristic / Redaktsie fun M. Viner. Zamlung 1. Kiev; Kharkov, 1932. Z. 94–14 (Идиш).

⁴ *Ibid.* Z. 133.

⁵ *Ibid.* Z. 135.

⁶ *Beregovsky M.* Yidishe instrumentale folks-muzik (Program tsu forshn di muzikalish tetikayt fun di yidishe klezmer). Kiev, 1937. (Идиш).

⁷ Пояснения к рабочему плану по народному творчеству 1–2 курсов историко-теоретического, композиторского и дирижерско-хорового факультетов. Рукопись. К РИИИ. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 19.

Можно ли говорить, однако, о нотациях как основе, позволившей сохранить традиции музицирования? Ученый осознавал, что нотная запись не способна передавать многие исполнительские нюансы, и в первую очередь — артикуляцию и тембр. Моисей Яковлевич понимал, насколько непередаваема аутентичная манера исполнения: тембр голоса и артикуляция, особенности звукоподдачи, диалектного произношения и т. п. Для того чтобы сделать доступными для многократного прослушивания фрагменты коллекций, собранных им самим и его коллегами и предшественниками (в том числе Ф. Колессой, К. В. Квиткой и др.), Береговский создал «звучащую энциклопедию» и перенес записи с восковых валиков на самый передовой в то время носитель — пластинки для шоринографа¹. К началу войны «звучащая энциклопедия» включала в себя украинские думы, исторические и обрядовые песни (в том числе вариант украинской свадьбы, записанный Береговским в 1939 г.), а также образцы музыки мариупольских греков, болгар, чехов, цыган. Шестьдесят две пластинки, датируемые 1939–1940 гг. в настоящее время хранятся в Пушкинском Доме. Эта необычная коллекция еще ждет своего исследователя.

В упомянутой выше статье М. Береговский аргументирует необходимость использования звукозаписывающей аппаратуры. Важным направлением научной деятельности он считает формирование фонограммархива². Коллекция Кабинета музыкальной этнографии, которым начиная с 1929 г. руководил М. Береговский, будучи сотрудником Института еврейской пролетарской культуры АНУССР, регулярно пополнялась материалами новых экспедиций, к началу войны она насчитывала 1200 валиков (из них 600 записаны лично М. Береговским). Планомерная расшифровка, обработка, систематизация материалов, поступающих в ведение Кабинета, привела к формированию уникального фонда, чудом уцелевшего в годы войны³. Детальная инвентарная опись фоноархива, выполненная М. Береговским на высоком научном уровне, была взята за основу и послужила моделью для современной системы описания фонографической коллекции, хранящейся в Национальной библиотеке Украины им. В. И. Вернадского⁴.

¹ Шоринофон (шоринограф) — аппарат для механической записи и воспроизведения звука, изобретен в 1934 г. А. Ф. Шориным.

² *Beregovsky M. Tsu di ufgabes fun der yiddisher muzikalisher folkloristic...* Z. 139.

³ См.: *Береговская Э. М. О собрании еврейской народной музыки, созданном М. Я. Береговским // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации / Сост. Г. В. Копытова. СПб., 2007. Вып. 4. С. 86–96.*

⁴ Сведения по: *Фоноархив еврейского музыкального наследия: Коллекция фонографических записей еврейского фольклора из фондов Института рукописи Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского: Аннотированный каталог фоноцилиндров, нотных и текстовых расшифровок / Сост. Л. В. Шолохова. Киев, 2001. С. 27.*

Важная часть наследия М. Береговского — аналитические работы ученого. Наиболее известны его статьи о семантических свойствах лада, музыкальных выразительных средствах еврейской народной песни, взаимосвязях еврейского и украинского музыкального фольклора¹. В ряде работ ученый затрагивает проблемы артикуляции в вокальной и инструментальной музыке, называет и описывает характерные для нее орнаментальные приемы.

Исполнители и исследователи, заинтересовавшиеся ашкеназской музыкальной традицией, обращаясь к трудам М. Береговского, открывают для себя весьма значительный корпус тщательно подобранных и систематизированных фольклорных произведений и их вариантов, в нотациях которых с максимально возможными подробностями отражены нюансы исполнения. Эту коллекцию дополняют обстоятельные описания и комментарии. Венцом наследия ученого являются работы, раскрывающие важнейшие принципы музыкального мышления, свойственные традиции восточноевропейских евреев.

Сохраненные подвижническим трудом ученого, эти произведения вновь становятся частью звучащей мировой музыкальной культуры.

¹ Наиболее полная библиография Береговского дана в кн.: *Береговский М.* Еврейские народные музыкально-театральные представления. Киев, 2001.

II

*Александр Ромодин
(Санкт-Петербург)*

Опыт и интуиция музыкантов-исполнителей

Творчество музыканта-исполнителя подразумевает присутствие двух начал: личного и традиционного. Художественная практика постоянно соотносит между собой эти содержательные стороны. Любые исполнительские планы — тактильный, тембровый, ритмоинтонационный, фактурный — включают в себя традиционные и индивидуальные элементы. В их взаимодействии создается музыкальная форма. Сходные процессы при ее реализации наблюдаются и в академическом искусстве, несмотря на присутствие в нем зафиксированных нотных текстов. Традиционными музыкантами звуковые формы претворяются с помощью широкого круга собственно исполнительских способов, связанных, в свою очередь, с общепринятыми для данной местности особенностями артикуляции. Манера игры инструменталистов соотносится с местным речевым диалектом, вокальной музыкой, танцем, движением, поведением человека. Личностный слуховой, зрительный, двигательный опыт способствуют овладению стилем, оттачивает умение моментально заимствовать необходимые средства традиционной артикуляции. На первый план выступает исполнительская интуиция, подготовленная предшествующим опытом.

Любые звуковые формы вырастают из опыта. Но этот опыт — не только собственно музыкальный. Искусство в народной традиции неотделимо от жизни. Повседневность, быт, ритуал запечатлеваются в музыке. Исполнитель словно ведет нескончаемый звуковой рассказ о себе, о собственных состояниях, переживаниях. Музыкантом передается не только звуковая информация, но посылается понимаемое всеми символическое сообщение. В тембре, артикуляции, исполнительской манере содержатся скрытые смыслы, улавливаемые, расшифровываемые слушателями. Звук становится символом. Этот символ прочитывается только благодаря традиционному опыту, знанию подтекстов, воспринимаемых, главным образом, чувственно, иррационально. Музыка, являющая собой феномен объективно почти необъяснимый, непознаваемый, предстает частью традиционного мира, проникнутого скрытыми

символическими смыслами. Творчество и восприятие оказываются неразделимыми. Индивидуальный исполнительский опыт музыканта погружается в ирреальность традиционных представлений и чувств.

Чрезвычайная сила воздействия традиционного исполнительского искусства на слушателей вызвана незаурядными способностями музыкантов к эмоциональному высвобождению. Многие творческие предрасположенности формируются уже в детстве: воля, реактивность, поиск внутренних состояний, склонность к мгновенным эмоциональным переключениям. Все эти умения вырастают из опыта музыканта, воплощаясь затем в конкретных творческих актах. Исключительное значение приобретают образные ассоциации. Музыкант, пребывая в одиночестве, артикулирует мотивы, обороты наигрыша, и вместе с тем, мыслит его существование в другой ситуации (обрядовой, танцевальной, повседневной). Художественная форма ассоциируется с тем или иным случаем, событием, переживанием. Значимым нередко оказываются неслышимые, воображаемые, даже несуществующие звучания. Используются основанные на внутренних темброво-артикуляционных представлениях средства, применяются не предполагающие прямого контакта с инструментом способы. Гармонист В.А. Григорьев (из дер. Полешино Городокского р-на Витебской обл.) вспоминает: «Брата учил играть, а я на печи сидел, себе в уме записывал, так я вперед брата научился». Скрипач С. А. Орехов (из дер. Голубчики Глубокского р-на Витебской обл.) сообщает: «Иду с вечеринки; послушал, как играют, так иду, играю дома; потом *сплю* и все в уме на скрипке проигрываю». Интуитивные способы игры свойственны многим музыкантам. Ассоциативное мышление сопутствуемое подсознательными процессами и представлениями — основа творчества народных исполнителей.

Искусство традиционных музыкантов свободно от рутины, постоянно притупляющего «тренинга», механического следования нормам. Решающая цель — оживить звучащую материю, заставить «заговорить» форму слепок, схему. Разнообразные приемы в исполнительской практике обнаруживают общепринятые (универсальные) и индивидуальные черты. Между тем, любые темброво-артикуляционные средства выступают в целостности творческих представлений. Музыкант не разъединяет форму на элементы структуры. Все средства — равноправны. Подобная творческая целостность создается неразложимыми на отдельные составляющие интуитивными методами. Северобелорусскими цимбалистами, например, используется широкий круг исполнительских темброво-артикуляционных приемов. Среди них: неодновременные удары палочками по струнам (далеким и близким друг другу); раздвоение, раздробление, запаздывание звучания; удары с прижатием струн, вызывающие дополнительные минимальные отзвуки, поро-

дающие своеобразную краску тембровой протяженности. Все эти средства направлены на то, чтобы множить (раздроблять, расчленять) звучание, и одновременно длить (продолжать) его. Возникает спонтанность, множественность ударов, образуется пространственность, сонорность, объемность темброинтонации. Используется игра секундами, применяются приемы контрастирования различных тембров, взаимозаменяемые и «ломанные» ритмы. Существуют способы использования регистровых эффектов, расширяющих вертикаль, создающих многоголосную фактуру. Все средства обычно неразделимы, употребляются параллельно, одновременно. Любые исполнительские способы изначально интуитивны. Используется предшествующий опыт, впечатления, воспоминания. В свадебном обряде цимбалы, со свойственным им обволакивающим звуковым колоритом, приобретают особенный — символический смысл. Пространственность, объемность тембра инструмента отображена в артикуляционной манере каждого музыканта. Общепринятые исполнительские методы, индивидуальные приемы игры непременно соотносятся с обрядовой символикой. Ритуальные, художественные средства взаимодействуют, объединяются. Кардинальная творческая цель — «оживление материала» — воплощается, главным образом, интуитивно.

Академические музыканты, ориентированные на зафиксированный нотный текст, начинают его освоение методами разъединения целого на элементы (части формы, интонационные, конструктивные взаимосвязи ее разделов). Общее осмысление материала приходит позже, в процессе постепенного сближения отдельных компонентов композиции. Шаг за шагом образуется единое представление о форме, очерчивается интерпретация. Собственно исполнительские средства, между тем, изначально также разъединены. Подобное их разграничение вызвано, в первую очередь, трудностями овладения текстом. Но существенное значение приобретают и черты исполнительского стиля. Разным музыкантам присущи различные творческие манеры, взгляды на искусство, особенности облика, опыта. Значимую роль играют устоявшиеся, сформированные исполнительской традицией подходы, авторитеты, нормы, стереотипы. Отчетливое воспроизведение текста становится непререкаемой, определяющей целью. Но исполнительские средства, по природе своей зыбкие, неуловимые, словно противятся четкости поставленной задачи. Образуется дилемма: или, избавляясь от опасности неверно взятых созвучий, зафиксировать, ужесточить артикуляционные приемы, или, положившись на волю случая, довериться интуитивным, свободным движениям, с риском допустить промах. Второй путь не дает точности, гарантии движений, «попаданий», но он же ведет к изощренности художественных средств, к одновременному использованию разнообразных звуковых подробностей, причем на самых начальных этапах

овладения материалом. Для пианистов единство применения темброво-артикуляционных приемов имеет особенное значение. Рояль, с его богатством красок, эффектами остаточных звучаний, предоставляет музыканту огромные исполнительские возможности. Спектр фортепианных темброво-артикуляционных средств необычайно широк. В единый исполнительский круг вовлечены не только моторика, прикосновение («туше»), но и фразировка, педализация, аппликатура, разнообразные («расслаивающие») способы организации фактуры. Эта могущественная архитектура существует в единстве составляющих ее взаимосвязанных элементов. Интуитивный творческий подход предполагает использование исполнительских нюансов, деталей, с сопутствующим одновременным подключением внутренне-подсознательных процессов. Более того, медитативные (подсознательные) состояния целенаправленно создаются в процессе игры (особенно при овладении материалом, в полном одиночестве). Стабильным, фиксированным движениям, закрепленным, затверженным приемам противопоставлены слуховые, чувственные, ассоциативные способы, выявляемые с помощью многочисленных темброво-артикуляционных подробностей.

В целостном опыте музыканта сосредоточен комплекс разнообразных средств. В конкретном творческом акте происходит молниеносное их объединение, преобразование. В одно мгновение создаются новые тембровые оттенки, изобретаются иные артикуляционные нюансы. Чувственные и интуитивные состояния постоянно сменяются основанными на творческом опыте сознательными игровыми операциями.

*Инна Назина
(Минск, Беларусь)*

Белорусские дудки в междисциплинарном освещении

Одна из наиболее ярко выраженных тенденций развития науки XX века связана с взаимопроникновением и синтезом различных отраслей научного знания. Первоначально она заявила о себе в сфере естественных наук, позже — наук гуманитарных, свидетельством чему служит возникновение комплексных научных дисциплин, исследующих, например, феномен культуры через призму языка, как лингвокультурология, этнолингвистика, аксиологическая лингвистика и т.д. Первые решительные шаги в этом направлении делает и этноинструментоведение.

Белорусские флейтовые и язычковые дудки, о которых пойдет речь, относятся к числу древнейших народных музыкальных инструментов, все еще функционирующих и в наши дни. Они органично связаны как наиболее ранними видами жизнедеятельности человека — охотой и па-

тушеством, — так и с морфологически более развитыми музыкальными инструментами, возникшими на основе своих предшественников. Преемственность между ними прослеживается и на других уровнях: терминологическом, мифологическом, контекстуальном. Особо подчеркнем, что никакие другие народные музыкальные инструменты белорусов не связаны столь глубоко и органично с природой, лесом, деревьями и птичьим пением, как флейтовые и язычковые аэрофоны. Поэтому исследование их функционирования в природном контексте требует предварительного осмысления философской проблемы взаимодействия таких сложных и субстанционально разных феноменов, как *Природа — Человек — Музыка*.

Человек как существо временное оказывается подвластным и историческому времени. Вслед за ним в Человеке изменяются его внутренний мир, понимание жизни в Мире и в природе, взгляды, мысли, задачи, чувства. Зато Природа, которая как будто безразлична ко всему человеческому, временному, неизменно загадочна в своей внутренней замкнутости и щедрой безграничности по отношению ко всему живому на Земле. Она существует как пространство, как вечное Бытие всего живого в Вечности. Подобная взаимосвязь соответствует философской антитезе *пространство — время*, где Природа выступает, как нечто абстрактное, а Человек, как материальное отражение движения в пространстве.

Музыка, как и Человек, и все, что с ним связано, — также явление временное. Но при сравнении этих двух категорий в их отношении к Природе возникают некоторые несоответствия. Если Человек является продолжением, кровной ее частью, то Музыка еще и связывает Человека с Природой. Музыка — это та же Природа, которая становится Музыкой только благодаря Человеку. Таким образом, в линейной проекции возникает последовательность Природа — Человек — Музыка. Зато в пространственном континууме взаимосвязь этих категорий выглядит иначе: Музыка служит связующим звеном между материально-временной категорией «Человек» и абстрактной категорией «Природа». В таком случае Природа и Музыка соотносятся как пространство и время, а Человек и Музыка — наоборот, как время и пространство.

Учитывая сложность и неоднозначность каждой категории, проблема связи *Природы, Человека и Музыки* сводится к взаимодействию между ними, а точнее — к взаимодействию *Человека и Музыки с Природой* в тот или иной исторический период. Примечательно, что над этой философской проблемой размышляли не только философы, писатели, художники, музыканты всех эпох и стран, но и народные музыканты-инструменталисты. Так, по убеждению одного из них — пастуха, скрипача и дудочника М.Ф. Копейки (1926 г. рожд., из д. Моисеевичи Осиповичского района Могилевской

области) «музыка берется из природы, из жизни человека, а жизнь человек входит в природу. Человек берет у природы все, чтобы ему лучше работалось и чтобы было больше здоровья. Он веселит себя и тех, кто рядом с ним. Не было бы музыки, человек заныл бы. Природа создана для того, чтобы человек всегда был веселым и бодрым». Далее он утверждает, что «музыке нужно учиться у природы, и, прежде всего у птиц» (материалы экспедиции 1994 г.).

Общее, что неизменно определяет историческое бытие флейтовых язычковых аэрофонов, — это их глубинная связь с вечно живой природой, предоставляющей материал для их изготовления (косточки диких птиц, животных, кора и стволы деревьев, пустотелые стебли растений), а также звуковые «идеи» и структуры, темброво-регистровые и динамические средства выразительности. Выбор последних определяется обычно конкретными трудовыми, обрядовыми, бытовыми целями, например, охотой на тех или иных диких птиц и зверей. Для удачной охоты от охотника требуется знание специфики их голосов, способов звукоизвлечения, владение искусством имитации на звуковых орудиях определенного тембра, интеллигентности и характера звучания. Кроме того, существенную роль играет выбор соответствующих артикуляционных средств (вариантность высот одного и того же тона, глоссандирующий «ввод» в звук, его повторность целью расширения звукового пространства). В целом тембр и артикуляционные звукообразований подражательного характера обусловлены утилитарными потребностями охотничьего промысла, необходимостью предельно точно воспроизведения голосов объекта охоты. Ярким примером тому могут служить аудиозаписи звукоподражаний посвистам рябчиков: тихим нежным призывным у самочки и более ярким и энергичным по звучанию у самца (см. видеофильм «Голоса земли моей», 1994 г.).

У пастухов, которые, в отличие от охотников, изготавливают дудки с грифными отверстиями (от 4 до 8) с целью музицирования «для себя», для собственного удовольствия, оказывается иной источник интонационного материала. Это в основном и прежде всего напевы календарно-земледельческих, семейно-родовых и лирических песен. Однако далеко не все инструментальные версии песен сохраняют свойственную им семантику символику. В зависимости от акустических и интонационно-выразительных возможностей аэрофонов, на которых они воспроизводятся, а также особенностей музыкального мышления, творческих склонностей и вкусов пастухов, сформировавшихся под непосредственным воздействием природной звуковой среды, напевы подвергаются глубокой внутренней трансформации. Типичный пример — остро драматический, интонационно близкий плача причитаниям напев Жнива, который, будучи исполненным на флейтовом

дудке с характерным для нее звонким, прозрачным, чистым, будто устремленным в поднебесье звучанием в высоком регистре, приобретает ярко выраженный пасторальный характер. Инструментальная мелодия обогащается многочисленными звукоподражательными элементами, роль которых выполняют мелизматические украшения и опевающие фиоритуры; истаявающие, как бы повисающие в воздухе окончания отдельных мелодических оборотов; паузы, наполняющие мелодическую ткань воздухом; раздельное артикулирование мелодии, вызывающее порой ассоциации зрительного порядка. Следует подчеркнуть, что пастухи-музыканты хорошо осознают в своих песенных наигрышах единство двух начал — природного и культурного.

Совсем иное впечатление оставляет исполнение того же жнивного типового напева на язычковом аэрофоне — «чаротке», поражающей насыщенностью, напряженностью, пронзительностью, резкостью и гнусавостью своего звучания. Выделенная из напева основополагающая экспрессивная попевка в процессе многократного почти неизменяемого воспроизведения на инструменте концентрированно раскрывает заложенное в ней призывно-магическое, суггестивное начало. Это — инструментальный монолог-заклинание, обращенное к всемогущим силам природы, таинственным духам нивы с просьбой об усилении плодотворяющих сил всего живого на земле.

Нет сомнения, что комплексное использование эвристических возможностей разных научных дисциплин — истории, мифологии, этнографии, философии, этноорганологии и других — верный путь к наиболее всестороннему и глубокому постижению «внутренней формы» исследуемого объекта. Так, уже сейчас можно говорить о необходимости разделения флейтовых и язычковых аэрофонов на звуковые орудия и собственно музыкальные инструменты, что коррелирует с антропоморфными представлениями белорусов о музыкальных инструментах. Причем звуковые орудия («вабики», русск. «манки») являются порождением Природы и Человека, а собственно музыкальные инструменты («дудки») — Человека, Природы и Культуры. В этом плане можно вполне солидаризироваться с мнением австрийского этномузыколога В. Зушана об историчности, «как двухкратной историчности — природной + культурной» [1: 16]. Что же касается тембра и артикуляции, используемых при игре на флейтовых и язычковых аэрофонах, то вполне очевидно, что они также определяются конкретными условиями их бытия и функционирования [2].

Литература

1. Suppan V. Der musizierende Mensch. Seattle; Mainz, 1984.
2. Здесь следует привести созвучное нашему высказывание И.И. Земцовского об артикуляции: «Фольклорная артикуляция является не только

фактором искусства, но также и фактором условий и способа жизни, жизни собственной и истории» (Zemtsovsky I. The Ethnography of Performance: Playing — Intoning — Articulating Music // Folklor i njigova umetnička tradicija. Beograd, 1987. P. 17).

Ирина Савельева
(Москва)

Традиционные пастушеские инструменты брянского Подесенья: классификация, органология, система наигрышей. По архивным документам 1940–80-х годов XX века НЦНМ имени Квитки МГК имени П.И. Чайковского

Русская традиционная культура игры на народных музыкальных инструментах уходит корнями вглубь веков. Инструментальная музыка пронизывала всю жизнь сельской общины, организовывала бытовую и обрядовую стороны бытия.

Настоящая публикация вводит в научный обиход богатейший материал, накопленный фольклористами Московской консерватории за 50 с лишним лет полевых исследований в одном из заповедников архаичных форм традиционной народной культуры — восточной Брянщине. Полевые дневники и рукописные отчеты фольклористов, работавших в Брянской области в середине XX века, имеют для современных исследователей огромную ценность. В отчетах содержится много интересных и полезных наблюдений. Эти материалы представляют огромную ценность на современном этапе науки, когда подход к исследованию традиционного фольклора носит комплексный характер.

Вскоре после создания Кабинета народной музыки (далее КНМ) МГК им. П.И. Чайковского Квитка поставил задачу систематического исследования народных инструментальных традиций различных регионов России¹. Сотрудники КНМ начали плановые полевые исследования. В настоящей статье собраны и прокомментированы наблюдения фольклористов над пастушеской традицией восточной Брянщины за период 1937 по 1990-е годы.

¹ Плановые экспедиции начались в 1937 году. К.В. Квитка ввёл в курс «Русский фольклор» для студентов МГК самостоятельный раздел «русские народные инструменты», детальной разработкой которого занимался доц. В.М. Кривоносов. Педагоги консерватории и сотрудники Кабинета принимали активное участие в полевых выездах, обработке собранного материала и публикациях. Подробнее см.: кн.: Из архива Кабинета народной музыки московской консерватории. НЦНМ им. К.В.Квитки. Сб. статей к 140-летию Московской консерватории. М., 2007.

Традиционная музыкальная культура имела довольно чётко выстроенную систему. Деревенский пастух, благодаря возложенным на него общиной обязанностям, имел в этой системе свой определённый статус. В исполнении его обязанностей музыкальный инструмент играл ключевую роль как основное средство коммуникации. Пастух должен был не только грамотно пасти стадо, выбирая лучшие луга в разное время сезона, но и уметь общаться с животными: организовывать стадо (вести в нужном направлении, собрать в случае опасности), указывать дорогу заблудившемуся животному. В осуществлении всех этих функций активно участвовал музыкальный инструмент. Ценился пастух и как музыкант — участник гуляний, владеющий системой традиционных наигрышей и любимых песенных мелодий. Владение или невладение кандидатом в пастухи игрой на трубе или рожке существенно влияло на размер вознаграждения за работу, а в большинстве случаев было решающим.

Рожки пастухи часто делали сами и придирчиво относились к их звучанию. После записи игры пастуха (1940) Л.В.Кулаковский пишет: «<...> раньше у него был длинный лосиный рог, «легкий» [для исполнения] и необычайно громкий <...> Козий рог считается самым лучшим — благодаря наиболее легкому звукоизвлечению». Для изготовления деревянных амбушюрных рожков лучше всего подходил ясень. Секрет хорошего звукоизвлечения заключался в увлажнении рожка перед игрой. В Дятьковском, Суземском, Севском, Мглинском и Комаричском районах бытовал амбушюрный вариант козьего (коровьего, бараньего, воловьего) рога с тремя или четырьмя грифными отверстиями. Число отверстий зависело от длины рога. В Жуковском районе Брянской области и Мценском районе Орловской области бытовали в 1940-е годы и рожок, и жалеяка. В отчетных материалах по селу Вщиж Жуковского района встречается упоминание не только о пищиках, на которые насаживали рожок, но и о неких дудках, игравших роль пищика: «Говорят, что в старину мужчины играли на дудках, на которые они насаживали рожок, или на пищиках <...>. Представляют они из себя соломенные трубочки с четырьмя пальцевыми отверстиями»¹. Там же дан эскиз рожка из коровьего рога и его звукоряд: большетерцовый пентахорд с субквартой. «Этот же звукоряд встречается в частушках <...>» [приводит пример большетерцового трихорда с субквартой]. «Эта попевка встречается часто, напевают, насвистывают на этот мотив. (Очевидно, к ней привыкли, т.к. попевка исполняется пастухом)»².

По наблюдениям В.Б. Григорович, даже там, где не было прямых сведений об игре на жалеяках, бытовала игра на трехствольных пищиках из

¹ Григорович В.Б. Село Вщиж Жуковского р-на Брянской обл., 1940 год... С. 4.

² Там же. С. 6.

соломы: «В Мценском районе в селе Верхнее Алябьево <...> пищики разной длины и толщины соединяются не скрепленные по три так, чтобы от верствия оказались на одной линии»¹.

В конце 60-х — середине 90-х годов картину бытования пастушеских инструментов в регионе удалось существенно восполнить. Н.М. Савельевой и О.В. Гордиенко были сделаны записи сгонных сигналов и наигрышей в ряде сел Дятьковского, Севского, Суземского, Брянского, Почепского, Суражского районов; пополнилась коллекция народных инструментов НЦНМ. Подтвердились статистические сведения о наиболее частом использовании козьего рога и о совместном бытовании деревянных рожков и жалеек. Часто пастух «со стажем» одинаково хорошо владел игрой на обоих инструментах, а также на сезонных дудках (липовых, ольховых и др.), которые делал сам. В 1984 году была записана игра на кленовом амбушюрном рожке: «Особенно красиво звучал рожок в руках немеричского пастуха Тимофея Никитича Харитонов, 1932 г.р., который научился играть от отца, тоже пасшего коров. На рожке четыре грифных отверстия (скошенных для лучшего звука). Ранее Харитонов играл вдвоем с другим пастухом, но тот умер. <...> Кроме кленового рожка Харитонов имел козий рог, но сейчас на нем не играет (говорит, что тяжело)². Репертуар: «сборный» (сгонный сигнал, «Камаринская», «Барыня», «Яблочко», «Коробочка», «Страдания», «Цыганочка», «Семеновна», лирические песни позднего слоя. Интересна практика пастушества сложилась в поселке Бытошь Дятьковского района. В 1984 году там еще были живы игравшие пастухи, они охотно описывали свои амбушюрные рожки, но ни одного инструмента у них не сохранилось. Оказалось, что местные умельцы наладили на стекольном заводе выпуск медных рожков «на заказ», и пастухи с удовольствием заменили ими свои традиционные. Попадались металлические рожки самых разных размеров, встречались даже инструменты типа горна, но большинство сильно напоминали конфигурацией традиционные. По словам исполнителей, железные рожки имеют ряд преимуществ: несравнимо более легкое звукоизвлечение, зычный тембр и громкий звук, не требуют особых условий хранения. В южных районах Брянщины Н.М. Савельевой были сделаны записи рожечников в Севском районе (1968), Почепском (1973), Суземском (1973, 1979, 1994) районах. Материал изготовления рожка: клен и сосна. Пастух Василий Марченков из деревни Смелиж Суземского района (1979) сообщил, что перед игрой рожок для лучшего звучания смачивают. Это же говорил пастух Доронин, которого записывал Л.В. Кулаковский (Брянский район, 1940).

¹ Григорович В.Б. Село Верхнее Алябьево... С. 2.

² Савельева Н.М. Отчет об экспедиции в Брянскую обл. летом 1984 г. РА НЦНМ. Папка 8к. И 1349-а. л. 4.

Деревянные пастушьи трубы

Ранние записи Л.В. Кулаковского содержат единичные образцы наигрышей. Тем более ценными являются материалы, собранные О.В. Гордиенко (1981, 1983). Трубы и рожки бытовали в одной и той же местности параллельно: «Кроме «прямых» деревянных пастушьих труб были обнаружены «кривой» (конский) рог, «соломынка» (жалейка) <...>. Были записаны сигналы на пастушьих трубах<...>»¹.

По итогам исследований инструментальной традиции региона репертуар пастухов-рожечников можно разделить на три группы:

1. Сигнальные наигрыши — «для коров» и «для баб»;
2. Наигрыши деревенских гуляний: а) «под пляску», в том числе с припеванием частушек: «Барыня», «Рассыпная», «Камаринская», «Яблочко»; «Цыганочка», «Сербиянка», «Подгорная», «Семеновна» и др.²; б) «под припев»: двустрочные (реже четырехстрочные) частушки с «растяжным» (протяжным, «длинным») напевом первых двух строк, с которыми во время гуляний ходят по улице; также — медленные «Страдания»;
3. Наигрыши песен, среди которых: свадебные и протяжные, в том числе, позднего периода.

Сезонные дудки

Изготавливались пастухами прямо на выпасе. Материалом служили ветки ольхи, липы, орешины, тростник с лесных болот. Технология изготовления дудок из веток проста, но требует аккуратности и опыта: пастух срезал подходящую по толщине ветку и вырезал из нее участок необходимой длины без мелких сучков или дырок в коре. Затем будущая дудка раскалывалась с одного конца ровно посередине сверху вниз примерно на ширину лезвия ножа. Пастух углублял и расширял разрез, вынимал из него нож и вставлял кусок твердой, надежно закрепленной грубой ткани (например, штанина пастуха). Мастер сидел на земле, держа ветку в правой или левой руке, разрезанным концом сбоку ветка закреплена на штанине. Пастух аккуратно скручивал двумя руками кору с мягкой сердцевины, и в его

¹ Гордиенко О.В. Отчет об экспедиции в Брянскую обл., лето 1983 г... л. 1. (с. Крутой, Суражский р-н). О.В. Гордиенко занялся изучением русских региональных инструментальных традиций в середине 1970-х гг. См.: Гордиенко О.В. О классификации русских народных музыкальных инструментов // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского. М., 1989. С. 36–64.

² Из-за органологических особенностей инструментов наигрыши часто имеют весьма отдаленное сходство с известными образцами плясовых и песенных мелодий.

руках оставался круглый длинный кусок коры — будущая дудка. Внутри она дочищалась прутиком или перышком, обрезались концы, шлифовался тот, который будет прилегать ко рту, прорезывались грифные отверстия (от двух до четырех). Звукоряд получался нетемперированный, параметры звука (тембр, высота, «звон») зависели от характеристик коры и длины дудочки. Такие дудки служили несколько месяцев, потом засыхали и переставали звучать. Их выбрасывали, а в следующем году изготавливали новые¹. Местные названия дудок: «черетинка», «пикла», «тروстянка», «сопилка». Н.М. Савельевой удалось зафиксировать процесс изготовления дудок, называемых «пикла», из липовых ветвей и игру на них: «Каждая дудка была длиной до 50 см., имела три игровых отверстия, свой звукоряд и тембр. Пастух исполнил на каждой наигрыш»².

Суммируя собранные московскими исследователями многочисленные данные, можно констатировать, что местный институт пастушества был очень силён, чётко структурирован и имел глубокие корни в традиционном сознании и жизненном укладе. Навыки и секреты пастьбы и игры на инструментах обычно передавались по наследству — от отца к сыну. В регионе существовали несколько кустов сёл — «очагов» пастушеской традиции, выходцы из которых обслуживали всю территорию региона. В межсезонье рожечники объединялись в артели и ходили играть по ярмаркам на довольно значительные от родных мест расстояния.

Представленная пастушеская традиция, продержалась в живом бытовании вплоть до начала 90-х годов!

*Алевтина Михайлова
(Саратов)*

Звуковыразительные особенности саратовской гармоника (к вопросу семантики артикуляции и тембра)

Как известно, в любой региональной фольклорной традиции существует особый культурный пласт, который является *знаковым* и наиболее ярко выявляет ее музыкально-стилевые особенности. В традиционном инструментализме Поволжья таким феноменом оказалась саратовская гармоника,

¹ Если у мастера получалась удачная дудка — звонкая, с легким звукоизвлечением, то он старался сохранить инструмент до будущего сезона при помощи разных хитростей: применял природные консерванты и берег от резких перепадов температуры.

² Савельева Н.М. Отчет об экспедиции в Брянскую обл. летом 1984 г.. С. Сельцо Дятьковского р-на. Л. 2, 3.

сохранившаяся до наших дней. Общероссийскую известность она обрела в связи с творчеством талантливой народной певицы Л.А. Руслановой, в интерпретации которой знаменитые *саратовские частушки и страдания* под аккомпанемент гармони с колокольчиком стали синонимом волжской песенной традиции. Но именно в сольных гармошечных проигрышах между куплетами и была заключена музыкальная сторона частушки.

Как всё новое, и гармонь, и только зарождающиеся частушки — своеобразный «знак времени» — далеко не сразу получили достойную оценку исследователей-фольклористов. По словам С.М. Ляпунова, «...обладая сомнительной интонацией и бедностью аккордовых сочетаний, состоящих исключительно в чередовании мажорной тоники и доминанты, инструмент этот дает возможность без труда воспроизводить только несложные мелодии новейшей фабрикации. Они как будто сочинены для этого инструмента...» [5:354]. Однако, как считает Е.В. Гишпиус, уже первые записи и их расшифровка показали, что «аккомпанемент частушки у одаренных гармонистов многообразно и ярко творчески разрастется, зачастую, в сложную музыкальную композицию», и «именно в жанре частушки мы имеем вполне своеобразную музыкальную культуру, связанную не столько с пением, сколько с инструментальным аккомпанементом, — культуру, создаваемую мастерами-гармонистами» [2:29].

В этом контексте представляется ценным научное мнение академика Б.В. Асафьева, который неоднократно высказывал свои наблюдения относительно народной инструментальной музыки, ее стиля, исполнительских приемов и т.п. Под впечатлениями от своего путешествия по Волге летом 1925 года, Б.В. Асафьев оставил красочное описание, касающееся звуковыразительных особенности гармони: «Единственно, на чем с удовлетворением останавливался слух, — это на редких впечатлениях от инструментальных импровизаций на гармонике, иногда на берегу или в лодках, иногда на корме парохода. ... Подголоски и гармонические сочетания вপুরе Стравинскому. Ритм железный со следами венгерских синкоп (не от австрийских ли военнопленных?), метр чаще всего двудольный, акценты самые неожиданные. Любопытно проникновение в мелодику гармоники фигурации и орнаментов, ей чуждых (например, быстрое чередование одной ноты, словно на балалайке или домре), но с удовольствием преодолеваемых... Искусство варьирования — строго говоря, “фигурирования” — свежо, дерзко и изобретательно. Чувствуется желание щегольнуть, удивить и ослепить в контраст жалобной монотонной песне-романсу. Когда однажды мне удалось подслушать такого импровизатора, аккомпанировавшего частушке, эффект был удивительный: он обвивал залихватский, но неизменный напев словно бы плющом — фигурации, одна затейливей другой, роились вокруг голоса,

а после каждого куплета врывается веселый наигрыш и заманивал певца. Думается, что подобного рода импровизационные выступления не случайны, что тут уже имеются традиции и ряд излюбленных приемов, на основе которых и развивается это искусство. За это говорит техника, уверенная и свободная, и разнообразие вариантов, при ощутимой общности многих инструментальных “попевок”. В импровизациях налицо изобретательность, находчивость и вкус. <...> Новизна многих оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня невольно обратить внимание на указанное явление и отметить его как отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений» [1, 177-178].

Б.В. Асафьев не оставил точных сведений, о какой местности идет речь, однако, несомненно, это могут быть впечатления от игры на саратовской гармонии, на что указывает характерный стилистический прием, сохранившийся до настоящего времени: чередование (репетиция) на одном звуке — техническая сложность, «с удовольствием преодолеваемая» гармонистами¹.

Тембр. Устойчивое бытование саратовской гармоникой на протяжении длительного периода объясняется, с одной стороны, уникальным тембровым сочетанием: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Этот удачный эксперимент саратовских мастеров пришелся весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских просторах. Вот как вспоминает об этом П. Текучев, один из последних живущих ныне саратовских мастеров-настройщиков, владеющий секретами изготовления уникального народного инструмента: «Мастера — братья Карелины, дяди Карелина Михаила Дмитриевича, с которым я работал, и еще Борисов, создали свою саратовскую гармошку. Басы они сделали, колокольчиков не было, а подзванивал второй человек. Потом наши мастера поехали в Валдай, отлили эти колокольчики, вмонтировали сюда. Сейчас это уже в традиции — с колокольчиками саратовская гармонь...».

Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций — основы танцевального ритма для задорной плясовой частушки-припевки, которые и составляли значительную часть репертуара саратовских гармонистов

¹ Репетиции клавишами не свойственны русским гармонистам, на какой бы гармонике они не играли, репетиции мехом технически возможны на инструментах с одинаковыми звуками на разжим и сжим (хотя более свойственны академической баянной музыке). Что касается саратовской гармоникой (однорядной с разными звуками на разжим и сжим), то ее характерная особенность — гаммообразные пассажи со сменой меха на каждый звук (трясение мехами), артикуляционно близкие меховым репетициям и совершенно не передаваемые на многорядных инструментах с помощью обычной смены клавиш без смены меха. Очевидно Б. Асафьев (а вслед за ним и автор статьи) спутали репетиции и трясение мехами (*Прим. Ю.Е. Бойко*).

звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времен языческих представлений развития человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом, органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций, реализация которых потребовала новых художественных решений и конструктивных форм.

Кустарное производство гармоник в Саратовской губернии развивается с 60-х годов 19 века. До недавнего времени саратовская фабрика музыкальных инструментов изготавливала обычные 10-клавишные и концертные 12-клавишные гармоники с диапазоном более 3-х октав в правой клавиатуре и тоникой-доминантой в левой. Сохранилось и тембровое своеобразие в конструкции левой клавиатуры гармоники, где каждому басу соответствуют два аккорда в октавном соотношении. При этом высокие аккорды традиционные музыканты называют «*высокие басы*». Они используются как отдельно, так и в сочетании с низким аккордом в кульминационных моментах, где необходимо полнозвучное, насыщенное обертонами звучание инструмента.

Существует два варианта настройки саратовской гармоники: настройка по аккордам (темперированная) и по квартам и квинтам, по терминологии исполнителей — «*вчистую*». В последнем случае октавы получаются на четверть полутона шире чистой, что создает своеобразный «*розлив*». Такая настройка использовалась старыми мастерами и считалась характерным признаком данной стилевой традиции.

Артикуляция. Яркая, акцентная манера артикулирования, характерная для исполнительства на саратовской гармонике, связана прежде всего с конструктивными особенностями инструмента, каждая клавиша которого дает на сжим и разжим меха звуки разной высоты. Таким образом, расширяется диапазон правой клавиатуры, но возникает необходимость менять направление движения меха в совершенно непредсказуемых с точки зрения мелодического развития местах, порой совершенно противоположных логике развертывания музыкальной фразы. Возникающее при этом акцентирование слабых долей иногда принципиально не преодолевается гармонистами, создавая неповторимый своеобразный колорит звучания — терпкий, острый, угловатый, с подчеркиванием как сильных, так и слабых долей такта. Это воспринимается как своеобразный художественный прием, который приобрел значение легко узнаваемого эстетического символа инструментальной культуры Поволжья, так как, по словам И.И. Земцовского, артикуляция, присущая локальной традиции, может быть отмечена своеобразием и «*всегда этнически характерна и этнически неповторима*» [3:181].

Артикуляцию в народной инструментальной культуре можно рассматривать как полисемантическое явление. С одной стороны, манера артикулирования несет в себе информацию о *знаковом идеале* региональной традиции, устоявшихся стереотипах художественного мышления, с другой стороны — это глубоко личностный процесс, наиболее ярко отражающий индивидуальность творческого дарования, его техническую оснащенность и исполнительский стиль традиционного инструменталиста. Именно новые артикуляционные приемы в первую очередь обогащают звуковую палитру, вносят своеобразие и новизну в интерпретацию традиционно бытующих наигрышей.

Анализируя исполнительскую манеру саратовских гармонистов «младшего» поколения, мы наблюдаем самобытную, индивидуальную стилистику, во многом состоящую из новых элементов. Их игра отличается большей зрелищностью, темпераментностью, привнесением некоторого элемента «шоу». Для виртуозного исполнительского стиля характерно использование оригинальных приемов и способов звукоизвлечения — различного рода вибрато, тремоло, глissандо, динамических контрастов в сочетании с необычайной ритмической свободой — задержания на цезурах паузах, отдельных звуках и аккордах. В этом — убедительная демонстрация «живого» бытования традиции с обогащением манеры игры новыми артикуляционными приемами.

Существенным моментом в механизме преемственности традиции является передача *фольклорного текста* пальцево-слуховым методом, т.е. обучение «с пальцев» или «с рук». При этом в сознании и моторике исполнителя закрепляются и передаются наиболее характерные ладо-интонационные и мелодические обороты, так называемые «блоки текста». Затем в процессе кристаллизации через многократные повторения, складывается универсальный типизированный музыкальный язык с четко устоявшимися *формулами-кодами*, создающими основу для индивидуального творчества. Так, опираясь на определенные типовые формы, используя *знаковую тематическую основу*, рождаются уникальные образцы традиционных наигрышей, имеющие самостоятельную эстетическую ценность. В этой связи вполне справедливы слова Ю. Лотмана о том, что художественное произведение представляет собой «общение между аудиторией и культурной традицией», где «текст выполняет функцию коллективной культурной памяти» [4]. Это в полной мере относится к многообразным процессам звукотворчества в традиционном инструментализме.

Таким образом, широкие семантические возможности саратовской гармоники на протяжении более чем полутора столетий обеспечили ей не только необыкновенную популярность в Поволжском регионе. Артикуляционные

тембровые характеристики инструмента определяют *звукоидеал этнической региональной культуры*. Соподчиненность всех сопутствующих элементов в единый комплекс — конструкция инструмента, семантика тембра, манера артикулирования и своеобразный репертуар, стереотип поведения и исполнительский стиль — придает явлению *символическую значимость и феноменальность*.

Литература

1. Асафьев Б.В. О народной музыке // Сост. И.И. Земцовский, А.Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987.
2. Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки // Гармоника: история, теория, практика. Майкоп, 2000.
3. Земцовский И.И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991.
4. Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.
5. Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы // Вступ. ст., сост., коммент. П.А. Вульфius. М.: Музыка, 1979.

Михаил Шильнов
(Гетеборг, Швеция)

Безладовые цитры с аккордово-ударным способом звукоизвлечения в евроазиатском контексте: проблемы интерпретации и перспективы исследования

На территории от Западной Сибири до Британских островов, непосредственно или косвенно, прослеживается существование комплекса безладовых цитр, схожих по своей морфологии и исполнительским приемам. Основу данной работы составляет сравнительный анализ современных традиций и исторических свидетельств с целью выявления гипотетического единого субстрата.

Инструменты, распространенные в Балтийском регионе являются каноническими примерами традиционных безладовых цитр с аккордово-ударным способом звукоизвлечения (БЦ). На территории Псковской области до сих пор бытуют гусли с семью-одиннадцатью струнами [8], на новгородчине — шестиструнные [9]. Для гусельной игры характерна плотная аккордовая фактура с доминирующим исполнительским приемом «бряцания» [7: 174] — причудливой и уникальной инструментальной практикой. При игре, пальцы левой руки располагаются между струн, поочередно их

заглушая и таким образом «вычитая» из созвучия, правая же рука при этом ударяет по всем или по отдельным («выборная игра») струнам [8: 457].

Схожие черты морфологии и исполнительской практики (в частности прием ударно-аккордовой игры) свойственны и для финского кантеле [19] в этом же ряду стоят и инструменты народов Прибалтики. Архаичные БЦ бытовали также среди коми [10: 53].

БЦ составляют основу инструментария народов Западной Сибири – хантов [1: 7], манси [4] и селькупов. Хотя для западносибирского исполнительства на цитре характерно большое разнообразие стилей, в ряде местных традиций (к примеру, у среднеобских хантов) засвидетельствована аккордово-ударная техника игры с вертикально-наклоненным положением инструмента [4: 37].

Таким образом, территория от Западной Сибири до берегов Балтийского моря и в настоящее время является ареалом бытования крайне близких форм БЦ.

БЦ же Западной Европы представляют собой гораздо большую загадку для исследователя. Средневековый псалтырь неизменно считается отправной точкой развития европейских цитр [20: 292]. Хронологически же предшествующие его появлению германские лиры интерпретируются как производные от античных инструментов.

Германские лиры были распространены в VI–XI вв. в Северной Европе [15, 18]. Этот популярный в аристократической среде инструмент имел симметричную форму, долбленный монолитный корпус с «игровым окном» и, как правило, шесть радиально идущих струн. На ряде миниатюр отчетливо различима междуструнная постановка пальцев исполнителя. Другая рука при этом ударяет по струнам с внешней стороны [18: 84]. Возможно, что при игре на германских лирах использовался именно ударно-аккордовый способ звукоизвлечения, о чем говорит также терминология, используемая в письменных источниках (выражение «бить в ротту»).

В случае с лирами мы имеем дело с целым набором морфологических и исполнительских аспектов, свойственных для БЦ. В то же время, бесспорна и связь германской лиры со средиземноморской. Оказавшись на периферии античной цивилизации, культура германцев испытала значительное влияние с ее стороны. Средиземноморская лира, попав в германскую среду, была адаптирована и слилась с местными цитрами, в результате приобрела ряд типологических черт, свойственных именно БЦ.

Особняком стоит группа инструментов, известная благодаря рельефам на ирландских каменных крестах IX в. Так, на кресте из Карндонага изображен инструмент без игрового окна, с шестью слегка радиально идущими струнами, скошенной колконесущей частью и расположенным перпендикулярно

лярно в нижней части инструмента струнодержателем [12: 18]. В литературе укоренилось мнение, что инструменты этого типа — плод фантазии резчиков и не связаны с каким-либо историческим инструментом [15: 237]. Однако простое внешнее сравнение ирландских инструментов с БЦ Восточно-Балтийского региона способно выявить их поразительное сходство.

Широкую огласку получили находки крыловидных гуслей в слоях XI–XIII вв. Древнего Новгорода [5]. Касательно способа игры на древнерусских крыловидных гуслях необходимо отметить, что иконография [3: 216], равно как и филологические данные (выражение «ударить в гусли»), указывают на ударно-аккордовую технику игры. Датированный XII–XIII вв. инструмент, обнаруженный в Гданьске [13], по своим конструктивным особенностям практически идентичен новгородским гуслям.

Таким образом, в типологии БЦ и производных форм северо-западной Евразии отчетливо прослеживается ряд общих черт, среди которых наличие монолитного корпуса, от четырех до двенадцати веерообразно закрепленных струн (технический момент, существенно облегчающий аккордовую игру), «наколенное» или «настоельное» игровое положение и аккордово-ударная техника игры.

Многие из этих особенностей прослеживаются и в инструментах более позднего происхождения, в частности ладовых цитрах. Оснащение цитры грифом позволило преодолеть трудности, возникавшие при игре на безладовом инструменте, вызванные прежде всего его ограниченным звукорядом. По-видимому, эта модификация явилась следствием общей трансформации народного звукоидеала и его тональной экспансии под влиянием городской культуры. Широкое распространение люгневидных инструментов в средние века создало технические предпосылки для возникновения ладовых цитр. Сохраняя ударную природу игры, аккордовая фактура в ладовых цитрах уступила место мелодико-бурдонной, сохранив при этом «бряцальный» аспект. Народные ладовые цитры во многих случаях сохранили и некоторые морфологические черты, свойственные их безладовым предшественникам, к примеру, долбленный корпус, открытый снизу [11: 48].

Интересен обычай английских исполнителей на дудльцимере приспособивать инструмент для игры руками. Помимо щипкового способа звукоизвлечения, встречался и аккордово-ударный, когда одна рука ударяла по всем струнам, а другая заглушала ненужные [14: 43].

Другая цитра, представляющая для нас интерес — мануалцитер (*Manualzither*) — состоит из набора открытых струн и аккордового механизма, позволяющего нажатием клавиш глушить ненужные струны и извлекать готовые аккорды [17: 285]. Как отмечает Ф. Гальпин, по сути, мануалцитер представляет собой технически более совершенное воплощение

народной практики аккордово-ударной игры [14: 47] и, возможно, имеет качество прототипа народный безладовый инструмент.

Вероятно, что вышеперечисленным реликтовым формам предшествовал безвозвратно ушедший в прошлое комплекс, структурно и функционально пересекающийся с современными традициями Балтийского региона. На основании приведенных данных авторы видят возможным предположить существование в прошлом на северо-западе Европы инструментов более архаичного типа и таким образом расширить ареал предполагаемого пространства БЦ вплоть до Скандинавии и Британских островов.

Историческая область распространения инструментов рассматриваемого типа во многом соответствует ареалу распространения неолитических культур ямчато-гребенчатой керамики, традиционно ассоциируемых с финно-угорским этническим элементом. На этой же территории прослеживается определенное единство многих элементов материальной и духовной культуры — орнамента, традиционного жилища, одежды. Финно-угорские параллели и реликты на севере Европы, помимо БЦ [2], прослеживаются так же и в других пластах инструментальной музыки [6]. Более того, во многих современных европейских языках — русском, немецком, балтийских языках отчетливо присутствует финно-угорский субстрат. Автор выражает надежду, что появление новых данных будет способствовать продолжению исследований в данном направлении.

Литература

1. *Алексеевко Е.* Музыкальные инструменты народов севера Западной Сибири // Материальная и духовная культура народов Сибири. Л., 1988.
2. *Галайская Р.* Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 56–62.
3. *Даркевич В., Монгайт А.* Старорязанский клад 1966 года // Советская археология. 1967. № 2. С. 211–223.
4. Инструментальная музыка Югры. Новосибирск, 1990.
5. *Колчин Б.* Новгородские древности. Деревянные изделия // Археология СССР. Свод археологических источников. М., 1968. Вып. Е 1–5. С. 85–87, 178–181.
6. *Мацневский И.* О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 9–20.
7. *Моргенштерн У. К.* вопросу о корнях современной традиции игры на гармонике и балалайке в России // Судьбы традиционной культуры. Сборник статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой. СПб., 1998. С. 164–181.

8. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов. СПб.; Псков, 2002. Т. 1.
9. *Поветкин, В.* Из новгородской летописи гусельных словес // Русская провинция, вып. 2. Новгород, 1993.
10. *Чисталев П.* Традиционные и современные формы бытования народных музыкальных инструментов // Традиционная культура и быт народа коми. Сыктывкар, 1978. С.43-63.
11. *Bachmann-Geiser B.* Handbuch der Europäischen Volksmusikinstrumente. IV. Die Volksmusikinstrumente der Schweiz. Leipzig, 1981.
12. *Buckley A.* Musical Instruments in Ireland from the Ninth to the Fourteenth Centuries: A Review of the Organological Evidence. In *Irish Music Studies*. Dublin, 1990. P. 13-57.
13. *Emsheimer E.* Die Streichleier von Danczk. *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica*. Stockholm, 1964. S. 99-107.
14. *Galpin F.* Old English Instruments of Music. Their History and Character. London, 1978.
15. *Joki A.* Notes on Selkup Shamanism. In *Shamanism in Siberia* Budapest, 1978. P. 373-386.
16. *Lawson G.* An Anglo-Saxon Harp and Lyre of the Ninth Century // Music and Tradition: Essays on Asian and other Musics Presented to Laurence Picken. Cambridge, 1981. P. 229-244.
17. *Norlind T.* Bidrag till Kanteles Historia // Rig. 1923. Bd. 6. S. 37-58.
18. *Norlind T.* Systematik der Saiteninstrumente. I. Geschichte der Zither Stockholm, 1936.
19. *Panum H.* Middelalderens Strengeinstrumenter og deres Forløbere i Oldtiden. D. I. Köbenhavn, 1915.
20. *Rahkonen C.* The Kantele Traditions of Finland. Dissertation, Indiana University. Bloomington, 1989.
21. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York, 1940.

Валентина Сузукей
(Кызыл, Республика Тува)

Теоретические проблемы традиционного инструментального исполнительства тувинцев (звукоидеал, эргология, морфология)

Музыкальная фольклористика отпочковавшись, как дочерняя ветвь академического музыковедения, при изучении традиционных музыкальных культур, особенно на начальном этапе своего становления, активно задействовала терминологический аппарат и исследовательские

методы, устоявшиеся в европейском музыкознании. Однако многолетний опыт изучения тувинских народных инструментов и инструментальной музыки показывает, что некоторые стандартные (общепринятые) методы музыковедения, используемые при изучении инструментов и при анализе *бурдонно-обертоновой* инструментальной музыки тувинцев, не только не совсем точно отражают специфику исследуемого материала, но порой даже привносят в исследуемый материал не свойственный данной традиции культурологический контекст.

Одним из ярких примеров является следующий (на первый взгляд, невинный) вопрос, задаваемый музыковедами народным мастерам: «Какой материал берете для изготовления инструмента? Как и сколько времени сушите древесину?» Человек, задающий эти вопросы, формулирует их на основании опыта работы итальянских мастеров Страдивари и Амати. Народный мастер, интуитивно чувствуя, что должен соответствовать тем критериям, также пытается «подогнать» свой ответ к ожидаемому от него объяснению. Поскольку в советское время все, что было связано с кочевым образом жизни, было объявлено отсталым и недостойным внимания, то самооценка носителей традиционной культуры также была сильно занижена. Поэтому они во многих случаях свои ответы как бы «корректировали» согласно требованиям времени. Таких примеров по разным аспектам практики и теории можно приводить множество, однако, к сожалению, объем данной работы не позволяет вдаваться в подробности.

На самом деле в условиях кочевого образа жизни мастера (они же и исполнители), как правило, брали любую подходящую *сухую* древесину (с которой в условиях Тувы нет проблем) и довольно быстро «созужали» инструмент. Поэтому вопрос о том, сколько времени сушат древесину, провоцирует народного мастера выглядеть как бы более «цивилизованным». В традиционной культуре были, конечно, и свои критерии отбора древесины. Например, лучшей считалась древесина, в которую ударила молния, или кусок дерева, долго пролежавший в навозе. Если брали лиственницу, то ее долго кипятили, чтобы выварить смолу.

По мере углубления в суть изучаемого явления обращает на себя внимание то, что эстетико-нормативные представления тувинского народа о музыкальном звуке как о наименьшем структурном элементе, как о «строительном» материале музыкального языка, имеют существенные отличия от той характеристики (необертонového) звука, которая дается в учебниках по элементарной теории музыки. В данном случае важно иметь в виду то, что теоретическое музыкознание изначально опирается на материал

необертоновых¹ мелодических культур. «К сожалению, понятие “звуковой материал” — как пишет И. А. Котляревский, — почти не разработано теоретическим музыкознанием» [3: 29]. Поэтому на данном этапе довольно сложно отчетливо сформулировать принципиальную разницу в эстетическом отношении к звуку в тувинской культуре, выступающем в виде понятия *звукоидеал*. Тем не менее, изучение опыта развития музыкальной культуры за последние десятилетия позволяют попытаться обобщить этот опыт.

Начиная с середины 1940-х годов, в соответствии с культурной политикой Советского Союза, перед специалистами в области музыки была поставлена задача создания тувинской профессиональной композиторской музыки и формирования оркестра национальных инструментов. Это были специалисты высокого уровня квалификации, и на том историческом этапе с поставленной задачей они справились с честью. С этого момента эталоном, на который надо было ориентировать традиционную музыкальную культуру, выступил европейский идеал звука — точного по высоте, ритму и длительности. Однако следует уточнить: известно, что в основе европейского академического звукового материала лежит равномерно-темперированный строй. Но при этом почти забывается, что в свое время Веркмейстером была проведена реформа, после чего чистая (без биений) квинта была зажужена, вследствие чего удалось замкнуть квинтовый круг.

Традиционные музыкальные инструменты и, соответственно, бурдонно-обертоновая инструментальная музыка, исполняемая на этих инструментах, функционируют в натуральном звукоряде. Это означает, что такие интервалы, как квинта и кварта, в этой музыке также имеют природные свойства. Поэтому и с понятием «фальши» тувинцы впервые столкнулись во время переориентации традиционной музыки на академическую. Специфичность воспроизведения бурдонно-обертоновой музыки проявилась не только на артикуляционно-аппликатурном уровне, но и в эрго-морфологических характеристиках самих инструментов.

Для традиционных музыкальных инструментов, функционирующих в природном звукоряде, не имело значения — унифицированы или нет их размеры. Разные образцы одного и того же инструмента, например, *игила*, могли иметь от 96 до 107 см в длину. Это не влияло на свойства извлекаемых звуков. Соответствие извлекаемых на *игиле* звуков этническому звукоидеалу достигалось за счет волосяных струн (которые при игре никогда

¹ Имеется в виду та принципиальная разница, заключающаяся в том, что мелодии инструментальной музыки тувинцев строятся *только из обертонов*, в то время как в академической музыке использование обертонов в мелодии является специфическим приемом, применяющимся лишь эпизодически. К тому же существенно отличаются и способы их извлечения.

не прижимаются к шейке инструмента), кожаной деки и специфическим приемом игры, который по-тувински называется «суйбап ойнаар» (играть, поглаживая). Немаловажную роль играло и положение правой руки, которая держит смычок снизу. В этом положении, когда ладонь исполнителя повернута вверх, 3-й, 4-й и 5-й пальцы правой руки принимают активное участие в звукоизвлечении, гибко регулируя натяжение волос смычка.

Однако для достижения цели исполнения европейской классической музыки оркестровым составом традиционные музыкальные инструменты подвергли усовершенствованиям. В результате всех реконструкций традиционные инструменты претерпели кардинальные как эргологические, так и морфологические изменения. Все эти модификации повлекли за собой и принципиальную переориентацию на уровне аппликатурно-артикуляционной техники игры традиционного исполнительства. В итоге изменилась и качественная характеристика извлекаемого на инструменте звука, который прежде идентифицировался носителями традиционной культуры как «идеал» собственно инструментального звучания. Нельзя подменять приемы звукоизвлечения, сохранив при этом характерность целостного звучания. Как отмечал И.В. Мациевский: «Основные приемы атаки, флирования и погашения звука, системы фразировки и исполнительской подачи тех или иных конструкций в различных культурах весьма своеобразны и существенно отличаются от исполнительства в европейской “ученой” музыке» [4: 31].

Одним из неперемennых требований музыковедения в процессе изучения традиционной музыки является нотная расшифровка. Но существующая практика анализа бурдонно-обертоновой музыки по нотным расшифровкам, когда во внимание берется только обертоновая мелодия и на ее основе предпринимаются попытки вычленения мелодических ячеек для дальнейшего построения трихордов, тетрахордов, звукорядов и т.д., является априорно привнесенным методом анализа музыки из опыта изучения необертоновых мелодических культур. Самым главным упущением, при этом, является игнорирование факта *реально звучащего бурдона*, хотя он и выписывается (имеет обозначение) в нотных расшифровках. К бурдону, как правило, обращаются лишь для теоретического вычисления натурального ряда обертонов, для установления их порядковой нумерации.

Обертоновый звук в мелодии не является самостоятельной звуковой единицей. В тувинской инструментальной музыке он обретает слышимость *только при условии одновременного звучания с бурдоном*. Данная особенность никогда не принималась во внимание всерьез. При этом любой мелодический обертон выступает 1/8 или 1/12 частью основного

звука, т.е. это несамостоятельные звуковые единицы. Поскольку бурдон в инструментальной музыке всегда реально звучит, то математически звучание инструментальной музыки выглядело бы, например, следующим образом $1 \frac{1}{8}$ или $1 \frac{1}{12}$ (где 1 — основной тон, а $\frac{1}{8}$ и $\frac{1}{12}$ — частичные тоны).

Критерий интервальности действует только в необертоновой мелодической структуре при условии последовательного чередования самостоятельных равноценных (необертоновых) звуков, каждый из которых является одной целой, «неделимой» единицей 1,0. Причем, эти единицы по своей акустической «массе» или удельному весу, между собой являются равнозначными величинами (в данном случае не имеется в виду их длительность во времени). С точки зрения математики невозможно поставить знак равенства между этими двумя величинами $1 \frac{1}{8} \neq 1,0$ или $1 \frac{1}{12} \neq 1,0$. Понятно, что разные по значению явления не могут анализироваться одними и теми же методами.

Постижение сути исследуемого явления и корректное его описание, без привнесения существующих теоретических концепций, является одной из основных задач науки на современном этапе.

Литература

1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
3. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев, 1983.
4. Мацневский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч.1.
5. Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
6. Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993.
7. Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007.

Саамский медвежий праздник в аспекте мусических традиций

Сведения о саамском медвежьем празднике встречаются у ряда зарубежных и отечественных исследователей XVII–XX вв. (С. Реен, И. Шефферус, П. Фельстром, И. Рандульф, Н. Харузин, Н. Волков и др.)¹. Наиболее ценными для понимания сущности саамского медвежьего культа являются легенды и поверья, живущие в сознании народа, которые удалось зафиксировать саамоведам. По словам И. Рандульфа (1732), «саами считают всех животных священными..., но медведь, — самый значимый из всех»; в совершаемых ритуалах величие медведя становилось частью саамской силы [4: 33].

В ноябре 1995 г., благодаря открытию саамского национального культурного центра в с. Ловозеро Мурманской обл. и усилиями творческих коллективов, началось возрождение саамских медвежьих игрищ [1: 395]. В декабре 1999 г. нам удалось наблюдать реконструкцию отдельных сцен медвежьей церемонии и документировать полевой материал.

Структура саамского медвежьего культа состоит из двух частей:

1) **Медвежья охотничья церемония** — выбор охотника, предсказание охоты, поход и охота, возвращение охотников.

2) **Медвежий праздник** — в который входит ритуальное приготовление медвежьего мяса и трапеза, стрельба из лука (арбалета) с завязанными глазами по медвежьей шкуре, саамская борьба, поднятие тяжести, прыжки через медвежью шкуру в высоту и длину, бег, в котором участники должны ловко подобрать встречающуюся на пути дичь и пр. [1: 395; 4: 33–35].

В результате изучения источников, подкрепленных собственными полевыми исследованиями, мы пришли к следующему выводу: пение саамов, их голосовые имитации и инструментальные наигрыши, хореография, сопровождающие медвежьи игрища, не были объектом комплексного изучения. Особую значимость приобретает исследование семантики символических, знаковых элементов в обрядах, которые проявляются через кинетическое (жест, хореография) и звуковое (пение, голосовые и инструментальные имитации) начала. Данные факты убеждают нас в необходи-

¹ Медвежья ритуальная охота и фестиваль у западных саами сохранились вплоть до конца XVIII в. К XIX в. началась тенденция их угасания. Дольше культ медведя сохранялся у скандинавских (норвежских, шведских) и финских саами. О медвежьей церемонии у кольских саами сохранились лишь фрагментарные описания поклонения белому медведю, однако, как утверждает Н. Харузин, данный культ мог быть вполне развит у кольских саами с некоторыми отличиями от западных. [3: 198, 202].

мости углубленного исследования саамской этнической истории в аспекте мусических искусств.

Обобщая сведения, полученные нами из письменных источников XVII–XX вв., а также собственные полевые материалы, мы попытаемся выделить основные положения, характеризующие мусическую основу саамского медвежьего праздника.

1. Музыкальный инструментарий:

а) шаманский бубен *кузмдес* (кильд. диалект) — главный саамский ритуальный музыкальный инструмент; основные исполнительские приемы — с помощью указателя арпа в статичном положении тела (ритуал предсказания охоты), без указателя в активной кинетике (ритуальный поход, танцы)¹; функции — предсказание результата охоты и выбора главного охотника, ритмоорганизующая функция в сценах ритуального марша-похода и возвращения с охоты, аккомпанемент к голосовым (звериным, птичьим) и кинетическим имитациям;

б) ивовый прут, с прикрепленным медным кольцом, с помощью которого охотник ударял о каркас чума (два вида стержневых погремушек) и охотничье копье с прикрепленным медным кольцом;

в) березовый прут (контаминация свободного аэрофона ударным идиофоном) посредством которого хлестали тушу пораженного медведя;

г) саамская свистулька *нюрк* (свистковая флейта без грифных отверстий) — имитации крика чайки.

2. Голосовые имитации и аффектные сигналы:

а) подражание медвежьему рыку (сцена охоты);

б) имитации оленьего хорканья;

в) крик чаек²;

¹ *Арпа* (*arpa*) — треугольники и кольца-указатели (рамные погремушки) из меди, латуни, ольхи, оленьей кости или кожи, связанные и прикрепленные к бубну медной цепочкой, укладываются сверху на мембрану бубна в его горизонтальном положении, и используются в ритуалах предсказаний. При ударе колотушкой о мембрану бубна данные указатели перемещаются благодаря ее вибрации. По саамской традиции в обечайку шаманского бубна вбивались цинковые (оловянные) гвозди, означающие количество пораженных медведей. Кроме того, к бубну подвешивались медвежьи когти, клыки, шерсть, гениталии, медные кольца (рамные погремушки). [2; 6: 123–124, 133; 5: 94].

² В саамском языке существует большое количество звукоподражательных слов, звуков имитирующих голоса зверей и птиц. К примеру, в медвежьей йонге присутствуют асемантические слоги, имитирующие медвежьи повадки — *hol, lol, lo, loo, laa, val*. В имитациях оленьего хорканья используются звуки *xp, ш, щ*. Для изображения чайки исполнители используют верхний регистр нисходящих гортанных плиссандирующих звуков.

г) возгласы, связанные с активной кинетикой в играшках.

3. *Пение* (сольное женское, мужское и групповое):

а) благодарственные песни (йоиги) медведю, охотникам;

б) магические заклинания.

В сценах реконструкции выделяется роль рассказчика¹.

4. *Кинетические типы*:

а) прихрамывающие, притаптывающие шаги, прыжки — связанные с медвежьими и оленьими имитациями, птичьими пантомимы — чайка, куропатка;

б) маршеобразные шаги по волнообразной траектории (возможно, кинетический рисунок танца связан с символикой змеиного движения или графикой культовых лабиринтов);

в) кружения вокруг своей оси (соляная символика, оберег)².

5. *Синкретические действия* (согласно классификации по количественным признакам И. Богданова):

а) бинарные сочетания: пение — игра на бубне, движение — игра на бубне, танец — голосовые имитации;

б) тернарные сочетания: пение — игра на бубне — движение;

в) тетранарные сочетания: слово — танец — игра на инструменте — пение.

По взаимодействию видов искусств определяется их *эквивалентное* соотношение.

К примеру, в одном из этапов охотничьей церемонии главный охотник обвязывал челюсть пораженного зверя берестой, а другим концом трижды обматывал вокруг его пояса и, неоднократно подергивая за свободную часть, пел йойгу, к которой присоединялись охотники, потряхивая копьями. Тушу медведя также могли хлестать березовыми прутьями [5: 99]. В данном ритуальном эпизоде просматривается своеобразное «марионеточное» оживление медведя путем имитации его движений, символизирующих возвращение души зверя. С точки зрения мусического акта в данном процессе

¹ В саамской певческой традиции существует дифференциация стилей и связанных с ними названий согласно диалектам. Так, термин йойга (juoigat, juoiggus) обозначает экспрессивное пение северных саами, включающее, помимо голосовой интонации, кинетические элементы (жесты) [4: 46–47]. В письменных источниках сохранились сведения о пении благодарственных песен, посвященных медведю и охотникам, а также магических заклинаний [6: 131–133; 5: 99–100]. В сценах реконструкции медвежьего ритуала йойга интонируются асемантическими слогами.

² Кинетика реализуется в полукруговых и круговых вращениях тела вокруг своей оси — *ритуал выбора охотника* и групповые танцы, трехкратное очерчивание священного круга вокруг берлоги охотником и танец — *вытаптывание священного круга*, трехкратное обегание охотников вокруг очага в чуме — *обряд очищения*.

осуществляется синкретика певческого и кинетического с элементами аутоинструментального начала.

Таким образом, древние саамские верования и связанные с ними обряды и ритуалы определяются тесным взаимодействием и взаимовлиянием мусических искусств — пения (в т.ч. имитации голосов зверей), игры на музыкальных инструментах, звуковых явлений сопровождающих сакральные действия, обрядовые танцы (танцы-пантомимы) и жесты. Исходя из наших полевых наблюдений, связанных с реконструкцией саамских обрядовых сцен, мы можем свидетельствовать о данных синкретичных явлениях, которые реализованы на медвежьих игрищах у саами Кольского п-ва. Тесная связь пения, танца и игры на музыкальных инструментах позволяет нам рассматривать музыкальные явления в данном комплексе мусических искусств не как отдельно взятые виды исполнительства, а как целостную *синкретическую* обрядовую систему. Это яркий пример отголосков древнего музыкального искусства саами. Надеемся, что благодаря развитию саамских центров в рамках исторической реконструкции, тенденция возрождения саамских обрядов и ритуалов будет укрепляться.

Литература

1. *Большакова Н.П.* Жизнь обычаи и мифы Кольских саамов в прошлом и настоящем / Надежда Большакова. Мурманск: Мурманское кн. изд-во, 2005. 416 с.
2. *Волков Н.* Магия, фетишизм и анимизм саамов [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http:// www. Arctic.org.ru/ new/vol.htm](http://www.Arctic.org.ru/new/vol.htm).
3. *Харузин Н.* Русские лопари (очерки прошлого и современного быта) / Н. Харузин. М.: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1890. 472 с.
4. *Spencer A.* Lapps. UK, 1978. 160 p.
5. *The Saami: A cultural encyclopedia.* — Vammala: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005. 498 p.
6. *Vorren O., Manker E.* Lapps life and customs. Oslo; London, 1962. 183 p.

Светлана Косырева
(Петрозаводск)

Интонационные микроформы вятских мари: артикуляция и тембр¹

Одним из ярких проявлений *тембрового пения* [14:30-45] в традиционной музыкальной культуре вятских мари являются специфически артикулируемые темброинтонационные комплексы — финалисы мелостроф

¹ Текст печатается в авторской редакции.

напевов. Эти архаичные интонационные формы, на наш взгляд, свидетельствуют о ранних пластах музыкальной памяти народа. Проявляясь, в качестве акустического кода музыкальной культуры вятских мари они составляют важную часть интонационно-акустической архаики культуры¹, отражая, возможно, «сложную и пеструю этнокультурную картину древнего Поволжья» [см.: 7; 12]. Этот феномен (унисонные гетерофоны², можно рассматривать как протяженные интонационные микроформы [5: 143–146; 6: 25–26]), представляет собой сложное многослойное явление. В связи с этим огромную важность приобретает изучение его этнокультурного контекста [см.: 8; 9]. В данной статье подробно остановимся на возможностях изучения подобных микроструктур на уровне звучащей материи с учетом ее музыкально-исполнительского произнесения, артикуляции.

До недавнего времени финалисы мелостроф изучались, как правило, в связи с ладовыми особенностями, как ладовые опоры. Однако им не придавалось особого значения как долгим, протяженным звукам — носителям интонационных микроформ, тембрально-окрашенным. Расшифровывались они, как правило, и обозначались в нотациях целой (или половинной) нотой с фермой, при этом не учитывался фактурный план коллективного исполнения. И лишь недавно появились исследования, в которых этому явлению придали должное внимание, поскольку именно в подобных «деталях» (на уровнях микродраматургии, микропульсации, динамизации ритмической формы и др.) выявляется сущность «фольклорного факта». Интерес к изучению подобных музыкальных структур все более актуализируется в связи с появлением в последнее время компьютерных «музыкальных микроскопов», способных визуализировать пространство музыкального вещества, а также с развитием методологии компьютерного (в том числе акустического) исследования. В связи с этим наиболее актуальной становится возможность выявления типологии протяженных интонационных микроформ, на чем мы и сконцентрируемся.

Многослойность явления связана, прежде всего, с картиной интонирования, где все компоненты этого процесса тесно взаимодействуют между собой. В традиционной певческой культуре, где существует проблема музыкального произнесения поэтического текста, фонетическая картина в известных пределах влияет как на звуковысотную организацию, так и на певческую артикуляцию, объясняет мелодическое значение формы в целом.

¹ То есть системного формирования звуковой среды представителями этноса в процессе социальной жизни [14].

² Термин наш (С.К.). Впервые в [8: 95]. Существует тембральное сходство вокальных финалисов и звучания шявыра.

В то же время фонетическое оформление микроформ связано с интонацией артикулируемого события, которая включает взаимозависимость элементов системы: звуковысотности (частоту основного тона голоса, так называемого, высотного или мелодического компонента; особенностей регистрового слышания), длительности (временного, темпорального компонента), интенсивности звучания (динамического компонента), тембра (спектра).

Традиционная культура вятских мари, как системы локальных традиций вятского музыкального диалекта, в рамках культуры Среднего Поволжья складывалась в особых условиях. В Среднем Поволжье издавна сложились контакты между финно-угорскими, тюркскими и славянскими народами [см.: 4; 7; 12]. Вятские мари говорят на луго-восточном диалекте мари́йского языка и обнаруживают яркую диалектную специфику. Эта специфика проявляется, прежде всего, в процессе певческого произнесения-артикулирования. В традиционном музыкальном исполнительстве вятских мари, вероятно, исторически формируются акустические сигналы, в которых выделяются компоненты, несущие определенную информацию. Поэтому исследование долгих (протяженных) звуков, как носителей интонационных микроформ, *морфологического инварианта* [11: 16] на уровне микроформы осуществляется в рамках финальных унисонных гетерофонов.

Акустически звуковысотные характеристики микроформ соотносятся с изменяющейся во времени фундаментальной частотой. Ее изменение во времени имеет сложную структуру (на диаграммах наблюдаются флуктуации частоты, которые определяют живость вокальной речи). Контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъемов, спадов), реализующиеся в пределах фонационных слогов, передают интонационную информацию. При этом «восприятие высоты входит как невычленимый компонент»¹ музыкальной организации микроформ, структурируемой ритмом и тембром. Тембровая сторона пения, связанная с артикуляцией как акустико-физиологическим средством ее реализации, является одной из самых устойчивых и содержательных структур музыкальной традиции. Поэтому тембровый компонент становится важнейшим инструментом в изучении звукоидеала вятских мари, в основе выявления типологии на уровне фонологическом: уровне выявления типов фонаций, типов артикуляций [1: 405–406; 10: 63–7] (*артикуляционных мод*).

Избирательность в использовании исполнителями тех или иных фонем, звучащих в заключительном слоге финальных слов наталкивает на мысль об особой *артикуляционной избирательности*. В результате акустико-фонологического анализа выяснилось, что в финальных унисонных гетерофонах звучат следующие гласные фонемы: «а», «е» и «ы» (в меньшей

¹ «Высота и тембр в восприятии спектра образуют некое единство» [2: 11–38].

степени). Характер их артикулирования позволяет выделить несколько типов: 1) гетерофоны, в которых гласная фонема («а») звучит наиболее напряженно, хотя фонетическое качество в целом не меняется; 2) гетерофоны, в которых гласная меняет свое фонетическое качество («е» — «э»), в следствие увеличения интенсивности произносимого звука (напряженности) и изменения рядности (изменение позиции гласной фонемы «е», и последующий ее переход из переднего ряда в средний); 3) гетерофоны, заканчивающиеся слогом, в котором фонетическое качество гласной меняется за счет ее лабиализации (огубления), при этом редуцированная, неогубленная гласная фонема «ы» заднего ряда, среднего подъема в процессе интонирования трансформируется в огубленную «о» — гласную полного образования, характеризующуюся задним рядом, средним подъемом; 4) гетерофоны, которые заканчиваются на слог, где гласная («а» или «е») палатализуется (смягчается) путем добавления к ней согласной «й».

Вероятно, в далеком прошлом финальные интонационные микроформы исполнялись в условиях открытого пространства и были важной составляющей языческих обрядов моления, сохранившихся и дошедших до наших дней в виде финальных унисонных гетерофонов напевов, которые исполнительницы особо маркируют, как бы расширяют во времени, выделяя, их, таким образом, из общего музыкального текста. Существующие во времени и в пространстве и имея строгую направленность, они, вероятно, выступают как инструмент апелляции, обусловленный коммуникативной функцией. Любопытным при этом становится преобладание фонем «а» и «е», которые имеют компактную природу [13] (такая компактность — следствие четкой направленности в пространстве этих гласных). Интонационная сущность протяженных микроформ в традиционной музыкальной культуре вятских мари проявляется во взаимосвязи элементов музыкального языка вятских мари, которая обусловлена как разными артикуляциями (фонационной реализацией диалектных особенностей языка, специфичности национальной речевой интонации), типами фонаций, усложненными в связи с ансамблевым исполнением (темброинтонирование «разноголосицы»: *монотембровое и гетеротембровое интонирование*; темброинтонирование инструментального типа), так и реализацией как «зоны звучащей в одновременности» [3] в достаточно продолжительном временном континууме с усилением динамического уровня к концу стационарной части акустического сигнала.

Литература

1. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб., 2006.
2. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С.11–38.

3. Н.А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
4. Грузов Л.П. Фонетика диалектов марийского языка в историческом освещении. Йошкар-Ола, 1965.
5. Зелинский Р.Ф. Об интонационной природе микроформ в башкирском инструментальном мелосе // Музыкальная академия. 2005. №3.
6. Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная музыка (проблемы формирования традиционного стиля) // Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. СПб., 2006.
7. Козлова К.И. Очерки этнической истории марийского народа. М., 1978.
8. Косырева С.В. Специфика темброинтонирования в традиционной музыке вятских мари // Этническая музыка и XXI век. Петрозаводск, 2007.
9. Косырева С.В. Гетерофония вятских мари: опыт комплексного изучения // Рукопись. 2008.
10. Мазепус В.В. Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX в. Новосибирск, 2000. С.63–70.
11. Мацневский И.В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции. Историческая морфология. СПб., 2002. С.12–27.
12. Никитина Т.Б. Марийцы в эпоху средневековья (по археологическим материалам). Йошкар-Ола, 2002.
13. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.
14. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири, сравнительно-историческое исследование. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002.

Татьяна Ямбердова
(Петрозаводск, Карелия)

Моноинтонационность как воплощение марийской музыкальной свадебной символики

Работа посвящена сравнительному анализу свадебного напева и его инструментальных версий (*ия-ковыж* — смычковый хордрфон, *шувыр* — волынка, *тумыр* — барабан), относящихся к свадебному ритуалу Параньгинского района. Выбор темы исследования подсказан реальным, совсем недавним событием. В августе 2007 года в Параньгинском и Волжском районах республики Марий Эл проходила свадьба моей двоюродной сестры. Невеста родом из Волжского района, жених — из Параньгинского,

поэтому в поле моего зрения попали свадебные действа двух достаточно отдаленных районов. Попытаемся сравнить напев, который исполняли *суан вате* («свадебные женщины») с архивными материалами свадебных наигрышей на ня-ковыже и шувуре Ф. Н. Озерова.

Цель анализа — выявление некоторых общих закономерностей в строении напева и наигрышей: а) интонационная база, мелодико-интонационный фонд, которыми владеют музыкант и певицы; б) ритмоструктура напева в единстве слова и музыки и связанные с ней наигрыши; в) способы формообразования в свадебных композициях.

Прежде чем приступить к анализу, несколько слов о самой свадьбе. В давние времена свадебный напев создавали для каждой конкретной свадьбы, для каждой невесты и назывался он по ее имени или прозвищу. Например, «Алексей ватын суан мурыжо», «Поликарп Санькан суан мурыжо» и т.д. Моя родственница бабушка Таня — в деревне ее знают как *Алексей вате*, т.е. жена Алексея — на семейных праздниках всегда поет для нее созданный свадебный напев. Она в подробностях вспоминает, как когда-то выходила замуж. Это одно из определяющих событий ее жизни. Пожилые женщины, ее одногодки, когда собираются вместе, говорят: «Это напев такой-то, давай споем. А помнишь мелодию той-то»? Деревенские женщины строго различают свои напевы. Для них все они разные. Даже в том случае, если, на наш сегодняшний слух, в напеве изменился один-единственный звук и нам кажется, что ничего не изменилось, для знатоков традиции это уже значимо. На основе складывающегося веками слухового интонационного опыта — одной из основ духовного самосознания сельских певиц — создавалось множество подобных, но одновременно различающихся неким внутренним движением, своеобразием «микрповоротов» мелодий. В долгих беседах с носителями традиции в процессе выявления сущности этих различий выяснилось, что красоту напева они слышат не в нем самом, а в том, как певица «повернула» или «завернула» (имеются в виду весьма тонкие градации в контуре мелодической линии).

Еще одна важная деталь — свадьбу отмечали всей деревней. Суан вате — замужние женщины, одетые в свадебные костюмы, заходили с песней в каждый дом. Хозяева с радостью принимали гостей, причем в каждом доме был накрыт огромный стол.

Интересен термин *кушташ*, в переводе с марийского — и «вырастить» и «танцевать». Казалось бы, разные смыслы, но тот и другой связаны с движением, с симпатической магией роста. Марийская свадьба по традиции должна быть веселой, и это большой праздник — обязательно с угощением и танцами. Проводятся соревнования: кто из участников торжества лучше спляшет, споет, чей род сильнее. Термины «куштен», «кушташ» предпола-

гают, что вырастили молодых — и жениха и невесту — не только собственные родители, но вся деревня. Потому и отмечать свадьбу, танцевать на ней должны все, кто живет в этой деревне. На свадьбе по обычаю нужно много танцевать — «дробить», тогда будет крепкая семья. Как правило, суан вате рода жениха поют в деревне невесты, а суан вате рода невесты показывают себя в селении жениха. Напев звучит и как пожелание и как обращение к молодым, он — своеобразный сценарий свадебного действа.

Пение свадебных песен в былые времена сопровождалось игрой на шувыре и тумыре. В наши дни шувыр повсеместно заменила гармонь.

Рассмотрим соотношение текста и напева. Ключевые слова текста, фразовые акценты каждого стиха выделяются с помощью артикуляционных музыкальных средств. В простейшей мелостиховой единице содержатся два контрастных интонационных микропостроения: I — III — I и II — I — I, выполняющих функцию интонационного зачина и его дополнения. Как только первое мелодическое зерно обретает вид I — III — I — II, рождается простейшая музыкальная вопросо-ответная композиция. В поэтическом тексте ей могут соответствовать два содержательных мотива: «Румяная девушка, красивый парень» (1+1). Это же мелодическое структурное пространство может вмещать и один единственный поэтический мотив: «Постучите в барабан». В результате имеем неразделимую поэтическую структуру, состоящую из двух элементов. Второму мелостишию, выступающему в функции дополнения к первому, соответствует итоговая поэтическая мысль: «Живите, друг друга любя» — это в одном случае, в другом — «поиграйте на гармошке». «Постучите, поиграйте» — таков третий стиховой ряд. Заключение, поэтическое суммирование наступает лишь в четвертом стихе мелострофы: «Начинайте свадьбу; Живите долго»; Поэтическая форма по отношению к каждому из стихов может быть следующей: перечисление, суммирование, перечисление и снова суммирование, или: три перечисления и общее суммирование. Моментом приостановки, «торможения» мелодии является относительная долгая четвертная длительность в потоке восьмых. Господствующим в свадебном песенном материале является принцип бинарности. Заключительным разделом парной четырехстиховой мелострофы становится момент транспозиции, мелодического сдвига на кварту вниз¹, повторяющего идею вопросо-ответной микродвухчастной композиции, но уже с иным соотношением кадансов (III — I) и следующего за ним, равного по масштабу дополнения. Это последнее

¹ Сходные черты можно наблюдать в хантыйских песнях, в специфике их «возгласной», динамически отмеченной вершины источника, наблюдаемой в каждом мелостишии, которая отчасти проливает свет на стилистические особенности песен мари.

становится итоговой точкой в музыкальном развертывании. Основным для целостного напева становится заключительный тон раздела транспозиции, он же — самый низкий тон напева. Мелодическому сдвигу соответствует подытоживание, суммирование в поэтическом материале.

Первое мелостишие свадебного напева состоит из трех двузвучий: *I-III*; *I-II*; *II-I-I*; последнее трижды утверждает нижний опорный тон первой половины мелострофы *a* (*I*). Второе мелостишие — буквальный повтор первого. Третье мелостишие включает в себе новую мелодическую ладовую идею — это своего рода водораздел, способствующий мощному переключению внимания, динамическому обновлению в становлении напева и его восприятию. Исходная микроинтонация третьего мелостишия песенной строфы: *I-III*, заданная в начале первого мелостишия, «сбрасывается» нисходящим скачком на *b.6* — с тона *cis* (*III*) к *e* (*4*). Последний и становится основным тоном для второй половины мелострофы. Четвертое мелостишие — буквальный повтор третьего, но без зачинной микроинтонации.

Начальный этап нашей работы — расшифровка свадебного напева и анализ микроструктуры, сначала по отдельности — музыкальной и поэтической, затем как синкретического единства. Изучение свадебных наигрышей на шувьре и Ия-ковыже, сравнение их со свадебным напевом — следующий шаг в исследовании.

Первое по аналогии с напевом «двустистишие» наигрыша на шувьре включает последовательность интонаций: *2-II-III*, *II-I*. (*I-d* — опорный тон). Второму двустистишию соответствует последовательность интонационных шагов: *I-I-II*, *II-2-4*, *2-4-4*. (*4-a* — опорный тон). Интонационный ход-сцепление третьего мелостишия *I-II* вводит в следующее мелодическое построение: *II-2-4*. В последнем проведении закрепляется нижний опорный тон транспозиционного раздела — *a* (*4*).

Первые два — условно «мелостишия» наигрыша на ия-ковыже базируются на краткой интонации: *I-II*, (*I-c* — опорный тон). Третье «мелостишие» как и в свадебной песне — пространство расположения водораздела транспозиции. Четвертое, последнее «мелостишие» наигрыша состоит из последовательности двузвучий: *4-2*, *2-4*. *4* (*g*) становится опорным тоном. Транспозиционный переход (*I-4*) вносит столь яркую краску в развертывании музыкального материала, что, анализируя и напев и наигрыши, мы посчитали возможным использовать такие термины как «сбрасывание», «перетекание», «сползание».

Строение наигрыша на ия-ковыже и шувьре, способ развития интонационной мысли абсолютно идентичны песенному. Соотношение двух основных тонов — экспозиционного и транспозиционного разделов — всегда, как и в песне, квартовое. Различия кроются в конкретном

наполнении начального интонационного тезиса, в использовании более дробной ритмики для его реализации. Сами исполнители называют наигрыши *суан муро* — свадебная песня. Начальное интонационное развертывание имеет восходящую направленность. Заключительный же микрораздел строится на нисходящем шаге с многократным повтором-репетицией на основном тоне.

Жесткую форму композиции определяют ритмические серии ударов тумыра, воспроизводящие повторно и тонко обновляемо ритмическую фигуру: восьмая — две шестнадцатых, или вариант: восьмая — четыре тридцатьвторых, иногда с синкопой в соотношении правой и левой рук музыканта.

Пение, музыка, танец в свадебном ритуале мари неразделимы, синкретичны. Сочетание движения рук, дробы ногами определяют специфику и инструментальной и песенной мелодики. Гармонь, барабан совместно с пением создают эффект специфической ударной ритмики, характерного для нее типа движения. Каждая певица не только поет, но держит в руках по платку, размахивая ими в соответствующем ритме, задаваемом пением и игрой. Руки находятся в постоянном движении, заставляя звучать монисто, подвески, металлические украшения, находящиеся на голове, шее, в поясной зоне суан вате. Подобный принцип дублирования специфической свадебной ритмики, включая ритмику рук и платков как единого целого, обозначаются мари термином *чучкат*. Его значение всегда определяется движением. Этим же словом определяется движение пламени горящей свечи: вверх, вниз и в стороны.

Музыканты, вне всякого сомнения, используют и воспроизводят структуру свадебной песни. Ее влияние касается не только внутрижанрового единения, но и конкретной структуры наигрышей.

Лариса Зыбкина
(Москва)

Балалаечные и гармошечные наигрыши в женской исполнительской практике мордвы

В современной музыкальной культуре мордовского народа одно из существенных мест принадлежит гармонике и балалайке. Об этом свидетельствует значительная часть материалов экспедиций автора по Дубенскому и Краснослободскому районам Мордовии (1996–2007 гг.).

Процесс внедрения и освоения русских народных инструментов на мордовской «почве» изначально был связан со сферой мужской деятельности.

Именно мужчины, олицетворяющие собой все новое, изменчивое¹, явились их непосредственными проводниками. Издревле у многих народов мира сфера мужской деятельности ориентирована во внешнее пространство (охота, войны, торговля, позднее — отходничество, служба в армии).

Русские инструменты органично вошли в область традиционного музицирования мордвы. Еще А.О.Вайсянен, наблюдавший музыкальный быт мордвы Заволжья в 1914 г., отметил широкое распространение гармоникки применявшейся в основном для сопровождения танцев². На огромной территории проживания мордвы под влиянием гармоникки и балалайки заметно трансформируется музыкальное содержание традиционных праздников.

Самодельные балалайки широко бытовали в мордовских селах, но впоследствии были заменены на инструменты фабричного производства.

Очаги переделки гармоникки на мордовский строй возникали в Моршанске, Рузаевке, Бугуруслане Оренбургской области, однако ее производство не приобрело большого размаха. Инструменты покупались в основном на сельских и городских базарах. В результате в мордовской среде так и не сложился особый тип инструмента, а попытки реконструкции остались на уровне экспериментов.

Балалайка в мордовской традиции имеет три металлических струны — строй унисонно-квартовый либо мажорно-трезвучный (в зависимости от наигрыша). Особенно большое распространение получил унисонно-квартовый строй, поскольку кварта — одно из наиболее широко используемых созвучий в мордовской вокальной и инструментальной музыке.

Из всех разновидностей гармоникки у мордвы утвердилась хромка.

Мордовские женщины выступают, с одной стороны, в роли «главных хранительниц культурных ценностей мордвы»³, с другой — являют собой яркое, активное творческое начало в традиционном музыкальном искусстве. В настоящее время мы можем констатировать весьма высокий процент женщин-инструменталисток в равной степени владеющих игрой на автохтонных и заимствованных инструментах, в первую очередь — балалайке и гармоникке.

Отголоски мужской монополии на данный инструментарий уловимы и до настоящего времени. Об этом свидетельствует информация исполнителей

¹ *Геодакян В.А.* Эволюционная логика дифференциации полов в филогенезе и онтогенезе: Автореф. дис. ... доктора биологич. наук. М., 1987. С.2.

² Приведена цит. Вайсянена А.О. из диссертации: *Бояркин Н.И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Диссертация ... доктора искусствоведения. Саранск, 1995. С.146.

³ *Дадаева Т.М.* Женщина как основная хранительница национальных ценностей в Цивилизованное развитие наций и межнациональных отношений / НИИ регионоведения при Морд. ун-те. Саранск, 1992. С.14.

ельниц о довольно специфической форме освоения инструментов (особенно гармоники), происходящая в обстановке полной Исполнительницы признавались, что играть на инструменте они научились сами — «тайком от брата/отца», «пока никого нет дома», нередко — в наиболее укромном месте домашнего пространства — темном чулане¹.

Женское музицирование на гармонии и балалайке связано с вокально-инструментальной музыкой как жанрово, так и функционально. Более того: нередко гармонистки и балалаечницы являются также яркими и искусными певицами — знатоками певческой традиции.

Из всех жанров инструментальной музыки особое распространение получили частушки и песни позднего слоя на русском и мордовском языках.

Для женской балалаечной традиции характерна плотная аккордовая фактура. Исполнительница правой рукой ударяет по всем струнам, в то время как пальцы левой руки глушат те из них, которые не требуются для данного аккорда. Отметим также, хотя реже встречаемый, такой способ игры, как щипки струны большим и указательным пальцами правой руки, называемые в быту «гитарань койсэ» (по-гитарному).

Наиболее употребляемыми способами игры на балалайке в мужском исполнении являются энергичные бряцание по струнам всеми пальцами, тремоло на относительно долгих звуках по всем струнам или реже — на одной струне (при выделении мелодии в инструментальных ансамблях), роби по всем струнам, используемые особенно широко частушечных натрышах, быстрое или несколько нарочито медленное глиссандирование на одной или по всем струнам².

Для женских гармошечных композиций чисто инструментального содержания характерна: стройность формы, лаконичность высказывания, выражающаяся в отсутствии расширений и сжатий варьируемой темы, ладоопределенная концовка, иногда несколько замедленная по сравнению с основным темпом пьесы, в форме одного, реже — двух-трех тонических аккордов.

Существенным моментом является также сохранение структуры мезострофы песни. Поэтому в них отчетливо выступают такие элементы как первая строфа, вторая строфа, запев и припев, повторение мелодики первых стихов, сохранение традиционных возгласов, интонируемых за мезострофой.

Сведения, полученные от Бочкаревой Марии Ивановны (1934 г.р., с. Чкалово), Савиной Раисы Васильевны (1940 г.р., с. Чиндяново), Еремкиной Раисы Гавриловны (1935 г.р., с. Дубенки), Качаловой Веры Павловны (1959 г.р. с. Поводимово).

Наиболее полное описание мужского исполнительского стиля на гармонии и балалайке дано в диссертации: *Бояркин Н.И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Дис. ... доктора искусствоведения. Саранск, 1995. С.146–162.

Гораздо реже в женских композициях встречаются инструментальные композиции развернутого характера.

Особенность мужского стиля игры на гармонике — влияние традиционных аэрофонов, проявившееся в характерном инструментально-мелодическом развитии музыкального материала. В частности, к ним относятся обыгрывание большетерцовых и квартовых попевок, небольших оstinатных островков на квартовом, квинтовом и основном опорном звуках лада, а также преимущественно нисходящие малосептимовые, квинтовые и квартовые скачки. Эти стилевые особенности прослеживаются в мелодике пьес, исполненных на других инструментах мордовской традиции (*вешкема, пувама*).

В репертуар мужчин вошли инструментальные наигрыши под пляску «Барыня», «Русского», «Моршанский», «Камаринская», «Цыганочка», «Подгорная», «Светит месяц», «Яблочко», «Чирик», «Велецкий», «Пензячка», «Сормач», вальс «Дунайские волны»; песни под пляску «Коробейники», «Семеновна», «Во саду ли, в огороде» и многие другие песни позднего происхождения¹.

В женском исполнении зафиксированы многие из перечисленных жанров, однако особым предпочтением пользуются «Барыня», «Камаринская», «Цыганочка», «Ах, вы сени мои, сени», «Семеновна», «Авань киштемка» («Женская пляска»), «Подгорной» («Подгорная»), «Илецкой» («Елецкого»). Составной частью репертуара многих исполнительниц являются также частушки собственного сочинения.

Следует отметить черты, перешедшие очевидно из мужского исполнительского стиля в женский, а из женского — в мужской. К примеру, нередкое добавление различных слов, приговорок к тексту страданий импровизированных «приговорок» в исполнении частушечного наигрыша у женщины скорее выделяет черты влияния мужского стиля. Вкрапление в текст страданий театрализованных эпизодов (переключка парня и девушки), пение мужчин в неудобном высоком регистре, очевидно, результат влияния женского исполнительского творчества².

Э.Т. Холл некогда высказал мысль о том, что речь и пол говорящего связаны самым очевидным образом³. Сейчас мы понимаем, что данное

¹ Там же. С.148.

² Подобные наблюдения на русском материале отмечены в работе: *Богина Е.Г.* Фономен «частушечного» звука // Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. статей. М., 2004. С.205.

³ «Если читатель в этом сомневается, пусть он попробует какое-то время поразговаривать так, что это делает человек противоположного пола и посмотрим, как долго ему удастся заставлять окружающих такое вытерпеть» (*Жельвис В.И.* Инвектива мужское и женское предпочтение // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 266.)

высказывание правомерно перенести и в область народного музыкального искусства, что позволяет нам говорить об особенностях мужского и женского исполнительства, различных способах интерпретации музыкального материала.

*Ришмави Одех Халиль
(Вифлеем, Палестина)*

О ладовой системе традиционной арабской музыки

Макамы — лады, лежащие в основе арабской музыки устной традиции — являются результатом ее длительного становления на протяжении более чем тысячи лет. В том виде, в каком они функционируют сегодня в традиционной культуре Ближнего и Среднего Востока, это явление яркое и самобытное. Наряду с другими стилевыми параметрами макамы служат знаком национальной идентификации всех жанров арабской музыки.

Внутри музыкально-ладовой системы культурного ареала стран арабского мира — Египта, Сирии, Палестины, Ирака, Алжира и др. — имеются не только сходные черты, но иной раз и весьма заметные отличия, поскольку эволюция ладов связана с реальной музыкальной практикой, местными традициями, с условиями жизни отдельного народа и развитием его культуры.

Современные арабские лады имеют много принципиально общего с музыкальными ладами персов, турок, афганцев, узбеков, таджиков, казахов, туркменов, азербайджанцев, в той или иной степени армян и т.д. Исторически это обусловлено единством общественно-экономического развития народов Ближнего и Среднего Востока на протяжении многих веков: постоянные экономические взаимосвязи способствовали связям и в области художественных ценностей.

В музыкальной науке накоплено много данных о той огромной роли, которую играл в формировании музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока, с одной стороны, опыт сохранения и передачи местных традиций, а с другой — процесс культурного взаимообмена между ними. При этом народы Востока и Запада отнюдь не были отделены друг от друга непроницаемой стеной, а в иные исторические периоды имели достаточно тесные контакты. Так, в империи Сасанидов, объединившей, как писал в исследовании о «Шахнамэ» востоковед И.А.Орбели, в IV–VII веках (когда уже существовали предпосылки формирования ладовой системы восточного средневековья) территорию от Черного моря, Кавказского хребта, Амударья до Южной Аравии и Египта, нашли приют, наряду с певцами и

музыкантами, бежавшие от преследований византийской власти эдеские и афинские философы. Позднее на территории Ближнего и Среднего Востока возникают государства, в которые входят в тех или иных других вариантах территории Средней Азии, юга Сибири, Монголии, Китая, Закавказья, Индии, Афганистана, Персии, Греции, арабских стран и др.

Процесс культурного взаимообмена в средние века был особенно активным в период существования халифата. По наблюдению выдающегося знатока музыки Востока В.С. Виноградова, период халифата — огромной империи, простиравшейся от Индии до Испании, — содействовал установлению широких международных связей, когда, по-видимому, складывалось и развивалось то общее в области музыки, с чем мы встречаемся сейчас у значительно удаленных друг от друга народов Востока, например, с одной стороны, у узбеков, с другой — у египтян или алжирцев и т.п. В этом взаимообмене культур, конечно, играли немалую роль и арабы.

Общность ладов в музыке стран арабского региона издавна обозначается как восточная ладовая система, в которой, в свою очередь, в настоящее время отчетливо выделяются самобытные национальные системы — арабская, персидская, азербайджанская и т.д. Признаки общей ладовой системы сформировались к XVI–XVII векам. Их отличия от европейской заключались в следующем: 1) в противовес гармоническим европейским ладам, допускающим альтерацию, все лады являются натуральными монодическими; 2) специфичность восточных ладов определяется их тетра- и пентахордовой структурой; 3) лады имеют большее число опор, чем европейские; 4) связь между звуками лада носит модальный характер; 5) ладовые опоры выявляются с помощью определенных типовых ритмо-интонационных формул; 6) лад полностью раскрывается лишь в процессе развертывания мелодии, что строго подчиняется его внутренним закономерностям, распространяемым на все жанры данной музыкальной культуры — профессиональной музыки, устной традиции и фольклора.

Перечисленные признаки имеют характер своеобразных канонических корней которых уходят в древность. Статус классических они приобрели в средние века, с возникновением системы ладов. Эти каноны сохраняются и сегодня.

Все народы арабского мира внесли свой вклад в формирование и теоретическое обоснование этой системы. Подобная множественность истоков свойственна средневековому восточному искусству в целом. Об этом говорил выдающийся востоковед Б.В. Веймарн, отмечая, что искусство Ближнего и Среднего Востока эпохи феодализма на данной стадии его изучения предстает перед нами как широкий круг сложно взаимодействовавших между собой художественных культур многих народов, объединенных, однако, некоторыми

единством идейно-эстетических взглядов и создававшихся на их основе стилевых форм. Это многообразное единство неповторимых художественных качеств и составляет специфику искусства Ближнего и Среднего Востока как особого, самостоятельного варианта мирового средневекового искусства.

Настоящее исследование посвящено анализу современных арабских ладов в профессиональной музыке устной традиции, которая является не только достоянием арабской культуры, но и классическим наследием мировой музыкальной культуры.

Основы системы современных арабских ладов по ряду данных сложились к XVIII веку. С середины XIX века арабская музыка привлекает к себе внимание зарубежных ученых. Появляются солидные труды различных авторов, посвященные проблемам арабской музыки. Это работы Р. Кизеветтера, Р. Лахманна, Ф. Сальвадора-Даниэля, А. Идельсона, Г. Фармера, Р. д'Эрланже, А. Бернера, А. Шоттена и других.

В 1899 году появляется первая работа арабского ученого — «Шихабский трактат о музыкальном искусстве» Михаила Мишаки. За ней в конце XIX века следует труд Мухаммеда Закир Бека «Мелодия — смысл человеческой жизни» (1879 г.). В XX веке в науке об арабской музыке появляются имена Камеля ал-Халои, Ахмеда Амик ад-Дин, Махмуда Мухтара, Мухаммеда Салах-ад-Дина, Тауфика ас-Сабага, Юсифа Шауки и других. Не так давно на русском языке опубликована работа молодого арабского ученого Мохаммеда Авад Хаваса эль-Саида, которая посвящена современной арабской народной песне и ее ладовым основам. Во всех этих работах дан более или менее детальный обзор звукорядов арабских ладов (макамов), характеристика их структуры. Наиболее четкая и полная классификация макамов представлена в работах Мухаммеда Салах-ад-Дина. Именно этой классификации придерживается автор настоящей статьи.

Следует заметить, что за пределами внимания большинства названных авторов осталось много важных проблем, неотделимых от ладовой теории арабской музыки. До сих пор, например, не были выявлены и сформулированы общие для всех современных арабских ладов законы их построения. Из поля зрения исследователей совершенно выпало рассмотрение *процесса развития* арабских ладов, который охватывает длительный исторический период — по крайней мере, от IX века до наших дней. Не изучена и представляется неясной многим исследователям проблема звукоряда восточной ладовой системы. Наконец, никто из исследователей не предпринимал попытки показать, как же реализуются арабские лады на практике, как влияют от их закономерности на характер мелоса, тип развертывания, формообразование. Особенно ценный и обширный материал для наблюдений в этом плане представляют профессиональные жанры устной традиции.

В работе впервые анализируется ряд малознакомых или вовсе неизвестных читателю средневековых трактатов о музыке. В числе последних — трактаты выдающихся музыкантов ал-Мунаджима и ал-Кинди, музыкальные воззрения которых впервые обобщены нами с точки зрения их теоретической и исторической значимости.

Особое внимание уделяется учению о ладах великого музыканта XIII века Сафи-ад-Дина ал-Урмави. Можно говорить об усилившемся в последнее время интересе к наследию ал-Урмави. Отдельные стороны его деятельности рассмотрены в многочисленных статьях российских, европейский и арабских ученых. Но целостное рассмотрение ладовой теории Сафи-ад-Дина содержится лишь в работе д'Эрланже. В настоящей работе привлечены данные из трактатов ряда выдающихся средневековых ученых — ал-Фараби, Ибн-Сины, ал-Мараги, Джами, аш-Ширази и т.д. Совершенно неизвестна арабским ученым стройная теоретическая концепция современной азербайджанской ладовой системы, принадлежащая выдающемуся композитору и ученому Узеиру Гаджибекову. Развитие этой системы отражено в статьях его учеников, прежде всего М. Исмаилова. Арабские ученые незнакомы с блестящей теорией армянских монодических ладов крупного российского теоретика Х.С.Кушнарера и других.

Владимир Лисовой
(Москва)

О специфике тембров в ансамблевой музыке мексиканских индейцев первой половины двадцатого века

Проблема ансамблевого инструментального музицирования остается до настоящего времени одной из наиболее актуальных при изучении традиционных музыкальных культур народов мира. Именно инструментальный ансамбль стал основной областью сохранения старых традиций в период христианизации народов Азии, Африки, Америки, Австралии и Океании.

В качестве объекта изучения в данной статье выбрана ансамблевая инструментальная музыка одного из районов мексиканского штата Чиапас, где проживают индейцы племен *цоциль*, *цельталь* и *чоль*. Предметом исследования в работе служит взаимодействие в современных смешанных инструментальных ансамблях индейцев *майя* звучания традиционных индейских музыкальных инструментов со звучанием инструментов европейского происхождения, которое проявляется в способах их сочетания друг с другом и символике своеобразного «поведения» отдельных инструментов

в ансамблях. Музыкальным материалом для рассмотрения послужили аудиозаписи инструментальных ансамблей цоцилей и чолей, приведенные в антологии А. Лазара [4], а также расшифровки образцов музыкальных традиций цоцилей и цельталей, сделанные мексиканскими фольклористами Л. Санди и Ф. Домингесом в работе о музыке индейцев различных районов Мексики [6].

Во время как во многих мексиканских штатах проходившая за последние столетия активная культурная ассимиляция индейского населения приводила к исчезновению большинства местных традиций, в Чиапасе немало этнических групп поддерживали свою древнюю культуру и обычаи. Цоцили живут почти в каждом муниципалитете Чиапаса — в этом одна из причин большого количества музыкального материала — образцов записей музыки в исполнении инструментальных ансамблей. В разделе книги, посвященном музыке Чиапаса [6: 259–317], содержится более 10 расшифровок пьес цоцилей, в то время как музыки цельталей — только 4. Сами себя цоцили называют *«ботсиль виник о'тин»*, что означает «настоящие люди», а свой язык — *«ботсиль к'оп»* — «истинный язык». Р. Андерсон, описывая особенности музыки этого народа, отмечает, что цоцили относятся к своей музыке как к «подлинной песне» [4]. Так как территория обитания цоцилей находится в высокогорных районах центрального Чиапаса, не случайно, что исконными музыкальными инструментами являются такие, которые позволяют озвучивать огромное природное пространство. Это мембранофоны с низким и тростниковые флейты с высоким звучанием. Примером такого типа ансамбля может служить религиозный напев для флейты и барабана [6: 282].

Музыкальные инструменты с их специфической тембровой палитрой играют важную роль как в традиционных культово-обрядовых действиях индейцев, так и в праздниках и фестивалях, посвященных католическим святым — покровителям их городов и деревень. У цоцилей сохраняется своя мифология и календарь, имеет место культ предков, связанный с почитанием духов гор, пещер, колодцев. В отдельных местах встречается культ индейских оракулов («говорящих святых»). В родовых святилищах совершаются жертвоприношения быков. Верховным божеством у цоцилей является бог дождя, молнии, гор и лесной дичи Йахвал Баламил. Распространено почитание крестов. Главные церемонии года — День Креста, который устраивается в мае перед началом сева, и праздник урожая в октябре. Характерным для цоцилей и других племен является соединение католических праздников с традиционными индейскими костюмированными шествиями, представлениями и танцами в масках. Известны Танец ягуара и оленя, Танец обезьяны, Танец на углях и др. [1: 501].

Образцов церковной музыки в первом томе «Исследования мексиканского фольклора» не менее семи. В основном это произведения для инструментального ансамбля, в который входят от двух до пяти инструментов. В «Tonada religiosa velacion» представлены две полярные по высоте и тембровой окраске звучности — парящие в свободной ритмике свистящие мотивы тростниковой флейты и мерный гул остигатных ритмоформул барабана. Соединяясь в традиционных представлениях цоцилей, небесное и подземное уживаются и с их христианским мировоззрением [6: 282]. Подобный образный сплав звучаний небесных и пещерных духов имеет место в музыке, использующейся во время празднования Великой Пятницы у чолей, где свистящим фразам флейты противопоставлен сухой барабанный треск. Целое символизирует земное пространство с небесным куполом над ним [4, трек № 8]. Увеличение количества ударных инструментов, как в церковной мелодии для флейты и большого и малого барабанов в местности Цинакантан, ведет к увеличению гулкости звучания, словно исходящего из-под земли [6: 306–308]. Свистковая флейта нередко полиритмически соотносится с барабанами, которые, в свою очередь, то соединяются в единой остигатной ритмоформуле, то разделяются на дополняющие друг друга партии. Мелодия в высоком регистре более развита и подвержена смене темпа и особенно метра (3/4 — 2/4 — 6/8 — 2/4).

В ритуальной музыке «Tonada religiosa para componer el altar» («Религиозная музыка для приготовления алтаря»), записанной от цоцилей из местечка Сан-Бартоломе [6: 286–289], действует тембровая драматургия. Во второй части композиции — ансамбль из двух одинаковых барабанов и тростниковой флейты. На флейте исполняется мелодия танцевального характера. В партиях барабанов временами ощущаются полиритмические сочетания. В остигатной ритмоформуле второго барабана, на наш взгляд, прослушивается скандируемое слогосочетание имени главного божества цоцилей — Йахвала Баламила. Таким образом, вторая часть композиции представляет собой танец в честь божества или танец самого божества дождя. Призыв к этому божеству, на наш взгляд, содержится уже в первой части данной композиции, предназначенной для кларина и трубы, которые сочетаются с двумя барабанами. В партии одного из барабанов слышится отмеченная нами ритмоформула. Мелодическая линия кларина носит явно речитативный характер, впоследствии включая ритмоформулу, которая символизирует шествие. Партия трубы, находящаяся в середине четырехголосной партитуры, строится на двойном квартовом бурдоне. Таким образом, два аэрофона с резкими тембрами — более высоким у кларина и более низким у трубы — как бы

призывают высшие духовные силы, которые, в свою очередь, проявляют себя в традиционном архаическом ансамбле в составе флейты и барабанов во второй части композиции.

В «Tonada de Santo Domingo» [6: 284–286] явно соединяются черты христианского и языческого мировоззрения цоцилей из Сан-Бартоломе. Чувство радости, связанное в этом произведении с праздником в честь св. Доминго, перерастает в состояние энергичного действия, отражающего некий культовый ритуал. Перед нами как бы разворачиваются три пласта, три образные действующие силы. Это — образ общины, который передается звучанием трех ритмических линий двух мембранофонов (на фоне ровного бега шестнадцатых и синкопирующих ритмических ячеек, звучащих из-под обеих рук первого барабанщика, как бы скандируются различные ритмоформулы и их варианты с разным количеством повторений. Образ молящихся в танце жрецов передает кларин, мелодию которого сменяет тема у тростниковой флейты. Флейта — символ танцующего божества, отвечающего на призывы священнодействующих. Характерным является феномен персонификации танцующих божеств людьми в костюмах и масках, что было типичным для танцевальных культовых действий в культуре Мезоамерики. Тембровая драматургия ансамбля флейты, кларина и двух мембранофонов подтверждает вышесказанное. Кларин не может звучать одновременно с тростниковой флейтой, так как заглушит ее. Композиция, таким образом, состоит из двух частей, идущих без перерыва, как бы реконструируя обрядовое действие со сменой двух различных тембров, которые символизируют жреца-посредника и божество. Объединяющим началом является многоголосное звучание образа общинников, скандирующих различные сакральные ритмоформулы. Подобная разноголосица в партиях мембранофонов передается полиритмическим сочетанием голосов в переменном метре (3/4, 2/4).

Инструментальный ансамбль является также участником музыкально-театрального действия, связанного с событиями колонизации Мексики. Одну из танцевальных драм цоцилей — «Малинче» [6: 290–297] — в которой действует героиня эпохи покорения ацтекского государства, сопровождает традиционный инструментальный ансамбль, сходный по составу с ансамблем, аккомпанировавшим Танцу ягуара и Танцу оленя. Однако вокальная партия здесь передана скрипачу. Основные слои музыкальной фактуры шести эпизодов драмы «Малинче» также традиционны. Но мелодическая линия арфы развивается и самостоятельно (первая часть), и в качестве варианта скрипичного наигрыша (шестая часть), или проводится в унисон со скрипкой (пятая часть). Благодаря музыкальным инструментам из Сан-Бартоломе — особенно скрипке (настройка $g — e^1 — a^1 — d^2$) и

гитаре (настройка $g - c^1 - f^1 - a^1 - d^2$) — тембровый состав ансамбля характеризуется большей густотой, что связано с повышением интенсивности переплетения двух верхних мелодических голосов и плотностью гармонической вертикали (шестизвучные аккорды у арфы и гитары). Тембровая драматургия танцевальной драмы не отличается разнообразием. Разные ее эпизоды, выдержанные в одном тембре, фактуре и составе, — лишь оттенки одного бурного страстного настроения.

Таким образом, религиозные пьесы («Tonadas religiosas») отличаются значительным разнообразием в плане развития тембровой драматургии и оригинальностью тембрового звучания ансамблей, в отличие от пьес, связанных с визуальным рядом (танцевальные драмы), где музыка выполняет подчиненную роль, поддерживает танцоров. Переплетение христианских образов и языческого настроения в музыке создает удивительный синтез, который представлен инструментальными ансамблями индейцев майя. Христианское и языческое начала в майяском инструментальном ансамбле проявляются во взаимодействии разных культур, связанных с манерой звукоизвлечения и различием тембров: христианская музыкальная культура — это культура распетого слова, языческая же связана с продуцированием звуков, полученных из природы. Они звучат значительно резче и порой громче, чем церковные песнопения или европейские струнные инструменты. Поэтому индейцы и перестраивают музыкальные инструменты, чтобы их звучание было более громким, а тембры — более пустоватыми и резкими. Именно иной тембровый колорит ансамблевой инструментальной музыки индейцев майя свидетельствует о том, что носители этой культуры сохранили до нашего времени не только свое мировоззрение, но и свой собственный этнослух.

Литература

1. *Бородатова А.А.* Цоцили. — Народы мира. Историко-энциклопедический справочник. М.: Советская энциклопедия, 1988.
2. Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникапана / Перевод с языка киче, изд. подготовил Р.В.Кинжалов. М.; Л., 1959.
3. *Эгелькраут О.* Мексика. Путеводитель. М.: АЯКС-ПРЕСС, 2004.
4. *Lazar A.* Central & South American Indian Music. Audioanthology USA, 1983.
5. *Rabinal-Achi.* El varon de Rabinal. Ballet-drama de los Indios quiches de Guatemala. Traduccion y Prologo de Luis Cardoza y Aragon. Mexico, 1981.
6. *Samper B., Dominguez F., Sandi L., Tellez Giron R.* Investigacion Folcloristica en Mexico. Materiales, V. I. Mexico, 1962.

Фольклорная музыка в окружении аудиовизуальных искусств

На первый взгляд, народная музыка и народные инструменты никак не должны пересекаться с аудиовизуальными искусствами. На самом деле это не так, концертное исполнение фольклорной музыки нередко насыщается приемами, присущими аудиовизуальным искусствам. Более всего это относится к разного рода обработкам фольклорной музыки в духе современных стилей.

Невозможно найти зрелище, которое обошлось бы без музыкального оформления. В дальнейшем, говоря о музыке, я прежде всего буду иметь в виду музыку инструментальную, которая направлена на раскрытие обобщенной художественной идеи, в то время, как вербальный текст песен способен внести большую степень конкретности в содержание произведения. Настроение и динамика инструментального произведения могут быть использованы для обогащения визуального ряда: они способны создать дополнительный событийный план и передать отношение автора к затрагиваемой им тематике.

Уже не редкость, когда выступление этно-поп ансамбля проходит на фоне некоего видеоряда. Музыка становится частью зрелищной структуры, которую расчленишь на первоначальные составные вряд ли возможно.

Почему развитие идет именно так, что музыка оказывается дополненной элементами, относящимися к другим видам искусства? Причиной этому скорее всего следует считать наличие соответствующей аппаратуры — раз она есть, грех ею не пользоваться. Художественная необходимость видеодобавлений, как правило, отсутствует. Ведь если не было бы технических возможностей, позволяющих растянуть программу фольклорного или какого-либо этно-поп ансамбля на аудиовизуальные колоды, выступление состоялось бы без каких-либо проблем, поскольку музыканты и их инструменты — это вполне достаточный минимум.

Схема стремительного развития аудиовизуальных искусств, при взгляде извне, выглядит именно так: любой новый или усовершенствованный аппарат, способный дополнить технический парк зрелищных мероприятий, немедленно берется на вооружение.

Среди аудиовизуальных искусств имеется много такого, что является искусством лишь по техническому исполнению, но не по сути, где термин «аудиовизуальный» на своем месте, а термин «искусство» оказывается присоединенным насильно. В качестве примера можно привести танец. В театре или на эстраде он — искусство, на вечеринке — средство приятного

время препровождения, а на соревнованиях бальные танцы — самостоятельный вид спорта. Если же все это подается в записи, создается впечатление, что мы имеем дело уже с аудиовизуальным искусством. Другим примером может быть реклама, которая порой поднимается на высокий художественный уровень, но по причине коммерческих, далеких от искусства целей, не может быть рассмотрена как искусство.

Исторически самой первой ступенью по восходящей лестнице аудиовизуальных искусств, вероятно, является озвученный музыкой уголок природы: море, лес. Фольклор изначально предполагал такое обрамление. На следующей ступени появляется движение: на фоне природы действует человек, какой-нибудь зверь, а почему бы и не машина. Дальше на очереди видеоролик, где на каком-нибудь подходящем фоне экспонируют звук вместе с производящими этот звук музыкантами.

Непоколебимый победный марш аудиовизуальных искусств пока никак не влияет на классические виды искусства. Они, как и прежде, являются полноправными хозяевами в своих нишах. Симфонический концерт, записанный на нескольких видеокамер — не необходимость и не забота цеха симфонистов. Этот материал нужен вооруженным всевозможной аудиовизуальной аппаратурой техникам. Часто запись после талантливо го монтажа индивидуализируется: видимыми становятся детали, которые сидящая в зале публика не в состоянии заметить. Может быть, истинно состоит в том, что аудиовизуальное искусство черпает свои идеи из всего окружающего.

Подавляющее большинство видеовариантов концертов и музыкальных спектаклей часто значительно уступают оригиналам. Причина этого, по видимому, в неуспешных попытках авторов аудиовизуальных вариантов заменить естественный организационный принцип музыки — саму музыку — на нечто иное. По причине своей антагонистичности материал приобретает центробежные свойства: тут величественный и властный дирижер, энергичный ударник на тимпанах, симпатичный седой бородач по одному и милые девушки скрипачки по другому краю, реакция публики в какой-то момент, случайно попавший на концерт и нечаянно заснувший слушатель и многое-многое другое. Можно ли объединить все эти элементы, не нарушая общности стиля?

Пропуская через внутренний взор с годами накопленные впечатления от концертных записей, надо признать, что самыми приятными и запоминающимися были концерты камерной и народной музыки. Причина, вероятно, в том, что маленький ансамбль возможно держать в объективе камер с близкого расстояния, если даже в фокусе какой-то конкретный музыкант или слушатель. В этом случае перед внутренним взором сохраняется общи-

цельная картина. Видеозаписи поп-ансамблей, независимо от их музыкальных достоинств и стилистических направлений, зато страдают отсутствием связности и целостности: детали беспокойной суеты не уместаются в кадре и не укладываются в какую-либо разумную схему.

Инструментальная музыка всегда занимала заметное место среди средств человеческого самовыражения. Для авторов аудиовизуальных произведений музыка является рельсами, по которым направляется действие. То, что на вербальном языке передается посредством логических конструкций, музыка делает на эмоциональном уровне, объединяя различные образы и ситуации в одно целое.

В традиционных культурах инструменталист всегда развлекал людей не только игрой на инструменте: он по мере своих способностей был шутником, заводилой, мастером, рассказчиком, фокусником. Конкурентная борьба между отдельными музыкантами выражалась мерой многосторонности. Музыкант, где бы он не находился, в середине, или с краю, по отношению к остальным участникам действия, всегда оказывался в центре событий. Таковую же тенденцию можно наблюдать в современной зрелищной индустрии. Нельзя не заметить, что основная забота современных ансамблей — вовсе не игра на инструментах, а создание суматохи при помощи неординарных выходов, экстравагантных костюмов и реквизита. Музыканты работают не чисто музыкальном, а в некоем смешанном жанре.

Музыка в значительной степени является организующим началом для аудиовизуальных искусств, подобно вазе, объединяющей в букет цветы. Скрытые стремления аудиовизуальных произведений выражаются в музыке. Сложилась и определенная музыкальные стереотипы для тех или иных ситуаций. На это явление обратил внимание Астор Пьяцолла в одном из своих интервью: «Если в американском триллере есть сцена насилия и террора, ее озвучивают музыкой Бартока, Стравинского или Малера».

Танго самого Астора Пьяцоллы созданы с явной целью дать выход кипящим в людях эмоциям через танец. Танцующие, присоединяясь к музыке, открывают свой внутренний мир, насколько позволяют их характеры и мастерство. Танец в исполнении более сдержанных людей, соответственно, беднее эмоциями. Человек, наделенный социально чуткой душой, слушая музыку Пьяцоллы, видит в ней не танец, а картины борьбы рабочего класса за лучшее будущее. Для него музыка звучит призывом к опротивлению государственной власти, которая покровительствует эксплуататорам. Эмоционально активный характер танго со своей бескомпромиссностью идеально подходит как звуковой фон для видеомонтажа, где изображена борьба против социальной несправедливости. Кровавые

столкновения доведенного до отчаяния народа, вооруженной до зубов полиции, горящие автомобили на улицах, отчаяние и бессилие людей перед несправедливостью и мощный взрыв.

Музыка Пьяцоллы действительно содержит такие эмоции, заглушающие голос трезвого рассудка. Хлынувшие наружу насильственные инстинкты, действительно, не считаются ни с жизнью, ни со смертью. Но все дело в том, что на концептуальном уровне насильственных инстинктов в музыке Пьяцоллы не найти. Важнейшее свойство танго Пьяцоллы — оптимизм — создатели видеофильма как будто намеренно оставляют в стороне.

Заключая видеозрелище в музыкальную оболочку, создатели видеоролика распространяют логику музыкального развития на все аудиовизуальное произведение. Выбранный ими звуковой фон диктует свои законы, и аудиовизуальное произведение пропитывается его ритмами. Естественно, что какая-либо другая музыка дала бы произведению иной накал.

Механическое тиражирование имеет место во всех видах искусств как вспомогательное средство, чтобы люди, не имеющие возможности посещать музеи, выставки, элитные концерты и спектакли, также могли участвовать в культурном процессе. В аудиовизуальных искусствах механически продуцированное произведение — единственная форма его существования. Прискорбно, когда средства визуальной выразительности вводят в действие без особой нужды.

Одно дело, когда цифровая техника визуализации переводит спектры и силу звука в трехмерные картины. Если же технический персонал какого-то фольклорного инструментального состава имитирует аудиовизуальность, показывая на заднем плане какие-либо видеодоорывки, это медвежья услуга по отношению к наследию минувших поколений. Подобная практика способствует сдвигу в сознании людей, что в итоге может выразиться в постепенном вырождении традиционной культуры.

III

Надежда Покровская
(Новосибирск)

Настройка арфы: особенности и проблемы

Сложности в настройке арфы и упреки в ее фальшивом звучании давно стали «притчей во языцех» у оркестровых музыкантов и особенно у дирижеров. Но всегда ли в плохой настройке виновны играющие на этом древнем инструменте, который вот уже более века переживает эпоху нового расцвета? Надо разобраться в причинах трудностей и найти способы их устранения.

Замечательный русский композитор Н.И.Пейко как-то сказал мне: «У меня такое ощущение, что арфа постоянно немного фальшивит. И особенно это заметно в оркестре. Может быть, в этом секрет ее обаяния?» — Конечно, нет.

Именно чисто настроенная арфа звучит чарующе. Но настроенная в определенной тональности для *сольной* игры. На чисто настроенной арфе все обертоны «работают» в полную силу, окрашивая и усиливая звучание инструмента, даже несколько продлевая колебания каждой струны. При настройке следует помнить, что педальный механизм, перестраивающий струны, часто неточно работает. Вилка может пережать или недожать струну, и в результате интервал получается больше или меньше полутона.

При отлично отрегулированной механике все диезы будут выше бемолей. При попытке энгармонической замены звуков «ножницы» между ними могут составить до 1/8 тона (при плохой регулировке — до 1/4 тона и более). Но *во время игры* арфист не может, как струнники или духовики, подправить высоту ноты под общий строй. Неизменяемый натуральный звукоряд — это первая особенность арфы.

Вторая особенность — основная тональность, в расчете на которую создают современные инструменты (До-бемоль мажор). Именно эта тональность не совпадает с натуральными строями всех других инструментов. Композиторы знают, что арфа лучше звучит в бемольных тональностях, а струнные — в диезных, и соответственно этому пишут оркестровые партии. В результате получается, например, так: в коде увертюры-фантазии П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта» весь оркестр играет в Си мажоре и лишь арфа в До-бемоль мажоре. Если учесть, что все духовые к концу игры

имеют тенденцию повышать строй, струнные вынуждены и могут к ним подстроиться и только у арфы при длительной игре жильные струны начинают снижать строй, то можно себе представить такое соединение — С мажор + До-бемоль мажор на *fff*! В результате выговор получает арфистка.

Ту же ошибку из лучших побуждений делали А.Глазунов, Д.Шостакович, Р.Вагнер и др. Только М.Глинка, весьма экономно использовавший арфу, не позволял себе таких соединений.

Однако смиряться с фальшью не следует; надо научиться сначала настраивать арфу для *сольной* игры, так как и в оркестре она чаще всего используется как *сольный* и *аккомпанирующий* инструмент в эпизодах лирического или созерцательного характера. Давно известны разные схемы настройки и проверки чистоты строя. Они приведены во всех Школах и Методах XVIII–XIX веков. Но главный принцип настройки остается неизменным и для арф систем Гохбруккера и Эрара с основной тональностью Ми-бемоль мажор, и для всех систем современных арф с основной тональностью До-бемоль мажор.

Начинают настройку со звука Ля первой октавы, для чего ставят педаль Ля на среднюю зарубку. Затем педаль Ля переводят в верхнее положение, и та же струна звучит уже как Ля-бемоль. Если вилка зажимает струну точно на $1/21$ тона, то от полученного чистого Ля настраивают по квартно-квинтовому кругу струны малой и первой октав. Если в них все квинты и октавы выстроены чисто, то последняя квинта Ре-Ля тоже должна оказаться чистой. Остальные струны настраиваются по октавам вверх и вниз¹.

¹ Описанный процесс настройки, даже тщательно выполненный, еще не обеспечивает чистоту интонации, поскольку все «бедь» начинаются с серьезного конструктивного недостатка арфы — установки перестроечной вилки на $1/21$ часть струны. Полученный с помощью этой вилки полутон будет соответствовать интервалу между 20-м и 21-м обертонами натурального звукоряда. Исходя из данных теории музыкального строя (3-й обертон висит по сравнению с темперированным звуком на 2 цента, 5-й низит на 10 центов, 7-й низит на 22 цента), несложно высчитать, что 20-й обертон от *до-ми*, заниженное на 10 центов (двумя октавами выше 5-го обертона), 21-й обертон — септимальная малая септима (уже темперированной на 22 цента) построенная от чистой квинты (шире темперированной на 2 цента); от *до* это будет *фа*, заниженное на 20 центов. В результате *ля-бемоль*, полученный понижением на $1/21$ часть струны, будет висеть на 10 центов, а каждая восходящая чистая (бемоль) квинта добавит еще 2 цента завышения. Таким образом, при всех чистых квинтах последняя (*ре-ля*) никак не получится чистой, а вся настройка не сойдется на интервал в 24 цента, известный в теории музыкального строя как пифагоров комма. Для сравнения: первый ладок гитары, гриф которой рассчитывается по старым стандартам, укорачивает струну примерно на $1/18$ часть ее звучащего отрезка, а полученный полутон значительно ближе к темперированному, чем полутон *до-бемоль* — *до-беклар* на арфе (Прим. Ю.Бойко).

А как быть, если произведение, которое предстоит играть в оркестре, написано в диезной тональности; или тональность сольной пьесы имеет меньшее число бемолей и много встречных знаков? В этом случае все диезы у арфы будут выше оркестровых¹ или будут совпадать только с диезами струнных. В пьесе для арфы соло эпизоды в основной тональности могут прозвучать чисто; там же, где появляются встречные знаки, возникает фальшь. Поэтому для сольной игры приходится настраивать арфу не по схеме, предложенной в руководствах, а в той тональности, в которой написана пьеса, и смириться с тем, что инструмент будет звучать хуже. Особенно меняются тембр и громкость звука в диезных тональностях.

Если у работающей в оркестре арфистки есть тюнер, то настраивают поочередно все струны либо сверху вниз, либо снизу вверх, согласуясь с показаниями аппарата. При его отсутствии приходится искать компромисс между строем арфы и строем оркестра, который, в свою очередь, внутри себя не един: свободная интонация у струнных и тромбонов и приближенная к темперированной — у остальных инструментов. Поэтому опытные оркестрантки особое внимание уделяют т.н. «открытым местам» в своих партиях, а ансамблистки состраивают арфу с теми инструментами, с которыми предстоит играть чаще всего.

Настройке арфы могут помешать четыре причины, связанные с психологией:

1. Эмоциональные ошибки, возникающие при настройке крайних регистров. Звучание верхнего регистра, как правило, завывают, а нижнего — занижают, причем расхождение в звучании одноименных струн в крайних регистрах может достигать полутона.

2. Выверяя звучание какого-либо интервала, настраивают только верхнюю струну, априори полагая, что нижняя звучит чисто. Но фальшивить может как раз нижняя.

3. Настраивая аккорд, считают, что только одна струна звучит фальшиво, хотя могут фальшивить все. В таком случае их приходится сравнивать не между собой, а состраивать с соседними струнами.

4. Многие музыканты убеждены, что арфа всегда понижает строй, и любую фальшивую струну начинают тянуть вверх. Но довольно часто строй инструмента повышается то у всего звукоряда арфы, то у отдельных регистров. Это зависит от условий, в которых она находилась: влажность или сухость, жара или холод, сквозняк, близость батарей отопления, прямое попадание солнечных лучей на деку, перемена атмосферного давления — все

¹ Если вторая перестроечная вилка (о которой у автора ни слова) укорачивает оставшуюся часть струны, как и первая, на $1/21$ часть, то диезы будут низить (Прим. Ю.Бойко).

может стать причиной изменения строя. Если неблагоприятные условия были продолжительны, то они могут привести к искажению формы деки («арфа с пузом»). В худшем случае может вырвать деку.

В театральных ямах, где стоит инструмент, почти всегда есть сквозняк; от потных пальцев играющих и от дыхания тысяч людей в залах повышаются температура и влажность, — и повышается строй всех инструментов. Кроме арфы. Поэтому нужно и должно подстраивать арфу *постоянно*, подгоняя ее настройку под строй и тональность, которые звучат в данную минуту. Но это не всегда возможно сделать.

Жильные струны звучат мягко, по тембру близко к человеческому голосу. Но трудно подобрать струну нужной длины, диаметра и абсолютно ровную на всем протяжении. А струна с внутренним уплотнением или утолщенная звучит глухо и фальшиво. К тому же, жильные струны быстро изнашиваются; поэтому стали применять нейлоновые: они прочны и ровны, служат дольше и звучат чище. Но как изменился тембр! Теперь арфа звучит почти как цитра, у нее появилось звенящее, даже стеклянное звучание, протяженность звука уменьшилась. Из-за жесткости нейлона износ даже вилочной механики, не говоря уж о деревянных частях, наступает раньше.

Главное все же не в износе инструмента, а в изменении его тембра, в изменениях ощущений пальцев. Нейлон и жилка по-разному воспринимаются пальцами, по-разному откликаются на прикосновение, и звучание выходит не таким, каким его ждет слух. Проблема изменения тембра касается не только арфы. С заменой жильных струн металлическими изменился тембр и других струнных инструментов, и теперь нам трудно себе представить, на какое звучание рассчитывали Вивальди, Боккерини, Гайда и Моцарт, создавая свои шедевры. В современных тембрах струнных не хватает человеческой теплоты.

Я задала много вопросов, на которые не нахожу ответов. Арфу до сих пор нельзя считать совершенным инструментом; над ее улучшением продолжают работать инженеры разных стран. Станет ли она действительно лучше, вернется ли к ней ее колдовское чистое звучание — покажет время. Теперь же каждая арфистка настраивает инструмент, не считаясь со схематическими требованиями, придерживаясь своей *индивидуальной температуры, обусловленной зонной природой слуха*.

Артикуляция в ряду средств воспитания исполнительского мастерства скрипача

Среди выразительных средств скрипичной игры главным является звуковое мастерство исполнителя. От качества скрипичного звука во многом зависят не только интонирование, но и стиль, манера высказывания, даже способ построения музыкальной образности и художественная концепция произведения. Поэтому задача воспитания звукового мастерства, в значительной мере обуславливаемого организацией игровых действий правой руки, обеспечивающих качество звучания, масштаб игры, агогику и т.д., является одной из основополагающих в процессе обучения скрипача.

В то же время, в процессе обучения, особенно на начальном этапе, сложнейшая технология игры на инструменте часто обуславливает преимущественное внимание к операционно-технологическим компонентам (налаживанию постановочных форм и игровых движений рук, внешне упорядоченных навыков извлечения звука), в результате чего решение художественных задач исполнения (пусть даже на самом элементарном уровне) отодвигается на неопределенно долгий срок. К тому же, традиционная методика освоения навыков звукоизвлечения смычком реализуется посредством исполнения либо кратких (различными частями смычка, нередко с паузами), либо долгих звуков (на всю длину смычка), выполняемых штрихом детаще. В двигательном-игровом плане выполнение детаще требует согласованных и пластичных действий не только крупных, но и мелких мышц, управляющих тонкими пальцевыми движениями. Именно несогласованность этих компонентов у начинающего скрипача когда он долгое время не получает достаточно ясного представления о характере скрипичного звучания, воспринятого не только «со стороны» (в исполнении учителя), но и через свои собственные слухо-двигательные представления приводит к длительным поискам форм игровых действий руки. Тем самым в этот период, чрезвычайно важный для формирования отношения к музыке, музыкальному искусству и собственной музыкально-исполнительской работе, обучаемый оказывается вне художественно-образной творческой деятельности, изначально определяемой основной задачей обучения.

Сегодня педагоги-скрипачи имеют возможность использовать альтернативный метод освоения элементарных основ звукового мастерства скрипача, предложенный С.О.Мильтоном [1]. Он основан на воспроизведении игровым движением при первых опытах звукоизвлечения не звуковой

линии (деташе), а звуковой точки (мартле-спиккато). С позиции выполнения игровых движений здесь участвуют (в отличие от деташе) в основном крупные мышцы, а окраска звука зависит только от двух параметров — скорости ведения смычка и силы нажима волоса на струну (в деташе — от пяти параметров).

Исключительную ценность в предлагаемом методе освоения навыков звукоизвлечения, помимо минимизации операционно-технологических компонентов, приобретает возможность интерпретировать такую «звуковую точку» (собственно начальную часть звучания, «атаку» звука) с позиций художественно-образного восприятия. Озвучивание происходит с помощью штриха, названного условно «кузнечик» (в силу своих звуко-двигательных характеристик), который может исполняться в любой точке смычка, движением вверх и вниз. Предлагаемый путь формирования предпосылок звукоизвлечения открывает большие возможности для собственной поисково-творческой работы ученика (под контролем учителя) для нахождения как параметров звучания — от критерия «еще не звук» до «уже не звук», так и физических параметров игрового движения и управления им (индивидуальных для каждого исполнителя). И, что важно, «чувственная» практика поможет ученику найти тот вариант качества звука, который ближе его индивидуальности.

Дальнейшая работа над навыками звукоизвлечения проходит через освоение основ штрихов мартле (упражнение «стрела»), стаккато (упражнение «шаги»), содержащее «цепочки стрел» от трех до 60–80 на один смычок) и деташе. На данном этапе деташе воспринимается как условное стаккато с бесконечным количеством микроостановок, переходящее в собственно безостановочное ведение смычка.

Изложенный метод формирования навыков звукоизвлечения (рассматривая шире — основ звукового мастерства), содержащий комплексные художественно-образные и операционно-технологические компоненты, с первых шагов связан с «произнесением» музыки, что выдвигает на передний план артикуляционные характеристики звучания. Уже на самом раннем этапе занятий ученик должен найти ответ на вопросы, каким образом произнести музыкальный звук: связать его с предыдущим и последующими звуками или отделить их друг от друга? какова должна быть мера связи и разделения? Ответы на эти вопросы подсказывает художественно-образное содержание исполняемой музыки; причем для воспитательного процесса особое значение приобретает возможная вариативность этого содержания.

В качестве примера можно рассмотреть одну из первых пьес для начинающих скрипачей — «Осенний дождик» Т.Захарьиной. Ее образное содержание позволяет реализовать широкую палитру звуковых красок

отличающихся различными артикуляционными характеристиками и характером игровых движений. Это может быть тягучий, монотонный дождик («капельки тянутся по стеклу»), исполняемый «цепочками» мягких «шагов», объединенных движением смычка в одну сторону, или редкие, но безостановочные «капельки» (деташе — нон легато раздельными движениями смычка), и т.д.

Образная вариативность предполагает также различный темп исполнения пьесы, разнообразную динамику (как контрастную, так и последовательную). Любые варианты образного прочтения музыки обуславливают использование разнообразных артикуляционных характеристик звука, которые незаметно для самого ученика становятся важным средством формирования его исполнительского мастерства¹. Следует заметить, что диапазон артикуляционных характеристик звучания значительно увеличивается при включении в исполнительский процесс левой руки (за счет агогической, динамической, тембровой — с помощью вибрации — окраски звучания).

Приходится с сожалением констатировать, что в используемых в современной педагогической практике учебниках, отражающих технико-репродуктивный метод обучения, подобный вид творческо-поисковой учебной работы не предусмотрен. Артикуляционные характеристики скрипичного звука как воспитательное средство используются лишь в практике отдельных педагогов; в массовой практике мы встречаемся преимущественно с маловыразительными «общими формами звучания». В то же время, сам музыкальный материал наших нотных учебников позволяет — при творческом подходе — достаточно широко включать артикуляционную палитру в учебно-исполнительскую практику.

В свете современной личностно-ориентированной концепции образования, обучение музыканта должно строиться на развитии целостного музыкально-образного и скрипично-исполнительского мышления, на раннем приобщении к творческим поискам и в художественном, и в технологическом плане. В этом плане артикуляционные свойства скрипичных штрихов представляются значительным, еще далеко не в полной мере освоенным резервом в ряду средств воспитания исполнительского мастерства скрипача.

Литература

1. Мильтоная С.О. Педагогика гармоничного развития музыканта: новая гуманистическая образовательная парадигма. Тверь, 2003.
2. Третьяченко В.Ф. Скрипичный букварь. Красноярск, 2007.

¹ Подобный подход реализован в «Скрипичном букваре» автора данной статьи [2].

Две дороги одного пути (О тембре и артикуляции в исполнительских школах игры на флейте Москвы и Ленинграда)

На самом верхнем этаже величественного музыкального симфонического дворца обитает тембр флейты, который во многом определяет особенности звучания каждого конкретного исполнительского коллектива. В 70–80-е годы XX столетия тембровая эстетика звучания симфонического оркестра формировалась в двух прославленных отечественных коллективах: Московском Государственном оркестре под управлением Е.Ф.Светланова и оркестре Ленинградской филармонии под руководством Е.А.Мравинского. Среди различий в трактовке и характере звучания двух коллективов слушатель мог уловить ощутимую разницу в игре замечательных солистов — исполнителей партий флейты — Валентина Зверева¹ и Александры Вавилиной². Если игра первого отличалась особой страстностью, экспрессией, напором и темпераментом, поражала серебристым, звонким, залившимся тембром, то игра второй, наоборот, обладала некоей умиротворяющей аурой; звук струился теплым, густым, несколько тускловатым светом, напоминая краски старинных деревянных флейт. На первый неискушенный взгляд можно было бы объяснить подобное различие тем, что женщина-солистка не могла не выражать в своей игре нежное, материнское начало, в то время как солист-мужчина проявлял свою мужественную сущность. Однако в беседах с профессиональными флейтистами выяснилось, что в середине XX века существовала четко очерченная Ленинградская исполнительская школа, центральными фигурами которой, наряду с Александрой Михайловной Вавилиной, были также выдающийся педагог, профессор Ленинградской консерватории Глеб Павлович Никитин³, и замечательный исполнитель, исследователь и пропагандист старинной музыки Владимир

¹ Зверев Валентин Ильич (р. 1942, Казахстан) — начал музыкальное образование в Воронежском музыкальном училище, затем в 1960 г. поступил в Ленинградскую государственную консерваторию в класс проф. И. Ф. Януса. Лауреат многих международных конкурсов. В 1965–1969 гг. — солист Мариинского театра. С 1969 г. — солист Государственного симфонического оркестра под рук. Е.Ф.Светланова.

² Вавилина Александра Михайловна (р. 1928, Ленинград) — флейтистка, педагог, заслуженный артист РСФСР. В 1956 г. окончила Ленинградскую консерваторию (класс П.Федотова), в 1961 — аспирантуру (рук. — И.Ф.Янус). С 1962 по 1989 гг. — солистка симфонического оркестра Ленинградской филармонии. С 1987 г. — профессор Ленинградской консерватории.

³ Никитин Глеб Павлович (р. 1926, Ленинград) — флейтист. С 1959 — преподаватель Ленинградской консерватории, с 1980 — декан оркестрового факультета.

Дмитриевич Федотов¹. Между «ленинградцами» и «москвичами» в это время существовало весьма динамичное творческое противостояние, особенно обострявшееся во время проведения Всесоюзных конкурсов среди музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Проблема состояла не только в чисто звуковых характеристиках, но и в эстетическом подходе к процессу самого исполнения. Если москвичи, в основном представляющие собой так называемую «школу Ю.Н.Должикова»², поражали воображение небывалым, почти спортивным блеском технической стороны игры, то «ленинградцы», что называется, брали музыкальностью, вдумчивостью, глубиной постижения образов. Несколько агрессивная манера «москвичей», захватывающая слушателей поистине невероятными темпами, напористым звуком, почти неуследимыми полетами головокружительных пассажей, находилась в резком противопоставлении с мягкой, спокойной, несуетливой и уравновешенной исполнительской стилистикой «ленинградцев». Особого накала это состояние достигло во время проведения конкурсов, когда представители обоих направлений открыто обвиняли друг друга, с одной стороны (московской) в старомодности, отсталости, «ретроградности», отсутствии необходимого технического оснащения, штриховой и динамической блеклости, с другой (петербургской) в немзыкальности, отсутствии тонкостей динамики, агогики.

Чтобы разобраться в сути этого противостояния исполнительских школ двух столиц, необходимо вспомнить историю отечественной исполнительской и педагогической практики на флейте. Наиболее значительной фигурой среди всех русских флейтистов был замечательный музыкант, исполнитель и композитор Владимир Николаевич Цыбин³. Будучи учеником Вильгельма Кречмана⁴, он являлся наследником так называемой «немецкой» традиции, которую заложили в России немецкие музыканты еще

¹ Федотов Владимир Дмитриевич (1942–2008) — флейтист, музыкант-аутентист, основатель ансамбля барочной музыки *Ars Consoni*, исполнитель музыки авангарда. В 1964–1975 гг. играл в Симфоническом оркестре филармонии под управлением Е.А.Мравинского.

² Должиков Юрий Николаевич (1932–2005) — ученик Д.Г. Харкеевича и проф. Н.И. Платонова. С 1964 г. преподает в Московской консерватории. Профессор. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

³ Цыбин Владимир Николаевич (1877–1949) — ученик проф. В.Кречмана. Профессор Московской консерватории, солист оркестра Большого театра, композитор, дирижер. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1946). Среди учеников — А.В.Корнеев, Н.И.Платонов, Д.Г.Харкеевич, Б.ВТризно, Ю.Г.Ягудин.

⁴ Кречман Василий Васильевич (1848, Германия — после 1917) — русский флейтист и педагог. До 1907 — солист Большого театра. В 1882–1917 — профессор Московской консерватории.

в XIX веке. По свидетельству современников, его игра поражала виртуознейшей техникой, но не отличалась особой яркостью и звонкостью звука, который был невелик по силе, со значительной долей шипящих призывков. Напротив, его современник, также флейтист-виртуоз В.И. Глинский-Сафонов обладал необыкновенно свежим, серебристым звуком. В педагогическом отношении, как рассказывал в своих воспоминаниях, опубликованных в сборнике «Мастера игры на духовых инструментах» (М.: Музыка, 1979. С.11–19) бывший ученик Цыбина Юлий Григорьевич Ягудин, его педагог считал, что и постановка, и формирование амбушюра есть индивидуальное дело исполнителя, поставленное в зависимость от особенностей губного аппарата и от стремления к достижению определенных художественных задач. «Без полного, ясного звука не может быть и ясного точного технического исполнения» — так вспоминаются Ягудину слова его преподавателя. К середине XX в. в отечественной исполнительской практике уже сложилась устойчивая методическая позиция: «Звук должен быть красивым, техникой виртуозной, а каким образом это достигается, — это уже проблемы частного характера». Подобный подход, бытовавший в первой половине столетия, вряд мог лечь в основу формирования определенной исполнительской школы, которую в то время можно было бы очертить лишь чисто эстетическими категориями общепринятых представлений о красоте звука и манере исполнения. Да и достаточно сложно было бы достичь существенной разницы в стиле исполнения на инструментах того времени, обладавших значительно более ограниченными техническими данными по сравнению с современными моделями и, соответственно, лишаящих исполнителя возможности использования мельчайших нюансов звукообразования, широко применяемых на современных инструментах.

О звучании флейты той эпохи мы можем судить по сохранившимся грампластинкам, где этот инструмент по характеру тембра предстает близким старинным поперечным флейтам: очень мягкий, даже несколько ватный звук с определенными ограничениями в динамике в нижнем (слишком тихо) и верхнем (слишком громко) регистрах (особенность, которая отмечалась во всех ранних пособиях по инструментоведению). В большинстве случаев модели инструментов не имели «губок» на лабиальном отверстии, что практически не позволяло исполнителю модулировать в тембральном отношении, так как сложность выдувания воздушного столба в данной ситуации не давала возможности существенно менять постановку амбушюра. Лишь с широким введением в конструкцию инструмента различных вариантов «губок» возникла активная тенденция к расширению тембровой палитры. Постановка амбушюра, как правило, оставалась такой же, как и при игре на старинных моделях. Постановку эту мы можем считать клас-

сической, так как именно ей обучались на протяжении многих столетий исполнители на поперечных флейтах, а именно: на растянутых губах, при напористой, активной подаче звука. При использовании этой постановки звук естественным образом все более просветлялся, серебрился, становился более звонким и пронзительным. Флейта зазвучала так, как о том давно мечтали и композиторы, и исполнители.

В звучании деревянных духовых инструментах в отечественной исполнительской школе отчетливо проявляется русский национальный колорит. Дело в том, что по своей фонетической специфике русский язык очень звонкий и яркий. Эти языковые качества посредством внутренних слуховых ощущений преобразуются в тембровые характеристики музыкальных инструментов. Поэтому русские флейтисты, как нигде в мире, добились яркого и сильного звучания, следуя своим национальным представлениям об эстетике произнесения звука. Такие замечательные исполнители, как М.И.Каширский, А.В.Корнеев и В.И.Зверев постоянно приковывали внимание к своей игре во многих странах мира не только поразительной виртуозностью, но и удивительным оригинальным звонким звуком. Однако следует заметить, что большинство исполнителей, следовавшие за тенденцией к просветлению и «посеребрению» звука, были, в основном, москвичи. Ленинградцы же, напротив, в своих ощущениях стремились оставаться в рамках прежней исполнительской эстетики, несмотря ни на какие технические усовершенствования. И в этом была своя логика, свои причины. С одной стороны, новый яркий звук, безусловно, не мог с одинаковой степенью художественной убедительности подходить к произведениям различных стилистических эпох. С другой стороны, представления о звучании и звучностях северян в значительной степени отличаются от представлений южан. Эту особенность можно проследить, в частности, на примере академического хорового исполнительства, когда открытому тембру южных голосов можно противопоставить приглушенное и мягкое звучание северных певцов. Для сохранения своей индивидуальности, своего характерного мягкого и приглушенного тембра, ленинградцы приспособили традиционную для них постановку амбушюра к новым конструктивным изменениям инструмента. Возникшая постановка на «отпущенных губах» позволяет достичь чрезвычайно характерного нежного, певучего, можно сказать, ласкового звука. Таким образом, обе постановки, как на отпущенных, свободных, так и на поджатых губах, обладают своей неповторимой красочной индивидуальностью и с эстетической точки зрения не только оправданы, но и создают возможность оригинальных разноплановых художественных решений одних и тех же музыкальных произведений. Оба варианта звуковой эстетики мы можем

рассматривать как отображение именно русских национальных исполнительских традиций.

Говоря о разгоревшихся в середине XX в. баталиях между московской и ленинградской школами, необходимо заметить, что в действительности противостояние происходило иначе: между национальным направлением, двумя ветвями которого они были и так называемой «современной французской школой», адептом которой был московский педагог Ю.Н.Должиков, воспитавший целую плеяду действительно блестящих флейтистов, манера исполнения которых в большей или меньшей степени копировала манеру некоторых французских исполнителей. Так называемый «французский звук», возникновение которого тесно связано с прононсом французской речи, фонетическим строением речевого аппарата, спецификой слуховых ощущений, получил широкое распространение в конце 60-х — начале 70-х годов в творчестве выдающихся французских флейтистов Ж.-П.Рампала, М.Моуза, М.Дебоста, ирландца Дж.Голвея, швейцарца О.Николе. Обладающий совершенно неповторимым сладким жужжащим оттенком, он стал чрезвычайно модным и получил достаточно широкое распространение, в том числе и в России. Перенесенный на русскую почву и соединившийся с местной традицией в ряде случаев он давал эклектичные результаты смешения «французского с нижегородским». Полное игнорирование отечественной традиции приводило к искажениям самого насаждаемого «французского тембра», о чем свидетельствовали приезжавшие в Россию французские педагоги.

Современная исполнительская практика ставит перед музыкантами задачу владения различными манерами исполнения и свободного применения их в соответствии со стилистикой того или иного исполняемого произведения. В этих условиях хотелось бы подчеркнуть необходимость сохранения индивидуальных черт отечественной флейтовой исполнительской практики, которая представляет собой уникальное двуединство одного яркого художественного пути, пройденного на протяжении XX в., и является, безусловно, весомым слагаемым национального культурного достояния.

*Владимир Шуляковский
(Санкт-Петербург)*

Артикуляция в музыке эпохи Барокко: Мифы и реальность

Все крупные музыкальные теоретики XVII–XVIII в. были едины во мнении, что хорошее исполнение музыкального произведения должно напоминать речь блестящего оратора. Изучение риторики и ораторского ис-

кусства было частью общего образования того времени: любой культурный человек знал и владел их основными приемами, среди которых артикуляция (от лат. articulo — расчленяю) была наиважнейшим. Именно умение четко «расчленять» части слова и текста, очень точно их произносить, правильно расставлять логические и «риторические» [1] ударения — эмфазисы — во все времена отличала хорошего оратора.

Под артикуляцией в музыке в наше время понимается умение правильно объединять, а где нужно разъединять звуки посредством штрихов — от легато до стаккато. В эпоху Барокко этот термин трактовался несколько шире: от соотношения разделов в форме — меры их сопряжения и разъединения, до взаимосвязи частей в многочастных циклах. Взаимодействие разделов такого произведения, исполняющихся где-то *attaca*, а где-то через определенную паузу является исключительно важным формообразующим моментом в небольших по масштабу сюитах XVII в.: произведение идет на одном дыхании, или оно составляется из малосвязанных между собой событий. Существовал также *микроруровень* артикуляции, где рассматривалась атака звука, мера его затухания или нарастания, а также динамический профиль каждой отдельной ноты.

Для того чтобы понять основные особенности барочной артикуляции необходимо вспомнить принцип иерархии, который господствовал в музыке на протяжении тысяч лет. Еще в средние века все звуки были подразделены на *p* — *nobilis* (благородные) и *v* — *vilis* (простые). Исходя из этого принципа, соотношение долей в четырехдольном такте имело следующий вид: 1 2 3 4, где первая доля была самой «благородной», третья — относительно. Вторая доля была «простой», а четвертая еще «проще». Эта схема была справедлива как для разделов формы, так и для групп тактов, как для пассажей восьмыми и шестнадцатыми, так и для отдельных частей многочастного произведения. Несмотря на то, что мы до сих пор называем эти доли «сильной», «относительно сильной» и «слабой», в музыкальной практике в последние 100 лет утвердился принцип их абсолютно одинакового исполнения. Современный прием «*detache*» на струнных инструментах стремится максимально сгладить движения смычка вниз и вверх. Особенно часто этот искусственный штрих, никогда не существовавший в XVII–XVIII в., применяют для исполнения музыки эпохи Барокко. Хотя мы видим, что штриховые обозначения, использовавшиеся для обозначения направления движения смычка, первоначально означали совсем другое. Ноты, играемые вниз — *p* были «благородными», а ноты играемые вверх — *v* — «простыми». Этот принцип лег в основу так называемого правила «вниз смычком», которое требовало всякую сильную долю начинать соответствующим движением смычка. Слабые доли предписывалось исполнять несколько легче.

Слоговые схемы, которыми предлагали исполнять пассажи на духовых также предполагали неравное звучание четных и нечетных звуков. Жан Мартин Отетер в своем трактате «Principes de la flute traversiere» [2] предлагает слоговую схему tu-gu tu-gu, Иоганн Кванц — did'll — did'll. Легко видеть, что первый слог, соответствующий нечетным нотам, в этих схемах ударный, а второй — безударный. Широко же применяемый в наше время «двойной язык», являющийся аналогом *detache* у струнных, приводит к абсолютной ровности всех нот, что является прямым противоречием хорошему исполнению, как оно понималось в XVII в.

Очевидно, что постоянное подчёркивание нечётных нот может показаться слушателю однообразным и монотонным, а это совершенно чуждо духу барочной музыки. Поэтому на практике мы видим, что жесткая структура «nobilis-vilis» постоянно вступает в конфликт с другими «вышестоящими» иерархиями, первой среди которых является гармония. Выдающийся теоретик XVIII в. Иоганн Кванц [3], к примеру, пишет, что имеющийся в мелодии диссонанс всегда должен акцентироваться, даже если он приходится на слабую долю.

Синкопа также всегда должна подчеркиваться. Это же касается и последовательности длинных и коротких нот, где почти всегда акцентируется более длинная нота. Часто эмфатический акцент подчеркивает самую высокую в пассаже ноту, которая также может попадать на слабое время.

В вокальной музыке эмфазис напрямую связан с текстом. Иоганн Маттезон, анализируя в своем трактате «Совершенный капельмейстер» [4] текст одной арии, предлагает исполнять с эмфатическим акцентом следующие слова:

Небо создало тебя *столь* прекрасной,
Любезная пастушка,
Что ты должна проявить *сострадание*,
Не жесткость к твоему пастушку.

В музыке на этот текст эмфазис дважды приходится на слабую долю, лишь один раз совпадая с сильной долей.

Таким образом, мы видим, что симметричная структура «nobilis-vilis» постоянно размывается акцентуацией других уровней, что придает музыке Барокко столь свойственную ей непредсказуемость, асимметричность и «причудливость» (итал. *bagosso* — странный, причудливый).

Возвращаясь к артикуляции в более узком смысле слова, следует отметить, что в XVII–XVIII в. близстоящие ноты должны были исполняться слитно, а ноты, разделенные широким интервалом — раздельно. В этом смысле самый «легатный» ход — полутон. Несколько менее слитный —

тон. Интервалы, начиная с терции должны артикулироваться соответственно их величине: чем шире интервал, тем больше степень разделения.

Трактаты XVII–XVIII в. рассматривают еще несколько случаев, требующих разделения между нотами:

- 1) между первой сильной долей такта и затактом;
- 2) перед любой нотой требующей эмфатического акцента (диссонанс, высшая нота во фразе, прерванный каданс и т.п.);
- 3) после каданса и пред началом новой музыкальной мысли (фразы);
- 4) перед длинной нотой;
- 5) перед форшлагом (аподжиатурой);
- 6) после завершением некоторых типов трели (в т. н. *point d'arrêt* — точке прекращения биений) перед ее разрешением;
- 7) в конце лиги, а также между лигами;
- 8) в пунктирном ритме, между нотой с точкой и короткой нотой.

Естественно, что все эти правила имеют массу исключений, которые диктуются логикой, смыслом и текстом (в вокальной музыке).

Важным моментом в исполнении музыки Барокко является точное выполнение артикуляционных указаний автора, который часто один и тот же мотив или тему излагает разными штрихами. Бывает и так, что различная артикуляция используется одновременно в разных голосах, чему достаточно примеров и в кантатах, и в концертах И.С. Баха. Многие современные исполнители считают такие места «недосмотром» композитора, и унифицируют все артикуляционные указания автора. Нечего и говорить, что в таком случае артикуляционная полифоничность сразу же пропадает и музыка начинает звучать куда более плоско и однообразно, по сравнению с тем, что задумывал композитор. Это же касается и некоторых «редакторов» баховских сочинений по своему усмотрению «правящих» сочинения великого композитора. Именно поэтому исполнители «аутентисты» уже давно предпочитают исполнять музыку по факсимильным изданиям, где все артикуляционные идеи автора видны в первоизданной полноте.

Говоря о лиге, следует помнить, что в наше время этот знак указывает лишь на то, что ноты под ним стоящие должны играть слитно. Подобный подход совершенно неприемлем к музыке Барокко, где лига была не техническим приемом, а графическим символом, указывающим на способ произнесения нот. Л. Моцарт отмечал в своем трактате [5], что начало всякой лиги отмечается небольшим акцентом. К концу лиги должно происходить некоторое затухание динамики. Мера акцента и затухания в зависимости от контекста могла быть каждый раз иной, но принцип такого произнесения сохранялся всегда.

Особенно важна акцентуация начала лиги, приходящейся на слабые доли такта, что очень часто случается в баховских сольных сюитах для виолончели и скрипичных сонатах. При неправильной артикуляции вся «по-лиритмическая» острота этих мест абсолютно теряется.

Совершенно другую информацию в XVII–XVIII в. несли точки над нотами. В наше время они однозначно трактуются как указание на украшивание ноты наполовину. 250–300 лет назад подобный знак мог лишь указывать на то, что ноты, над которыми он стоит, должны исполняться одинаково (в контексте, возможно, достаточно длинно). Принцип артикуляционного разнообразия, о котором мы говорили выше, в этом месте не работал. Во французской музыке этот знак показывал, что ноты, исполняющиеся обычно *inegalite* (ритмически неровно, как бы со свингом) должны играть ровно (трактат Куперена [6].)

У Баха точки над нотами часто показывали на то, что их не надо играть слитно. Мера же их длинны каждый раз определялась контекстом. Где-то половинка могла звучать очень коротко, а где-то наоборот, нота звучала практически всю выписанную длительность.

В эпоху Барокко разный характер музыки также предполагал разный тип артикуляции. Джузеппе Тартини в своем «Трактате об украшениях» [7] пишет, что при обозначении «cantabile» ноты исполняются значительно более слитно, чем при обозначении «allegro». Таким образом, тот или иной тип артикуляции в каждом конкретном случае напрямую связан с характером произведения.

Особо хочется поговорить о непонятных современному музыканту терминах типа *Adagio e spiccato* или *Largo e staccato*, которыми изобилуют партитуры Генделя и Вивальди. Такие указания часто воспринимаются как «ошибка» автора, и исполняются неверно, в соответствии с романтическим представлением о характере медленной части. Действительно, современный штрих *spiccato* может быть реализован только в быстрых темпах пассажах шестнадцатыми или другими короткими нотами, но никак ни в *Адажио*. В эпоху Барокко такое указание было сугубо артикуляционным, означало, что ноты в данном произведении НЕ должны исполняться слитно, при этом темп произведения мог быть самым медленным.

В заключении хотелось бы отметить, что сложившаяся в 1940–1950 годы «мифологическая» традиция исполнения музыки XVII–XVIII в., базирующаяся на романтической школе XIX–XX в. имеет мало отношения к реальному звучанию музыки Барокко. В первую очередь это касается принципов артикуляции, детально отраженных в теоретических трактатах того времени. Даже самое блестящее в техническом смысле исполнение без знания этих правил всегда будет неполноценным, искажающим суть музыкального произведения.

1. Друскин Я.С. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. СПб.: Композитор, 2005.

2. *Отетер Жак Мартин*. Принципы игры на флейте траверсо [1707]. *Hotteterre, Jacques*. Principes de la flute traversiere. Paris: C. Ballard, 1707. 2 p.l., 50, [1] p. Одно из последних изданий: Firenze: SPES, 1998. 50 p.; на англ. яз.: New York: Dover, 1983. xv, 73 p.

3. *Кванц Иоганн*. Об искусстве игры на флейте [1751]. *Quantz, Johann Joachim*. On playing the flute / Complete translation with an introd. and notes by Edward R. Reilly. New York: Free Press [1966]. 365 p. (2nd ed.: Boston: North-eastern University Press, 2001. 412 p.).

4. *Маттезон Иоганн*. Совершенный капельмейстер [1739]. *Mattheson, Johann*. Der vollkommene Capellmeister ... Hamburg: C. Herold, 1739. 28, [4], 484, [20] p. Одно из последних изданий: Kassel; New York: Barenreiter, 1999. 676 s.

5. *Моцарт Леопольд*. Основы скрипичной игры [1756] *Mozart, Leopold*. Versuch einer grundlichen Violinschule. Augspurg: Gedruckt bey J. J. Lotter, 1756. [16], 264 p. Издание на англ. языке: A treatise on the fundamental principles of violin playing / Translated by Editha Knocker. 2nd ed. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1985. xxxv, 235 p.

6. *Сюперин Ф. Л.* art de toucher le clavecin [1716]. *Кюперен Франсуа*. Искусство игры на клавесине / Сост. Д.М.Серов; Перевод с франц. О.А. Серовой-Хортик; Коммент. и вступ. статья Я.И.Мильштейна. М.: Музыка, 1973. С. 7–16.

7. *Тартини Джузеппе*. Трактат об украшениях в музыке [1751–1771]. *Tartini Giuseppe*. Traite des agremens de la musique. Paris, 1771. Переизд.: New York: Celle, 1961. (Facsimile included. English translation by E.Jakobi).

Ларионов Евгений
(Минск, Беларусь)

Особенности тембрового мышления К. Дебюсси

(на примере Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна»)

Уже в Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна» (1894) проявилось то свойство музыки Дебюсси, которое дало повод назвать его композитором-импрессионистом — настолько живописен был тембровый колорит этой оркестровой пьесы. Однако звуковая поверхность Прелюдии, своего

¹Список литературы уточнен и отредактирован А.Б.Никаноровым.

рода псевдоантичный звуковой декор (флейта как образ флейты Пана, арфа как образ лиры и, наконец, античные тарелочки¹), не должна заслонять от нас более глубокие слои тембрового мышления французского композитора. Их мы и попытаемся кратко изложить.

1) *Взаимодействие чистых и смешанных тембров.*

Известна приверженность Дебюсси к использованию чистых тембров «Я стараюсь употреблять каждый тембр в его чистом виде, как, например Моцарт <...>. Я стараюсь сохранить чистоту каждого тембра, поместить его на необходимое для него место» [цит. по: 1: 143]. Тем не менее, опыт романтиков в области смешения тембров также был ценен для Дебюсси. Употребляя, подобно классикам, преимущественно чистые инструментальные тембры, Дебюсси удавалось достичь впечатления необычайной красочности оркестра, к чему стремились романтики. Поясним это положение аналогией из живописи. Известно два вида смешения красок: механический и оптический. При механическом смешении отдельный оттенок нивелируется, суммарный же цвет стремится к серому тону. При оптическом смешении суммарный цвет собирается в радужно-белый. Этим эффектно пользовались художники-импрессионисты, не накладывая цвета друг на друга, а рядопологая различные по величине сегменты чистых красок. В отличие от романтиков, которые «накладывали» инструментальные краски друг на друга, Дебюсси располагает их друг возле друга, подобно художникам-импрессионистам дробный мелодический рисунок на отдельные тембро-мотивы. В результате такого использования чистых тембров складывается впечатление тембровой переливчатости: один и тот же тембр, попадая в различное тембровое окружение, сам начинает играть различными красками. Подобная атомизация звуковой ткани проявляет себя особенно ярко в поздних оркестровых произведениях французского композитора (например, в «Играх»), но заметна уже и в Прелюдии. Таким образом, трактовку Дебюсси проблемы взаимодействия чистых и смешанных тембров можно назвать синтезом по отношению к классическому и затем к романтическому инструментальному письму.

Однако, дилемма взаимодействия чистых и смешанных инструментальных красок у Дебюсси этим не исчерпывается, проявляя себя в феномене темброобраза.

2) *Темброобраз.*

Проиллюстрируем эффект темброобраза фрагментом из вступления Первой симфонии Г. Малера, где он выражен наиболее выпукло. Звуковое полотно являет собой отображение предрассветных сумерек, одной из характерных примет которых выступает сигнал побудки (т.т. 9–15). Ес

¹ Известно, что в качестве образцов для изготовления античных тарелочек служили изображения на древнегреческих вазах.

тественно, что подобные сигналы связываются в нашем восприятии с тембром медных духовых инструментов — главным образом с тембром трубы. У Малера именно так и происходит: три трубы вступают с характерным для них сигналом побудки. Но вступление труб приходится лишь на 22-ой такт. Им же предшествуют призывные, хотя и тихие пассажи кларнетов в низком регистре. Два кларнета и бас-кларнет *in B* исполняют сигнал, который затем перейдет к трубам. Звуко-смысловая цепочка складывается таким образом, что кларнеты в соотношении с последующим вступлением труб сами становятся «трубами». Они воплощают собой этот «медный» тембр, его образ (отсюда *темброобраз*), но услышанный отдаленно, как бы укутанным в предрассветную мглу.

В Прелюдии Дебюсси солирующие гобой и кларнет погружены в такой контекст, что воспринимаются оттенками главенствующего инструмента этой оркестровой пьесы — флейты. Они как бы варьируют основной — «флейтовый» — цвет Прелюдии. При использовании объективно чистого тембра (в данном случае гобоя либо кларнета) Дебюсси удается достичь эффекта подмешивания флейтового тембра к гобойному либо кларнетовому: сквозь гобойную либо кларнетовую звучность просвечивает образ флейты. Итак, темброобраз — это эффект наличия в тембре одного инструмента образа тембра другого. Технически это воплощается так, что в реальный тембр с помощью фактурных, артикуляционных и др. приемов «подмешивается» образ другого тембра. Так решается проблема интенсивного (в отличие от экстенсивного, заключающегося в обращении к новым тембрам) использования тембрового ресурса при ограниченном числе реальных тембров. Явление темброобраза — не имитация (нечто внешнее). Его цель — выявить в различных тембрах внутреннюю связь как основу создания логически оправданной тембровой драматургии.

3) *Объективированный тембр.*

Одной из важнейших примет импрессионистического стиля (будь то в живописи, литературе либо в музыке) является наличие какой-либо яркой характерологической детали. В самом деле, при погружении в необычайно изменчивый мир образов импрессионизма, восприятию слушателя или зрителя необходима более или менее фиксированная опора, некий объект. Это позволяет адекватно отслеживать степень этой изменчивости. Таким объектом может быть стог сена в различные поры года или собор в различное время суток на полотнах К. Моне, некий символ, проявляющийся в различных обликах в поэзии С. Малларме. В музыке же Дебюсси этим может являться «...музыкальная фраза — цитата, тембр, звукоподражательный прием, музыкальная форма и т. п.» [2: 15]. В Прелюдии таким объектом является флейта. В смысловом отношении она отделена от других инструментов не

только программой¹, но и выделена своим изумительно пластичным мелодическим рисунком: нисходящие и восходящие поступенные ходы вызывают в воображении движения исполнителя на античном инструменте, который в различных направлениях проводит вдоль своих губ ряд прикрепленных друг к другу трубочек². Таким образом, флейта объективирована для нашего восприятия, семантически определена и конкретизирована. Это дает нам повод назвать флейту в Прелюдии объективированным тембром. В оркестровых произведениях более позднего периода Дебюсси также использует прием объективированного тембра: это английский рожок в «Облаках», барабан и трубы в «Празднествах», женский хор в «Сиренах», гобой д'амур в «Печальных жигах» и т.д.³

4) *Функционализация тембрового колорита.*

В XIX веке функциональная гармоническая система классиков претерпевает некоторые изменения. В гармонии романтиков обнаруживает себя новая выразительная сила — фонизм аккорда (Ю. Тюлин). Звучность отдельного звука либо аккорда со временем начинает затмевать собой функциональную логику гармонической системы и сама начинает претендовать на роль функционального элемента, что самым ярчайшим образом проявилось в «Тристане» Р. Вагнера. У К. Дебюсси же и тембр начинает использоваться как ведущий функциональный элемент. Определить основную «тембровую» тональность Прелюдии как флейтовую не кажется нам всего лишь метафорой. Внимательно приглядимся к первоначальному проведению темы этой оркестровой пьесы. Начальный флейтовый наигрыш содержит в себе два различных элемента, развиваемых впоследствии то кларнетом, то гобоем. Подобно тому как в гармонической системе тоническое трезвучие активизируется доминантовым либо оттеняется субдоминантовым трезвучием, в Прелюдии тембр флейты активизируется скерцозно-остинатным, «доминантовым» кларнетом либо оттеняется, углубляется лирически-экспрессивным, «субдоминантовым» гобоем. Это и есть процесс функционализации тембрового колорита: тембр уже не ограничивается ролью уточнения гармонической логики произведения, но сам ее создает⁴.

¹ Флейта как образ флейты Пана.

² Смысловая устойчивость тембробраза во многом определяется взаимодействием тембра и фактуры. В приведенном выше примере из Первой симфонии Г. Малера кларнетовый тембр облачен в фанфарную фактуру труб из-за чего он и образует родство его тембра с трубами.

³ Заметим, что в музыке XX в. идея использования объективированного, т. е. определенным образом выделенного из общего контекста тембра нашла самое широкое применение (например, в конкретной и электроакустической музыке).

⁴ Об обратном процессе — отведении гармонической вертикали роли, которую до этого играл тембр — подробно см.: [3; 5].

5) *Взаимоотношение солирующего инструмента и оркестра.*

Частое использование солирующих инструментов в общей оркестровой ткани дает повод многим музыковедам говорить о большой роли концертности в произведениях Дебюсси. Нам это кажется не совсем верным. Концертность в ее традиционном понимании предполагает соревновательное начало между инструментом и оркестром: обмен репликами между солистом и оркестром, конфронтация и последующее «примирение» — вот действующие пружины жанра концерта. Все это у Дебюсси отсутствует. У него инструмент состоит в таком взаимоотношении с оркестром, при котором последний является своего рода резонатором солирующего тембра, усиливающим его внутреннюю выразительность. Отношение индивидуального тембра к общей оркестровой массе у Дебюсси аналогично отношению мелодии к гармонии в гармонической системе классиков и романтиков. Как было уже показано, оркестр у Дебюсси не конфронтрует с солистом, а экстерорирует (термин Ж. Гризе) скрытую в нем выразительность.

Такая трактовка использования солирующего тембра относительно оркестра была активно развита композиторами последующих поколений. Так, например, Ж. Гризе в «Частицах» — 3-ей части «Акустических пространств» — подобным образом выстраивает звуковое отношение между солирующим тромбоном и оркестром. Звуки тромбона, поддержанные контрабасом, перемежаются со звучанием всего оркестра, которое является своеобразной лупой тромбонового тембра, позволяющей увидеть особенности его внутреннего строения крупным планом и, мало того, дать его в развитии (более подробно об этом см.: [4]).

Таким образом, в своих оркестровых сочинениях Дебюсси использует инструментальный тембр не только как внешнее колористическое средство, но существенно переосмысливает его роль относительно других элементов музыкального языка, пересматривая его взаимоотношение с мелодией, гармонией, фактурой и т. д. Кроме того, тембр становится ведущей смыслообразующей основой в музыке французского композитора.

Литература

1. *Быков В.* Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л., 1983. С. 137–172.
2. *Гурков В.* Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л., 1983. С. 11–38.
3. *Цытович В.* Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л.: Музыка, 1983. С. 64–90.
4. *Шутко Д.* Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 108–113.

5. Jakobik A. Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik. Analysen von Prélude à l'après-midi d'un faune, Les Nocturnes, Pelléas et Mélisande (1. Szene), La mer, Jeux. Wözburg, 1977.

Ольга Саханова
(Нижний Новгород)

Утонувшие в «Море»

Ударные инструменты в симфоническом триптихе Клода Дебюсси

Клод Дебюсси (1862–1918) признан реформатором классического симфонического оркестра. Органично входя в контекст эпохи и воплотив ее стремление к обновлению музыкального языка, эта реформа того же время напрямую связана с эстетической позицией композитора. Судя по сохранившемуся литературному наследию К. Дебюсси, главным вдохновляющим началом для него — природа. А потому и в творческом процессе он ценит прежде всего естественность, непреднамеренность, природную спонтанность, стихийность, а не следование формулам «штампам».

Одно из следствий таких взглядов на музыкальное искусство — изменившееся понимание тембра, своеобразной «ячейки» оркестрового мышления. К. Дебюсси освобождает тембры инструментов от привычных ассоциаций. Часто его звучания словно списаны с природы, выхвачены из действительности, приближены к пленэрному звучанию.

Новые художественные задачи, выдвинутые композитором, вызвали к жизни оригинальный тип фактуры, а следовательно, поменялась и роль образующих ее голосов. Эта тема неоднократно поднималась в известной музыковедческой литературе. Однако, говоря об отдельных инструментах и оркестровых группах, исследователи творчества К. Дебюсси подразумевают обычно только струнные и духовые, игнорируя ударные¹. Возможно дело в том, что эти инструменты, составляющие, несмотря на древнейшее происхождение, самую молодую группу симфонического оркестра, были осознаны как полноправная группа лишь в период, последовавший непосредственно за К. Дебюсси.

¹ Единственная статья, где один скромный абзац раскрывает роль ударной группы в партитуре «Моря» — это «Черты музыкального пейзажа Дебюсси» Р. Куницкой (История зарубежной музыки. М., 1979. Вып. 3). Об ударных у К. Дебюсси упоминается также в работах «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» Г. Дмитриева (М., 1991) и «Ударные инструменты в современном оркестре» Э. Динисова (М., 1982).

Между тем уже в оркестре французского мастера (и в партитурах его младшего современника М. Равеля) ударные обретают особый статус: они представлены как группа, приближающаяся по значению к группам струнных и духовых и наделенная собственными функциями.

С этой точки зрения интересно рассмотреть произведение центрального периода творчества К. Дебюсси — триптих «Море» (1903–1905). Будучи отражением реформы симфонического оркестра, ударные инструменты здесь предстают во всем богатстве своих функций, а особенности записи их партий позволяют затронуть некоторые вопросы исполнения.

В своем опусе К. Дебюсси использует всего шесть наиболее часто применяемых в классическом оркестре ударных — литавры, тарелки, большой барабан, там-там, Glockenspieler (или колокольчики) и треугольник, — но пишет для них партии, в которых раскрываются незаметные на первый взгляд аспекты его композиторского метода.

В связи с основной, звукописной, задачей «Моря» повышается роль сонорной стороны тембров. Соответственно, те ударные, которые изначально считаются декоративными (Glockenspieler и треугольник), попадают здесь в благодатную среду и получают возможность полностью проявить свои качества. Эти инструменты звучат во второй части триптиха — «Jeux de vagues» («Игры волн») — самой изящной, прихотливой, изобилующей мелкими деталями. Часть пестрит тонкими тембровыми находками, капризными поворотами «сюжета», и названные ударные инструменты с их легкими, звенящими тембрами, изысканностью и декоративной остротой колорита помогают созданию разнообразнейших оркестровых эффектов.

Любопытно, что в полотно К. Дебюсси колористическими свойствами наделяются даже ударные, которые раньше играли в оркестре иную роль. Достаточно вслушаться в партии литавр и там-тама, чтобы убедиться в их новой трактовке. Так, литавры традиционно применялись для подчеркивания сильных метрических долей, нарастания динамики и кульминаций tutti, для обострения гармонической опоры (тонико-доминантовый бас); изредка им поручали тематический материал; встречались звукоизобразительные приемы; более богатые партии обнаруживаются у романтика-экспериментатора Г. Берлиоза (который, к слову, начинал музыкальную деятельность в оркестре Итальянской оперы на «котлах»).

Не отвергая привычных функций инструмента, в «Море» К. Дебюсси выводит на первый план его сонорные качества. Композитор использует их в первой части — «De l'aube a midi sur la mer» («От зари до полудня на море»), где море предстает как стихия, наполненная трепещущими ритмами, звуками, волнениями, внутренней динамикой. В музыке передается реальное движение моря, его необъятность, могучая сила, поэтому ударные

выбраны по признаку «весомости»: литавры, большой барабан и там-там чьи тембры скорее ощущаются, чем слышатся.

Один из самых выразительных моментов, где «тяжелые» ударные демонстрируют свои тембровые свойства, содержится в начале третьей части — «Dialogue du vent et la mer» («Разговор ветра с морем»). Соединяясь с короткими фигурами низких струнных, tremolo литавр и большого барабана изображает порывы ветра, а там-там отвечает тихими ударами, ассоциирующимися с далеким отзвуком.

Особенно же поразителен подход К. Дебюсси к тарелкам — инструменту турецкого происхождения, обычно использовавшемуся в «янычарской» музыке вместе с большим барабаном. «Военная» семантика этого микста сохранилась вплоть до начала композиторского творчества К. Дебюсси. Последний же превращает тарелки в один из самых богатых по оттенкам тембров, услышав их еще не развитые потенции.

Подготовка кульминации в первой части «Моря» сопровождается tremolo тарелок *pp*, которое, крещендируя, приходит в конце к ослепительному *ff*. Тарелки словно передают свой блеск прочим инструментам, вызывая ассоциации с лучами солнца, которые рассеиваются по пространству и оживляют предметы ярким светом.

Во второй части композитор решает тембр тарелок абсолютно по-другому: в «Играх волн» мы слышим не оглушительный звон, а короткие касания (то чуть заметные — *p*, *pp* и даже *ppp*, то острые и отчетливые — *f*) и шелестящие tremolo *pp*. Таким образом, если в первой части подчеркиваются качества звучания тарелок, близкие к «низким», «тяжелым» инструментам группы, то во второй они ставятся в ряд декоративных тембров украшающих общую ткань оркестра.

Итак, автор триптиха «Море» открывает следующую страницу в развитии ударных, — эти инструменты оказываются способными вносить в звучание тонкие, дифференцированные штрихи и нюансы. Однако подобный подход создает определенные трудности восприятия: партии ударных в партитуре К. Дебюсси рассчитаны порой на очень искушенный слух.

Не меньшие проблемы встают перед исполнителями. По-видимому автор надеется на интуицию музыкантов, имеющих дело с очень летучей материей, не поддающейся точной фиксации. Они должны догадываться и о способе звукоизвлечения (он не во всех случаях указан композитором) и о желательном художественном результате. Конечно, словесные исполнительские ремарки в партиях ударных часто отсутствуют и в сочинениях других композиторов, но в подробно выписанных партитурах К. Дебюсси пестрящих пометками для струнных и духовых, это особенно бросается в глаза. Лишь в конце третьей части по тарелкам предписано ударять палоч-

ками от литавр (1 т. до ц. 58; 3-й т. после ц. 62) и колотушкой от большого барабана (ц. 61, 62). В большинстве же случаев исполнителю-ударнику надлежит выбрать тот способ игры на инструменте, который наиболее точно соответствует обозначенному дирижером звуковому образу. Поэтому столь непохожи приемы игры на ударных в исполнениях «Моря» оркестрами под управлением разных дирижеров.

Показательны, например, различия в трактовке партии тарелок в первой части триптиха. При общем *diminuendo* оркестра и выключении голосов вместе с контрабасами и литаврами остаются тарелки, которые издадут еле слышные шорохи-звоны. Для возникновения эффекта постепенно отдаляющегося шума волны исполнитель партии тарелок в оркестре Г. Караяна использует палочки от литавр, создающие мягко «рассыпающийся» звук. У А. Тосканини тарелки очень осторожно соприкасаются друг с другом, и звук образуется более острый, отчетливый и дольше затухающий.

Обратим внимание и на предшествующий эпизод, где в момент *Retenu* тремолирующие литавры должны сопровождать *tutti* оркестра, а затем паузировать до начала отмеченного фрагмента. А. Тосканини допускает здесь значительную вольность: в его интерпретации ясно слышно, что литавры продолжают играть в унисон со струнными, придавая их звучанию бóльшую четкость. В результате паузы исчезают, и «досочиненные» звуки у литавр вполне естественно соединяются с последующими нотами уже имеющейся партии. Впрочем, указанное отступление от текста звучит органично и не нарушает композиторского замысла, а подчеркивает его вариативность.

Иногда композитор, напротив, выписывает само собой разумеющиеся подробности. Скажем, вовсе необязательно ставить «вилочки» под нотами в партии там-тама: понятно, что его звук после удара сначала крещендирует, а затем затухает, подчиняясь физическим законам. Такой подход смыкается с противоположной гранью исполнительских проблем — с завышенными требованиями автора к ударникам.

Часто градации динамических оттенков в партиях таковы, что оказывается трудно и воспроизвести нужный нюанс, и отличить его на слух от подобных. Например, большую сложность составляют выписанные в партитуре тончайшие динамические оттенки у литавр в самом начале произведения: *ppp — piu pp — pp — dim. — pp — cresc. — pp — cresc. — p poco cresc.*

Чрезвычайно трудно выполнить все замечания автора, касающиеся артикуляции в партии гlockеншпиля. Разница в способах прикосновения на этом инструменте очень относительна (то же касается динамики). В самом деле, как можно с помощью молоточков создать *legato*? Или в условиях гудящего, сразу же «расплывающегося» звука сыграть *staccato*? И уж совсем

непостижимы артикуляционные указания, больше подходящие для механики рояля.

Невыполнимые звучности требуются порой и от треугольника — например, форшлаг, слигованный с четвертью *staccato forte*.

Подобные требования свидетельствуют об исключительной изысканности, рафинированности инструментального слуха К. Дебюсси. Однако нельзя не заметить, что многие обозначения в партитуре триптиха попросту утопичны. Все исполнительские тонкости требуют чуть ли не сверхъестественных усилий от ударников, и возникает опасность, что партии инструментов вообще не прозвучат. В хрестоматийных аудиозаписях так и происходит. Стремясь к буквальной точности воспроизведения всех авторских пометок, исполнители в оркестре Австрийского радио под управлением М. Хорвата, оркестра Славянской филармонии под управлением А. Шольца, Берлинского филармонического оркестра под управлением Г. Караяна оказываются в парадоксальной ситуации: во многих эпизодах партии ударных абсолютно не слышны, словно они растворились в оркестровой ткани. Пожалуй, в качестве исключения можно назвать два исполнения «Моря» — симфоническим оркестром Национального радио США под руководством А. Тосканини и Чикагским симфоническим оркестром под руководством Г. Шолти. Названные интерпретации поистине виртуозны: они демонстрируют не только стремление воплотить в жизнь все нюансы фактуры, но и заботу о реальном идеально сбалансированном звучании партитуры.

Владислав Петров

(Астрахань)

Акция в инструментальной музыке XX века

«Композиция — это замороженная импровизация» — считал И. Стравинский. Весомая часть музыкальных опусов последней трети XX в. не только подтверждает слова Стравинского, но заставляет отнестись к ним с более детальным вниманием. В большинстве современных композиций происходит «размораживание» импровизации. Эта тенденция характерна для произведений, относящихся к так называемым музыкальным акциям, в широком смысле — музыкальному акционизму, в котором сочетаются собственно исполнительский процесс (непосредственное звучание композиции) и законы театральной драматургии с использованием клоунады, пантомимы, активной жестикуляции, вербального начала, активной мимики и т. д. Большинство таких композиций построено на импровизации — музыкальной и сценической; в них нарушаются коммуникативные отношения, име-

шие устойчивый статус в европейской академической традиции, когда композитор — есть автор идеи с определенным содержанием, воплощенным в определенную форму, исполнитель — посредник между композитором и слушателем, которому необходимо лишь раскрыть творческий потенциал композиторского текста, а слушатель — конечное звено системы, адресат, целью которого служит лишь правильно воспринять преподносимую ему музыку. Акционизм наделяет эти коммуникативные звенья несколькими функциями. Композитор, оставаясь автором концепции, — более не является единоличным творцом. Его идеи могут быть пересмотрены исполнителями, которые теперь — *соавторы*. Именно исполнители становятся создателями той театральной атмосферы, которую автор предначертал в партитуре. Большую роль при сценической реализации произведения, раскрывающего законы акционизма, играет импровизация, как текстуальная (по отношению к тексту музыкального сочинения), так и поведенческая. Слушатель теперь не является простым адресатом, а имеет право сам *принять участие* в действе.

Одним из первых композиторов, создававших музыкальные акции, стал **Маурисио Кагель**. Говоря о его творчестве, Д. Житомирский и О. Лентьева определяют инструментальный театр, являющийся наиболее характерным явлением музыкальной акции, следующим образом: «музыка “выходит из себя”, исполнители начинают жестикулировать, издавать возгласы. Их движения, крики включаются в процесс музыкального исполнения. Концерт направлен теперь не столько на слуховое восприятие, сколько на зрительное. Действия, сопровождающие музыку, самой музыкой не мотивированы. Они откровенно “отчуждены” от звучания. В некоторых случаях музыканты обнажают перед публикой процесс музыкального производства, обыгрывают физическую сторону исполнения. При этом музыкальные звуки растворяются в шумах, эстетическое и неэстетическое воздействие на публику смешиваются. В ряде случаев рождается нечто вроде музыкального хепенинга» [2:188]. Сам Кагель, считает инструментальный театр формой представления, «которая использует жестикуляцию, содержит визуальные компоненты и находится в связи с музыкой. Все, что мы здесь видим и слышим, “сочинено”: световые эффекты, размеры реквизита, темп представления, артикуляция пространства и т. п.» [2:188]. Рассмотрим в качестве примера его сочинение «**Con Voce**» (1973) для трех безмолвных исполнителей. Создана композиция, по словам автора, «в память советской интервенции в Чехословакию». В том же году на фестивале «Варшавская осень» состоялась премьера этого произведения. Вот что происходило в тот вечер: на сцене появились три исполнителя, одетые в траурные одежды, встали и застыли в молчании. Лишь через некоторое время они стали

воспроизводить голосами звучание собственных инструментов. Кагель пояснил «программу» своего опуса следующим образом: «Как и народ Чехословакии, три инструменталиста в известном смысле немые: лишены голосов своих инструментов». И это происходило в Польской республике, которая уже в то время стремилась к хотя бы частичной свободе от тоталитарного режима социализма! «Con Voce» М. Кагеля состоит из двух частей — «немой» и «озвученной». В. Ерохин считает, что «этот опус репрезентирует свой особый “суб-жанр”. Жанр, представленный, вероятно, *только* данным опусом. Что это? Театр? Да. Вокальная музыка? Нет! На вокальную музыку эта вещь как-то совсем “не тянет”; это — скорее — инструментальная музыка. Наиболее подходящим жанровым обозначением представляется такое: “инструментальный театр без игры на инструментах”» [1:16–17].

Музыкальная акция, как правило, представляет собой тип композиции, цель которой — *наличие определенной художественной идеи*. Цель авторов акций, в том числе и музыкальных, — создать художественные образцы, являющиеся свободной *реализацией конкретной идеи*. Получалось подчас и так, что единственно значимой задачей художников и всех людей, принимавших участие в реализации акции, при этом становилось генерирование концепций. Авторский текст представляет собой своеобразную «инструкцию по применению». Иногда частью словесного выражения идеи акции становилось и указание среды, в которой мог демонстрироваться сам концептуальный объект. Акции могли проводиться везде — на улице, на дороге, в поле, в лесу, у горы, в конкретном населенном пункте, галерее, концертном зале. Концептуальная идея автора носит, скорее, хаотичный характер, задача же исполнителей — привести хаос в гармонию. Авторы-концептуалисты зашифровывают свои идеи в своеобразные концепты — словесные или звуковые клише.

Музыкальные акции — основная сфера творчества **Джона Кейджа**. Одной из самых известных является «4'33» (1952). Произведение написано непосредственно под впечатлением выставки американского живописца-концептуалиста Р. Раушенберга, условно названной в прессе «Белые картины», состоявшейся в 1950 году. На белых полотнах, выставленных художником, виднелись лишь легкие абрисы теневых рисунков. Идея, естественно, не нова и берет в свою основу основные закономерности малевического «Черного квадрата», созданного задолго до «Белых картин». Целью Раушенберга, несомненно, как и целью Малевича, было предоставить возможность зрителям увидеть смыслы в пустоте. Такую же цель ставил и Кейдж в своей композиции «4'33». Г. Орлов пишет: «Эта пьеса не вполне лишена смысла: ее длительность, обозначенная в названии, составляет 273 секунды, что, очевидно, должно напоминать об абсо-

плотном нуле по температурной шкале Кельвина» [3:237]. То есть, другим словом, — «нулевая» точка отсчета! В таком случае возникает вопрос: «нулевая» точка отсчета чего? Постигания собственных смыслов, смысла тишины и смысла звуков окружающего мира. На протяжении 4 минут и 33 секунд исполнитель сидит за фортепиано (эта же композиция, по замечанию Кейджа, может исполняться и любым инструментальным ансамблем!) и молчит. Реакция слушателей на премьерном исполнении композиции была разной — кто-то кричал, кто-то топал ногами, кто-то аплодировал, кто-то молчал... Была тишина — но тишины-то не было! Акустическое пространство зала было заполнено реальным звучанием реальной действительности!

Весьма интересно проявление музыкального акционизма в творчестве **Валентина Сильвестрова**. Например, в его «Драме» (1971) — цикле, состоящим из Сонаты для скрипки и фортепиано, Сонаты для виолончели и фортепиано и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано присутствует особый сценический эффект: участники перемещаются по сцене, обращаются с инструментами как с живыми существами. В конце первой части скрипач достает из кармана коробок спичек, зажигает одну спичку и тут же гасит ее, при этом необходимо «держат спичку горизонтально, на уровне подбородка, затем сильно, с акцентом дунуть и потушить... застыть с потушенной спичкой». Автор дает указания: 1) Рояль развернуть так, чтобы в зал была видна клавиатура. 2) Выдвинуть пюпитр и положить сверху над прорезью так, чтобы пианист мог видеть начало струн и демпфера. Крышку рояля открыть. 3) Детские тарелки положить на картон, расположенный на перегородках рояля. 4) Коробку спичек скрипач должен положить в карман». В Сонате для скрипки и фортепиано (I ч. цикла) используются металлические тарелки и керамические стаканчики. В кульминации разработки пианист должен наклониться над струнами и бросать металлические тарелки на струны таким образом, чтобы тарелки покачивались, издавая определенный акустический эффект. В разработке также есть места, где пианист должен спокойно встать и бросать на струны рояля три стаканчика. Получается эффект «жужжания». Затем пианист должен катать эти стаканчики по струнам для воссоздания резонансного стука, снять один из них (в то время как на струнах остаются лежать еще два), громко (со стуком) поставить их на пюпитр и медленно сесть. Во время последующего исполнения два стаканчика, оставшихся внутри инструмента, создают необычный звуковой эффект уже при нажатии клавиш. В партитуре Сильвестрова указаны все действия исполнителей на сцене (как в театральном или кинематографическом сценарии), типа «входит виолончелист решительно», «медленно подходит к своей позиции и садится», «приготавливается к игре

(вначале движения поспешные, к концу они замедляются и затормаживаются)», «поднять смычок с намерением взять первый звук сонаты», «идти за кулисы спокойно и просто». В конце Трио — эффектный уход всех участников действия: плавно встает и уходит за кулисы виолончелист, пианист же приклеивает керамические стаканчики к ниткам и уходит, когда они начинают плавно покачиваться, а скрипач покидает сцену последним. Все происходит на фоне долго звучащих на фортепиано звуковых обертонов. Как это может происходить, если пианист не сидит за инструментом? Дело в том, что перед началом коды исполнитель, сидящий за роялем, должен плавно наклониться и вставить клин в правую педаль. Таким образом, в последующие звуки, нажимаемые на рояле, благодаря деревянному клину остаются в пространственно-акустической «памяти».

Наконец, музыкальная акция является сквозным жанром в творчестве **В. Екимовского**. Здесь всплывают в памяти его самые знаменитые акции — **Композиция 14, «Balletto»** (1974) для дирижера и любого ансамбля и **Композиция 71, «Призрак театра»** (1996) — инструментальный театр для композитора и 10 музыкантов. Одно из последних сочинений Екимовского, созданных в области инструментального театра, — **Композиция 86, «Принцесса уколола палец — и все королевство заснуло...»** (2003) для пяти исполнителей и пленки. В авторской аннотации написано: «Музыканты сидят на сцене в ряд — V-но, Fl., Mar., Cl., V-с., — ноты у них стоят на низких пультах. После первого пассажа музыканты замирают в разных позах [выбор поз — на усмотрение исполнителей. — В.П.]. Затем, играя отдельные ноты, они медленно двигают туловищем (вправо, влево, вперед, назад — *ad libitum*) и на паузах вновь замирают. После окончания своей партии музыканты встают, кланяются, вызывают автора и уходят со сцены, причём делают это крайне медленно, как сомнамбулы. Магнитофонная пленка продолжает звучать после ухода музыкантов еще 30 секунд». Магнитофонная запись воспроизводит вибрирующее трансформированное увеличенное трезвучие в высоком регистре. Партитура содержит ряд «запаузирванных» моментов, во время которых исполнители как бы «застывают» в невероятных, выдуманных ими позах. Собственно музыкальная часть «спектакля» представляет собой набор разных техник письма: в определенных разделах общей формы можно встретить приемы пуантилистической записи текста и алеаторики.

Любое произведение, представляющее инструментальный театр широкого жанра — музыкальный акционизм, — сюжетно и зрительно ощущаемо. Сюжет в такого рода сочинениях возникает в процессе актерской игры исполнителя/исполнителей на сцене, как правило, драматургически выстроенной самим композитором или исполнителем. Тогда уже не музыка, а движение

исполнителей, неординарные действия, жестикуляция и мимика становятся главными носителями информации. Движения не просто призваны визуально «держать в напряжении» публику, но и попутно порождают разные акустические эффекты. Театрализация придает мобильность музыкальной форме, основанной на использовании принципа индетерминизма. Первична не музыка, а событийность, театральность, а главное при всем при этом — идея, репрезентированная собственно акционизмом.

Литература:

1. *Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия. 1960–1990. Аналитические очерки. М., 1997.
2. *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989.
3. *Орлов Г.* Древо музыки. СПб., 2005.

*Анна Тихомирова
(Екатеринбург)*

О свойствах и функциях оркестрового тембра в Седьмой симфонии Авета Тертеряна

Размышляя о свойствах оркестрового тембра в современной музыке, трудно обойти вниманием симфонические произведения выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Авета Тертеряна. Композитору присущ особый тип музыкального мышления, при котором постижение звука происходит через творческое вслушивание, стремление показать «внутреннюю жизнь звуков» (П. Булез).

По наблюдению О. Бочкаревой поиски музыкальной культуры XX века «...связаны с попытками найти <...> формы выражения нового *звучоощущения*» [1: 80]. Понять свойства оркестрового тембра в сочинениях Тертеряна, равно как и композиторов, родственных ему по творческому методу, можно лишь при более глубоком изучении природы звука, обратившись к области акустики, синтеза звука, семиотики, философии творчества и др.

Сонористический оркестр А. Тертеряна представляется живой развивающейся системой, насыщенной необычными инструментальными сочетаниями и взаимодействиями, готовой включить в свою сферу новые тембры. Анализ партитуры симфоний композитора позволяет рассмотреть следующие аспекты: 1) участие тембра в пространственном становлении музыкальной ткани; 2) роль тембра в формообразовании; 3) художественные возможности, связанные с семантическими свойствами тембра.

Классический тройной состав оркестра в Седьмой симфонии А. Тертерьяна дополнен народным инструментом *dap* (род бубна); микрофонное усиление расширяет границы динамического диапазона арфы, клавишина фортепиано. Использование звучания фонограмм сближает метод композитора с эстетикой и техникой конкретной музыки. В слиянии средств традиционного оркестра и электронной музыки композитор видел особые перспективы, уникальное явление «... пока нами не представляемое» [2: 49].

В партитуре Седьмой симфонии классические принципы оркестровки проявляются прежде всего через тембровую дифференциацию музыкальной ткани по вертикали и тембровое обновление по горизонтали. Каждая группа оркестра — единое инструментальное сообщество. Композитор показывает все элементы музыкальной ткани методом тембрового сопоставления — от глубокого контраста до колористического «подсвечивания».

Своего рода «тематическим рельефом» в партитуре симфонии является вступление каждого нового фактурного пласта, составляющего оркестровую вертикаль произведения. Эти различные по масштабу, образно-тематическому содержанию и функции фактурные образования можно условно разделить на две группы с точки зрения структурной оформленности: 1) мотивы и фразы; 2) континуально развивающиеся фоны и остатные линии.

Примечательно, что структурно оформленные тематические элементы обладают и ясным определенным тембром. Краска, представленная как объективная данность, является здесь своего рода *тембровым консонансом*. В общей звуковой картине данные элементы рельефно выделяются гармонично вписываясь в звуковое пространство окружающих их фактурных пластов.

В вертикальном строении оркестровой ткани симфонии преобладают функции фонов, остинатных последовательностей, педалей и педализирующих тканей. Именно они составляют фактурную основу музыкальной ткани. Каждый сонорный пласт имеет свою логику внутреннего строения и развертывания, свое индивидуальное тембровое решение, которое неотделимо от материала и «диктует» методы работы с ним.

А. Тертерян применяет различные приемы оформления педали — орнаментику, мотивное развитие, алеаторические приемы. Так, основу структуры фактурного пласта группы струнных составляет непрерывающееся звучание протянутых тонов, вокруг которых формируется мелодическое движение, и, таким образом, общее звучание воспринимается как единый сонорный комплекс. А через взаимодействие пласта с другими фактурными линиями раскрывается и его художественное смысловое значение — «*звучание тишины*».

Тембровое обновление тематических элементов является одним из ведущих приемов развития. Например, ритмическая фигура в партии литавр на протяжении всей симфонии проходит яркий насыщенный путь тембровых метаморфоз. Повторение ритмической фигуры становится более частым, постепенно спрессовываясь в единый сонорный комплекс. Предкульминационная фаза усиливается звучанием магнитофонной ленты. Звучание фонограммы и реально играющих инструментов, постепенное включение фактурных пластов, близких по материалу, создают ощущение *дислокализации* данного элемента в пространстве. В кульминации достигается наивысшая степень уплотнения, которая возможна в условиях данного инструментального состава — туттийный кластер в нескольких регистровых этажах (партитура, с. 123–124). В звучании сконцентрировался весь динамический и тембровый потенциал оркестра, а пространственные характеристики приведены к «общему знаменателю» фронтальной звуковой подачи (ритмический унисон оркестра дает эффект звучания из одного источника). В данной фазе произведения тембровое развитие тематического элемента доходит до своей критической точки. А в посткульминационном разделе происходит истинная тембровая трансформация: ритмическая фигура появляется в виде ряда акцентированных звуков в импровизации *dap'a* (партитура, с. 128–129). Элемент как бы растворяется в другом пласте, оставляя лишь слабый и тихий отзвук. В главном рельефе коды — монологе альты (партитура, с. 134) узнается уже только ритмический рисунок, ставший частью новой темы.

Взаимодействия фактурных пластов и линий интересной гранью раскрывается на примере мощного нисходящего движения вертикали октав, объединяющей, пронизывающей как лучом света горизонтальное движение процессуальных пластов фактуры. Сонорные пласты откликаются на него большим количеством «резонирующих» тонов. Появляется красивый художественный эффект, подобный тому, как эхом откликается пространство на появившийся в нем звуковой объект (партитура, с. 89). Прием эхоподобного отражения воплощается и на тематическом уровне — в оркестровой линии трубы словно отражение появляется интонационная фигура из пласта струнных. Так, с помощью оркестровых приемов возникает ощущение *quasi* резонанса.

Обобщая можно определить тембровые метаморфозы как ведущий принцип становления, выращивания постепенно раскрывающейся в непрерывном обновлении музыкальной ткани *формы-потока*.

Важно заметить, что в характеристике тембра проявились две его важные стороны: *статичная* — константа, оформленный звуковой процесс, имеющий определенную окраску, и *процессуальная* — тембровые преобразования, движение «внутреннего наполнения звучащей материи поля».

Стабильные тембры остигатных линий и тембры статичных мотивов часто проявляются как символы. В таких случаях можно говорить о семантических свойствах сформированных тембров (от звукоизобразительных эффектов до знаков, несущих глубокое образно-смысловое содержание).

Особое значение в симфонии приобретает группа тембров, характеризующих образ звучащей тишины: тремоло треугольника, импровизация *dap* и производные от них пласты. Тембровым консонансом реализуется на партитуре и тремоло малого барабана (*cola spazzole*) с плавными динамическими «волнами» (партитура, с. 126–127), рождая ассоциации со звуками окружающей живой природы. Здесь открывается и свой парадокс в «гармоничности» семантики тембра инструмента при «негармоничности» его спектра.

В седьмой симфонии А. Тертеряна глубина и значимость внутреннего тембро-интонирования видна в постепенно раскрывающемся объеме звукового пространства. Основные этапы его становления обозначены в партитуре ферматами, выполняющими роль «точек отсчета» на пути процесса формирования макро-тембра симфонии (партитура, с. 81, 128).

Выход на новые пространственные уровни композитор маркирует тембровым преобразованием тематических элементов. Вспомним метаморфозу, произошедшую с ритмической фигурой литавр, когда внешне проявление перешло в качество внутреннее. Ощущение расширяющегося звукового пространства создается и новым звучанием интонационных мотивов малого кларнета и саксофона сопрано (исполнители играют, неходясь за сценой). Новый вертикальный уровень достигается переходом этого мотива в низкий регистр фортепиано, перекликающегося с тихими ударами тамтамов. Создается художественный эффект пространственного перемещения вниз (партитура, с. 130–131). Фактурная метаморфоза изменила характеристики звучащего пространства: оно обретает новую ширину, высоту, глубину. И здесь уже сам прием фактурного развития обретает концептуальное значение.

Одной из важнейших особенностей композиторской техники А. Тертеряна является отражение спектральных характеристик звука (единовременных и процессуальных) в принципах тембрового развития сочинения. Образуется некая *сформированность тембра* — макро-тембр, имеющий свои фазы развития, являющийся, по сути, малой единицей формы. А свойства малой единицы естественным образом проявляются на более крупных планах. Можно рассматривать тембр на различных уровнях иерархии музыкального целого: тембр звука, созвучия, фактурного пласта, макро-тембр. На уровне композиции тембр проявляется как абстрактная модель, алгоритм.

В фактурном развитии Седьмой симфонии проявилось изоморфное единство разномасштабных явлений — тембра звука и процесса становления формы. Движение «от шума к тону», характерное для процесса звукообразования, стало своеобразной моделью фактуры всего сочинения, реализовавшись в движении от сложной сонорной вертикали к «высокому тону» монодии.

Литература

Бочкарева О. О фонизме в «Песне об Арктике» Э. Раутаваары // Вопросы инструментоведения. СПб., 2000. Вып.4. С.80.

Тертерян А. Мир по горизонтали и вертикали / Беседу вела М. Катунян // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 48–51.

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)

Хореографический компонент в музыке для ударных Дж. Кейджа, Г.Коуэлла, Л.Хэррисона

В ряду явлений, оказавших влияние на становление музыки для ударных американских композиторов-эксперименталистов первой половины XX века, особое место принадлежит танцу, а именно двум его сферам: 1) современному концертному танцу (modern concert dance или modern theatrical dance); 2) этнической танцевальной музыке.

Тридцатые годы явились расцветом танцевального искусства Соединенных Штатов. Развитие академической ветви танцевального искусства было связано в данный период в основном с именами европейских хореографов, режиссеров-постановщиков и балетмейстеров — Ж.Баланчина (директора New York City Ballet), М.Мордкина (American Ballet Theater), М.Фокина и Л.Мясина (Ballet Russe). Становление же собственно американской хореографической школы происходило в рамках современного концертного танца, появление которого было частью общекультурного процесса, в Европе получившего название «движения нового танца». Его зарождение и развитие связано с именами А.Дункан, М.Вигман, Жак-Далькроза и др. В Америке его зачинателями были Р.Ст.Денис и Т. Шаун, организовавшие в Лос-Анджелесе школу современного танца Denishawn School. В рамках школы выросло целое поколение американских хореографов, наиболее известные из которых Марта Грэхэм, Дорис Хамфрэй, Шакле Вейдман и др. Танец постепенно завоевывал культурное пространство: к 30-м годам в колледжах и университетах Западного побережья США современный танец стал обязательной частью программы физического развития

молодежи, позднее аналогичные школы возникли в Нью-Йорке, Вашингтоне, Бостоне. В 1934 году Л.Хорст начинает выпуск журнала «Танцевальное обозрение», в котором обсуждались проблемы развития современного танца, печаталась хроника событий танцевального искусства США.

Целью основателей школы было создание словаря хореографических движений, отражавшего индивидуальную экспрессию танцора. Внутренняя структура современного танца отличалась мобильностью: в его хореографии сочетались элементы гимнастики и классического балета, эстрадного шоу и этнического танца. Полижанровость современного танца привлекала композиторов многих направлений. В их числе А.Копланд («Near Ye», хореограф Р. Пэйдж), Н.Набоков («Union Pacific», хор. Л.Мяснин), Эл.Картер («Pocohantas», хор. Л.Христенсен) и др.

Генри Коуэлл был одним из первых композиторов-эксперименталистов, приглашенных к работе в спектаклях современного танца. Его экспериментальные звуковые идеи были воплощены в хореографических композициях Д.Хамфрей, М.Грэхэм, Ч.Вейдмана, Н.Хольм, и др. Другие композиторы-эксперименталисты испытывали интерес к современному танцу в разной степени: у Хэррисона эта область творчества не стала доминирующей, Кейдж, напротив, на протяжении всей жизни сотрудничал с одним из ведущих танцоров и хореографов современного танца Мерри Каннингхэм.

Вовлечение музыки для ударных в modern dance было обусловлено возросшим интересом к этническим танцевальным традициям, в особенности к танцам экзотических внеевропейских культур. Возникновение современного этнического танца, включавшего элементы хореографии индийской, китайской, японской, египетской, яванской традиций связано именем известного хореографа Луиса Хорста (1884–1964), директора школы Дэнишаун (Denishawn School).

Коуэлл вспоминал, что начиная с 20-х годов, в Америке гастролировало много талантливых музыкантов и танцоров из Индии и Китая [1: 28]. Наиболее известный — индийский танцор и хореограф Удо Шанкар — гастролировал по Европе и Америке со своим братом П.Шанкаром, игравшем на ситаре. Необычная пластика и обаяние искусства традиционного индийского танца вызывали интерес, как у широкой публики, так и у специалистов-хореографов. В 1930 году У.Шанкар открывает центр индийской музыки и танца «Uday Shankar Company of Hindu Dances and Musicians». Его танцевальное искусство оказало влияние на многих американских хореографов.

«Новый танец», сочетавший в себе инструментальную импровизацию, речевое и пластическое начало, стал важной частью педагогической концепции К.Орфа [2: 190–233]. Примечательно, что и Орф, и Коуэлл

деклись экзотическим инструментарием во многом благодаря влиянию выдающегося этномузыковеда, директора Коллекции музыкальных инструментов в Берлине Курта Закса. Автор известной книги по истории танца [8] и эксперт в области музыкальных инструментов народов мира, Курт Закс призывал своих учеников освоить тембровые сокровища забытых цивилизацией — ударных инструментов — и применить их в хореографических и зрелищных жанрах.

Обращение к элементам этнической хореографии шло параллельно с освоением экзотических ударных, создающих созвучную танцу атмосферу¹. С этой целью в одном из колледжей Сиэтла (Cornish School) в 1939 году Хэррисон и Кейдж организовали оркестр ударных инструментов, просуществовавший около десяти лет. Это был первый в истории западноевропейской композиторской практики самостоятельный оркестр ударных, вышедший на академическую сцену с полноценной концертной программой [7]. Деятельность этого и подобных ему ансамблей поначалу носила прикладной характер и была связана с хореографическими студиями, которые в период 30-х — 40-х годов можно было встретить практически в каждом колледже Западного побережья. Известно так же, что в учебных заведениях была утверждена штатная должность композитора-инструктора по ударным инструментам и аккомпаниатора танцевальной труппы, которую в различных колледжах занимали в 30-е годы Коуэлл и Кейдж. Верно замечание П.Гарланда о том, что «...небольшие ансамбли, сопровождавшие танец — вот, где следует искать истоки музыки Западного побережья» [6: 29].

В 1939 году в журнале «Танцевальное обозрение» («Dance Observer») в серии статей «Музыка для ударных и ее связь с современным танцем» была опубликована статья Кейджа «Цель: Новая музыка, Новый танец» [4: 87–88]. Композитор подчеркивал необходимость момент «передачи» функций озвучивания танца от танцоров, сопровождавших свои движения звуками ударных, композитору. Он выразил надежду на то, что использование композиторами этих инструментов для аранжировки танцевальных композиций будет более конструктивным, нежели у танцоров, а так же, что «... музыка будет интегральной частью танца» [4: 88].

Годом позднее в своей статье «Барабаны на тихоокеанском побережье», Коуэлл, определяет функции ударных инструментов в «обозначении ритмических изменений», происходящих в ритмовременной канве

¹ Известно, что изобретением препарированного рояля Кейдж обязан известной танцовщице-хореографу Сивилле Форт. Представительница негритянской ветви американских хореографов заказала композитору музыку к «африканскому» танцу «Вакханалия», которую Кейдж, за неимением в своем распоряжении оркестра ударных инструментов, вынужден был написать для фортепиано.

хореографической композиции. По мнению Коуэлла, современный танец стимулировал интерес музыкантов к изучению художественно-акустических возможностей ударных инструментов, созданию крупных самостоятельных композиций в сфере музыки для ударных [5: 48–49]. В 30-е годы в области современного концертного танца выработалась модель сотрудничества композитора и хореографа: последний сообщал свою художественную идею танца, давал композитору указания относительно продолжительности тех или иных разделов и прочие детали, после чего композитор принимался за сочинение музыки.

В художественном сознании композиторов-эксперименталистов музыка для ударных поначалу действительно была прочно связана с кинезовизуальной стороной танца. Так в концерте современной музыки и танца, устроенном Калифорнийским обществом новой музыки под руководством Коуэлла 28 мая 1934 года, Концертная танцевальная группа Б.Хорст исполнила хореографическую композицию под музыку В.Русселя «Три танцевальных движения», а так же другую танцевальную композицию в сопровождении «Ионизации» Э.Вареца. Как известно, французский композитор не предполагал подобную форму бытования своего произведения на сцене.

Первые композиции для ударных можно рассматривать как явление *синтетического* характера возникшее в результате сотрудничества хореографа и композитора, а траекторию развития жанра в целом 1) от прикладного — к самостоятельному; 2) от легкожанрового — к концептуальному¹.

Отсутствие хореографического сценария не позволяет детально исследовать аспекты соотношения ударного инструментализма американских композиторов и хореографии. Тем не менее, следует указать на один обнаруживаемый в музыкальных текстах Коуэлла, Хэррисона и Кейджа важный момент. Он указывает на существование «особой связи» музыки для ударных и хореографии, учет которой в свете современного инструментоведения, по словам И.Мациевского, «...очень важен для понимания как инструментализма в целом, так и специфики ряда отдельных его сфер» [3: 78].

Воздействие танцевальности отражается на композиционном уровне сочинений. Этнический компонент, составляющий основу композиции современного танца, предполагает периодичность как ведущий фактор формообразования. Принцип сопоставления (точно или относительно) равномасштабных контрастных или идентичных по музыкальному материалу протяженных построений составляет основу практически всех сочинений

¹ В 50-е годы опыт эксперименталистов продолжил Лусия Длугожевски, писавший музыку для оркестра ударных инструментов в сотрудничестве с хореографом Эриком Хоукинсом.

для ударных американских композиторов-эксперименталистов 30–40-х годов: «Остинато пианиссимо», «Пульс» Коуэлла, «Двойная музыка» Хэррисона-Кейджа, Первая и Вторая конструкции Кейджа.

Литература

1. Коуэлл Г. Влияние Востока на музыку Запада // Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей. М., 1969. Вып.1. С.274–285.
2. Леонтьева О.Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
3. Мацевский И.В. Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов 3-й Международной инструментоведческой конф. сериала «Благодатовские чтения» (СПб., 3–6 ноября 1997 г.) / Российский институт истории искусств. СПб., 1997. Вып.3. С.75–79.
4. Cage J. Silence. Middletown, 1993. 235 p.
5. Cowell H. Chronicle // John Cage / Ed.by R.Kostelanetz. N.Y., 1970. P.94–105
6. Garland P. Americas: Essays on American Music Culture, 1973–80. Santa Fe: Sounding Press, 1982. 293 p.
7. Pence J. People Call it Noise — But He Calls it Music // John Cage/ Ed. by R. Kostelanetz. N.Y., 1970. P.61–62.
8. Sachs C. World history of the dance / Transl. by B. Schönberg. N.Y., 1937. 470 p.

Виолетта Юнусова
(Москва)

Национальные инструменты в музыкальном авангарде Азии

Азиатский музыкальный авангард, как явление второй половины прошлого века, сформировался в новых условиях взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада, в рамках перерастания музыкального ориентализма в музыку мира. Композиторы этого направления, владеющие, как правило, традиционной культурой, прошли обучение в данной системе, прежде чем они пришли к изучению западной музыки композиторских техник XX столетия. Это обстоятельство накладывает определенный отпечаток на их творчество и, в частности, на яркую национальную окраску музыкального стиля и языка, сознательный выбор тех видов композиторской техники (сериализм, сонористика, алеаторика и др.), которые наиболее органично сочетаются со спецификой их национальной и региональной культуры, религиозно-философскими воззрениями.

Придерживаясь (на сознательном или на бессознательном уровнях) сложившейся в культуре концепции звука, композиторы приходят к использованию тембров национальных инструментов, специфическим приемам игры, обогащая последними палитру игры на европейских инструментах. Музыкальный инструмент выступает в данном контексте как важнейший показатель национальной специфики, а его тембр, в сочетании с западной композиторской техникой — как единственное явное проявление национального.

Исследуя особенности обращения к национальному музыкальному инструментарию можно выявить сходные черты данного явления у представителей разных творческих поколений музыкального авангарда Азии. Для наглядности обратимся к творчеству представителей Дальнего Востока: Такемицу Тору (Япония), И Сан Юна (Корея), Тан Дуна (Китай), имена которых широко известны в мире и показательны для раскрытия заявленной темы.

Все названные композиторы сформировались как творческие личности на почве национальной и региональной юго-восточной культуры и философии, что нашло отражение в их подходе к феномену звука, концепции звука, непосредственно повлиявшей на выбор музыкальных инструментов и их трактовку. Дальневосточная концепция звука опирается на положения нескольких философско-религиозных систем: даосизма, буддизма, конфуцианства. В рамках этой традиции звук, как и молчание, пустота в качестве самостоятельной философской категории, рассматриваются как категории Вселенной, данные изначально и существующие независимо от человека. Показательно, что одно из ранних фортепианных сочинений Тору Такэмицу (1930–1996) использует категорию молчания и озаглавлено «Uninterrupted Rest I» («Непрерывная пауза I», 1952).

Звук и молчание в музыке выступают как частное проявление этих всеобщих свойств Вселенной, а музыкант и композитор — прежде всего как передатчик, транслятор, обладающий способностью слышать звуки космоса и природы и творить на их основе. Особую значимость категории молчания композиторы подмечают и в западной музыке. И Сан Юн (1917–1995), описывая свои дармштадские впечатления, отмечал произведения, «...в которых, подобно восточной монохроматической живописи тушью, протекает легкое ощущение пустоты и молчания, но которые построены тщательно и эстетически изящно. ... Каждый раз, слыша исполняемую здесь музыку, я каждый день понемногу получаю вдохновение. Я замышляю написать произведение, которое блуждало бы в противоречиях между плотью и духом человека, не мужчины и не женщины, и было бы фантастичным, подобно философии Лао-цзы. Это

произведение будет иметь отчетливую восточную, буддийскую атмосферу» [1: 157–158]¹.

В другом высказывании он декларирует связь практически всех своих сочинений (более 70 процентов) с буддийским мистицизмом, давая ключ к их трактовке и пониманию, ключ, которым, к сожалению, практически никто не воспользовался. Композитор пишет: «Для меня музыка является... выражением мировоззрения. Я считал своими темами мистицизм и природу. Но я не замышлял произведений натуралистических. Я говорил, что идея является одним из импульсов, формирующих звуковые фантазии композитора. Идеи и философские истины даосизма есть мировоззрение, составляющее основу моей музыки... На Западе говорят, что музыку пишет композитор. На Востоке издревле в большинстве своем авторы знаменитых классических музыкальных произведений были неизвестны. В нашей традиции искусство не считается собственностью человека. Я пишу музыку благодаря даосской философии. Однако это не является созданием и находится в природе. Важный момент заключается в том, как, поместив уже ощущаемые и знакомые звуки в глубину своей души, заставить зазвучать их остро и глубоко, а также в том, как на основе собственной эстетической позиции упорядочить их» [2: 180].

Звуки природы, в частности, камня, воды, наталкивают композиторов на использование, как зафиксированных звучаний, так и аутентичных или специально созданных инструментов-орудий. К примеру, сочинение Такемицу Тору «Мидзу-но кеку» («Музыка воды», 1960) построено на магнитофонной записи звуков издаваемых водой, которые, подвергаясь соответствующей модификации, составляют основу творческой работы: «Звук падающих капель искусственно изменяется, ритмизируется и, наконец, стереофонизируется. Слушатели испытывают ощущение тишины, движения, пространства и времени. Пространство и время здесь не физические величины — они ритм самой природы» — подчеркивает композитор [5: 71]. В этой связи исследователь творчества Такэмицу Тору Е.А.Снежкова пишет об отражении в его сочинениях религиозно-философской идеи скоротечности бытия и символизации воды («Прибытие дождя» (1982), «Я слышу мечтания воды» (1987), «Поднос волн» (1996) для оркестра и др.) Вода выступает в них важнейшим символом звучащего ландшафта Японии.

Данную традицию продолжает и китайский композитор Тан Дун (р. 1954, живет в США). Среди его сочинений, посвященных водной тематике, опера «Чай — зеркало души» (2002), концерт «Связь Воды и Огня», «Водный концерт для водных инструментов и оркестра» и «Водные страсти по Матфею» (2000). В Концерте для виолончели с оркестром и видеозаписью

¹ Здесь и далее перевод цитат И Сан Юна выполнен Ли Ын Кен.

традиционной музыки под названием «The Map» («Карта», 2001) он использует игру на листе дерева и камнях. О древности традиции игры на листе свидетельствуют источники по дворцовой музыке династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.), согласно которым в императорский военный оркестр входили два *цзя* (инструменты из свернутого листка тростника), тринадцать продольных флейт *сяо* и большой барабан [4: 79].

Глядя на разнообразие музыкальных инструментов в сочинениях Тан Дуна, невольно напрашивается сравнение: подобно тому, как в китайской кухне используется все, что двигается, в музыке — все, что звучит. В «Водных страстях по Матфею» композитор также обращается к водным инструментам и звучанию камней: на сцене видны водные барабаны, представляющие собой наполненные водой большие прозрачные стеклянные чаши, погружаемые в воду на разную глубину — пустая бутылка, стеклянная трубка, звенящая металлическая тарелка. Вода трактуется композитором как символ Воскресения и символ Жизни.

В сочинениях композиторов азиатского авангарда используются как живые звуки национальных инструментов, так и пропущенные через систему фильтров, модифицированные современной электронной аппаратурой, что можно услышать в сочинениях Тору Такэмицу 1960-х годов, в частности, в музыке к радиопрограмме «Цивилизация Японии». Он также обращается к звучанию наиболее известных миру японских инструментов лютни *бивы* и бамбуковой флейты *сякухати*. Композитор создает для этих инструментов своеобразный двойной концерт под названием «Затмение», соединяет и противопоставляет звучание данных инструментов в концерте для оркестра «Ноябрьские шаги», созданном к 125-летию Нью-Йорка, широко использует тембры национальных инструментов в киномузыке, в том числе, в знаменитом фильме А.Курасавы «Ран», отмеченном премией «Оскар». В сочинениях этих лет композитор использует характерные штрихи *бивы* (в том числе удар по деке, кластеры), специфические вибрато и прием «шумного дыхания» *сякухати*, переносит их и в партию оркестра.

Обогащение приемами традиционной инструментальной музыки фонда средств европейского симфонического оркестра становится одной из показательных тенденций развития азиатского музыкального авангарда. Иногда это становится вынужденной мерой. К примеру, И Сан Юн, вторая половина жизни которого прошла в Западной Германии, с одной стороны, не имел возможности привлечь исполнителей на корейских инструментах, с другой, — ставил целью донести свои идеи до европейского слушателя, используя более привычные звучания. В тоже время он не отказывался от включения в партитуру таких инструментов как китайские том-томы, корейские трещотка *пак* и *моктхак* (деревянный идиофон в форме большой

капли, по которому ударяют маленькой деревянной палочкой), *о* — (трещотка китайского происхождения в форме тигра, на спине которого находится гребень из деревянных планок). Эти инструменты известны по изображениям в корейской буддийской пагоде эпохи Объединенная Силла (676–918), в Китае в гробнице правителя Ван Цзяня (847–918) и др. [3: 64]

Авангардная музыка Азии использует феномены традиционной культуры в качестве новации, в частности, традиционные музыкальные инструменты предстают как важный ее (новации) элемент, помогающий подчеркнуть национальную природу этой музыки.

Литература

1. *Ли Су Джэ*. Нампхен И Сан Юн (Мой муж И Сан Юн). Сеул, 2000. Т. I. (На кор. яз.)
2. *Ли Су Джэ*. Нэ нампхен И Сан Юн (Мой муж И Сан Юн). Сеул, 1998. Т. II. (На кор. яз.)
3. *Ли Ын Кен*. Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995). Дис. ... канд. иск. / Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского. М., 2008.
4. *Ло Ши*. Традиционные китайские оркестры: типология, история (по китайским источникам). Дис. ... канд. иск. М., 2005.
5. *Снежкова Е.А.* Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии (на примере инструментальных сочинений). Дис. ... канд. иск. / Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М.И.Глинки. Новосибирск, 2007.

Татьяна Сергеева
(Казань)

Проблемы изучения музыкального инструментария и инструментальной музыки средневековой Андалусии

Сравнительное изучение средневековых андалусских инструментов (на материале различных источников) и современных образцов, используемых в музыкальной практике в странах Северной Африки (Магриба), подтверждает стабильность их бытования на мусульманском Востоке. Значительная часть инструментария сформировалась еще в эпоху джахилии и лишь постепенно и не очень заметно эволюционировала в последующие столетия. Более того, на Западе мусульманского мира верность старо-арабской традиции проявилась намного сильнее, чем на его Востоке, воспринявшем сильное влияние персидской, а позднее турецкой культуры. Андалусско-

магрибская музыкальная традиция демонстрирует сохранение старо-арабских инструментов, что подтверждают их названия: *шабабба*¹, *йараа*², *уд кадим* (букв. *старинный уд*). Правда, существуют сведения о берберском влиянии еще с XII века (например, широкое распространение *бендира*, большого круглого бубна).

Согласно источникам, в средневековой Андалусии был представлен по существу весь корпус инструментария мусульманского Востока. В этом проявилась межрегиональная однородность и унификация культуры Арабского халифата VII–XI веков. Одной из важнейших особенностей его музыкальной культуры является и то, что в ней нет чёткого разделения на придворную, городскую и религиозную (в т.ч. суфийскую) традиции. Американская исследовательница Л. ал-Фаруки объединяет все три сферы в одну, назвав её *Handasah Al Sawt* или Искусство Звука [7: 441].

Мы предлагаем *Перечень* 50 музыкальных инструментов, используемых в придворной (классической) и городской (профессиональной) традициях мусульманской Испании. Все инструменты сгруппированы по 4 основным классам с многочисленными подвидами, согласно систематике Э. Хорнбостеля — К. Закса. Показательно, что Л. ал-Фаруки исключает идиофоны из списка инструментов, используемых в профессиональной музыке мусульманского Востока, поскольку они, по её мнению, практически не использовались [7: 447]. Однако на Пиренеях идиофоны (разного рода кастаньеты) были распространены с древности, продолжая пользоваться большой популярностью в городской культуре средневековой Андалусии. Поэтому мы включили их в общий список.

Согласно историческим сведениям, в отдельные периоды андалусской истории предпочтение отдавалось разным инструментам; во времена Кордовского халифата (756–1012) доминировал *уд* — как символ арабской традиции и ностальгии Омейядов по утраченному Дамаску. В период независимых мусульманских княжеств (1012–1141) на первое место выдвигаются ансамбли *ситары*³, а вместе с ними хоровое пение в сопровождении *удов*, *танбуров*, *флейт*, *мизафа*. В период Гранадского эмирата (1230–1492) предпочтение отдаётся *буку*.

¹ *Шабаба* (араб. «юность») — это тот же *касаб* (древнеарабская продольная флейта), но первое название встречается для обозначения маленькой флейты в Ираке, Египте, Испании и Магрибе [3: 542].

² *Йараа* — название флейты, наряду с *касабом*, в раннеарабский период. В XIII в. это всё ещё общий термин и для Востока, и для Запада мусульманского мира [там же].

³ *Ситара* — от араб. «занавес» — в ранний период Аббасидов этим термином стали обозначать ансамбль, состоящий из инструменталистов и вокалистов, первоначально находившихся за занавесом.

Показательно, что и в иконографических источниках, и в ранних трактатах освещён ограниченный круг инструментов. Кроме того, хотя в письменных источниках сохранились целые списки, но по сохранившимся редким описаниям, как, например, тунисского учёного-энциклопедиста Ахмада ат-Тифаси (ум. 1253), одни и те же названия носят разные инструменты. Очень часто в трактатах используется старый термин по отношению к уже изменённому, новому инструменту. Так, например, андалусский бук, по описанию Тифаси, относился к семейству язычковых духовых инструментов (*шалмеев*, по классификации Э. Хорнбостеля — К. Закса), хотя первоначально этот термин на мусульманском Востоке, как отмечает Х.Дж. Фармер, использовался для всех инструментов, представлявших собой коническую трубу¹ (сделанных либо из раковины, либо из рога животного, либо из металла, прямых или изогнутых по форме) [4: 43].

При сравнении андалусско-мусульманских и испано-христианских иконографических источников обращает на себя внимание несхожесть канона изображения инструментов. Первые указывают на стабильность, неизменность, вторые — на трансформацию и появление новых форм (*уда*, *танбура*, *бука* и др.). Поэтому первые являются в большей степени символическими изображениями, вторые — более реалистичными.

Одна из проблем современного исторического инструментоведения заключается в выявлении различий в органологически сходных средневековых инструментах, как, например, лютя с короткой шейкой, для которой на арабском Востоке в письменных источниках сохранилось несколько наименований: *'уд*, *кирвн*, *мизхар*, *барбат* и *муваттар* (у ибн Салâма²), *идан* (у Табари³). Все эти названия встречаются и в андалусских источниках, с добавлением терминов *артаба* и *киннира* (у Шалахи, ум.1301) [7: 31].

В силу непосредственной связи с династией Омейядов в мусульманской Испании особое развитие получила раннеарабская музыкальная школа (из Мекки и Медины), культивирующаяся при дворе в Дамаске, и раннесредневековая аббасидская традиция (из Багдада). Обе относятся к так называемому раннеарабскому периоду музыкальной культуры Арабского халифата. В этот период безусловное предпочтение отдавалось вокальной музыке. По этой причине инструментальная музыка всегда упоминается в связи с вокальной, так как главная функция первой состояла, прежде всего, в сопровождении пения. Для этой цели использовались преимущественно

¹ По всей видимости, речь идёт об амбушюрных инструментах (по систематике Э. Хорнбостеля — К. Закса).

² Муффадала ибн Салама (ум. 905) — арабский грамматик.

³ Ат-Табари (ум. 923) — арабский историк.

струнные инструменты (*уд*, *тунбур*), имевшие особый статус, поскольку могли сопровождать певцов без ударных инструментов.

Развитие в Андалусии музыкальных традиций из двух центров (Дамаска и Багдада) проявилось в использовании двух типов уда. По утверждению Х.Дж. Фармера, предпочтение вплоть до XV в. отдавалось *уду-кадим* [6: 209] (совр. название *уд-арби* или *уд-магриби*), принадлежавшему староарабской школе и соперничавшему во времена раннего омейядского периода с *удом-фариси* (совр. название *уд-шарки*), привезённым из Персии. Тифаси упоминает и два типа ребаба, используемых в Андалусии: *андалуси* и *шарки* [13: 43].

В поэзии нашёл отражение инструментарий, сопровождавший танцы. Ибн Хамдис (1055–1132), поэт при эмире Севильи ал-Мутамиде (1040–1095), в своём «Диване» описывает танцовщицу, которая выступала под аккомпанемент таких инструментов, как *уд*, *тар*, *нура*¹, *китар* и *мизмар*. Согласно андалусскому поэту Ибн Кузману (1098–1160), исполнение заджалья (андалусский жанр песенной поэзии) также иногда сопровождалось танцем под аккомпанемент лютни, флейты, барабана, бубна или кастаньет [1: 471].

С танцами ассоциируется и такое специфическое явление андалусской культуры как *замбра* (от араб. *самар* или *мусâмара* — «ночной разговор») или *лейла* (от араб. «ночь»), то есть «ночная музыка» или танцевальные увеселительные вечера, которые проводились во дворцах и частных домах [12: 77]. Сохранилось описание подобного музыкального вечера у Ширвани в его *Хадикат ал-афрах* («Сад радостей»). Рассказ Ширвани подтверждает многие свидетельства о том, что в XI веке в Андалусии увлечение музыкой переходило всякие границы; и невозможно было найти ни одного тихого района, улицы или уголка в городе, где бы ни слышались музыкальные инструменты и песни [11: 120]. Похожую характеристику даёт Севилье XII века кордовский историк и поэт Шакунди (ум. 1231): здесь «никогда не было недостатка веселья и запрета на музыкальные инструменты, которые по разнообразию превосходили весь остальной испанский ислам» [5: 307].

Что касается сведений о самих инструментах (даже в трактатах²), то до сих пор существуют расхождения в их дефинициях и характеристиках,

¹ *Нура* — один из неатрибутированных музыкальных инструментов, который упоминается в арабо-испанском трактате XIII в., где он ассоциируется с мизмаром [2: 244].

² Ценные сведения по музыкальным инструментам содержатся в трактатах учёных XIII века: *Мут'ат ал-асмâ' фй 'илм ас-самâ'* («Ублажение слуха с помощью сама») ат-Тифаси (ум. 1253), *Рисала фй фадл ал-Андалус* («Послание во славу Андалусии») аш-Шакунди (ум. 1231) и *Китâб ал-имтâ' ва-л-интифâ'* («О радости и пользе от слушания музыки») аш-Шалахи (ум. 1301).

количественном и качественном составе ансамблей. Таковы термины *рута* (Гетта определяет её как виелу, у Тифаси это арфа), *киннира* (у Гетты *канира* — лира, у М. Кортес — арфа, Фармер и Шалахи определяют её как лютню), у Фармера *хуляль* — барабан в виде песочных часов, Гетта переводит это название как *хайль* — разновидность лютни, *ал-курадж* — вероятно, имеется в виду *ал-дураддж* (барабан типа современной *дарбуки*) и др.

Несмотря на существующие проблемы в изучении андалусской классической музыки, бесспорно одно — то, что сведения об инструментах — наиболее реальный, достоверный материал о музыкальных традициях мусульманской Испании.

Литература

1. Менендес Пидаль Р. Арабская поэзия и поэзия европейская // Избранные произведения. М., 1961.
2. *Al-Faruqi L.* An annotation Glossary of Arabic Musical Terms. Westport (Connecticut), 1981.
3. *Brill's E.J.* The First Encyclopaedia of Islam 1913–1936. Leiden: Brill, 1987. Vol.5.
4. *Brill's E.J.* The First Encyclopaedia of Islam 1913–1936. Leiden: Brill, 1987. Vol.9.
5. *Cortes M.* Organología oriental en al-Andalus // Boletín de la Asociación Española de Orientalistas. Madrid, 1990.
6. *Farmer H.G.* A history of Arabian music to the 13th century. London; Luzac, 1967.
7. *Farmer H.G.* Studies in Oriental musical instruments. Glasgow, 1939.
8. *Faruqi I. and L.* The Cultural Atlas of Islam. New York, 1986.
9. *Guettat M.* La musique classique du Magreb. Paris, 1980.
10. *Guettat M.* La música andalusí en el Magreb. Sevilla, 1999.
11. *Ribera y Tarrago J.* La música arabe y su influencia en la Española. Madrid, 1985.
12. *Shiloah A.* Music in the World of Islam: a Socio-Cultural Study. Detroit, 1995.
13. Ahmad Tifaši on Analusian Music // Modern Philology / Trad. By J. Monroe; Univ. of California press, 1989. Vol. 124.

Перечень музыкальных инструментов¹

Идиофоны: *сунух*, *сунух ас-суфр* (исп.: сонахес де асофар) (тарелочки); *ииз* (кастаньеты).

¹ В основу предлагаемого перечня положены данные М.Гетты [9:143–144; 10:37].

Мембранофоны: 1) рамные барабаны: *дафф* (адуф), *рик* (бубен квадратной формы, покрытый двойной мембраной, скрывающей вибрирующие элементы), *бендир* (бубен круглой формы), *таар* (тамбурин круглой формы с мембраной, снабжённой вибрирующими элементами); 2) полусферической формы: *наккарат*, *нукайр* (маленькие литавры, обычно парные), *накра* (большие литавры); 3) в форме сосуда: а) цилиндрические: *куба* (в форме песочных часов), *акваль* (берберское название); б) в форме бокала: *дурадж* (совр. *дарбука*); с) в форме бочонка: *табл* (*атабаль*, *табиль*), *хуляль*

Хордофоны: 1) лютни: *уд* (лютня с короткой шейкой), *китар*, *квитра* (гитара), *барбат*, *мизхар*, *киран* (варианты лютен с короткой шейкой), *тунбур* (лютня с длинной шейкой), *хайаль*, *мунис*, *мугни* (разновидности уда, китара и тунбура различных размеров); 2) виелы: *рабаб* (*рабе*, *рабель*, *ребек*); 3) арфы и лиры: *чанг* (*санх*), *рута* (*рота*), *канира* (*кунира*, *кинара*); 4) цитры (с горизонтальным способом держания): *канун* (*канон*) (щипковый), *сантур* (*санти*) (ударный), *нузха* (большой канун), *шакра* (*машкар*, *шакир*); 5) псалтерий — *мизаф*

Аэрофоны: 1) флейты: *касаб* (*шабаба*; исп. *аксабеба*), *каваль* (магрибское название), *йараа*, *замбак* (*самбука*) — двойная флейта; 2) шалмеи: *мизмар* (*замр*, *заммара*), *зурна* (*сурнай*; исп. *дульсайн*, *чиримийя*), *зулами* (*залами*), *нура*, *шукра*, *бук замри* (исп.: *альбок*); 3) амбушюрные: *нафир* (исп.: *аньяфиль*), *бук*, *карн*, *абу-курун* (три больших рога).

Орган (пневматический и гидравлический).

Ангелина Алпатова
(Москва)

Особенности тембровой драматургии в произведениях Хосе Маседы «Страта» и «Краски без ритма»

Большинство сочинений крупнейшего представителя музыки XX в. филиппинского композитора Хосе Маседы (1917–2004) были написаны в технике «музыка тембров». Особое внимание к этой технике сочеталось в его творчестве с обращением к основам традиционной музыки Юго-Восточной Азии, изучению которой он посвятил большую часть жизни.

Тембр играет особую роль в традициях данного региона, определяя его музыкально-культурный образ. Поддержанию этнотембровой специфики способствует особое мировоззрение и этнопсихология населяющих регион народов. В сохранившихся до настоящего времени архаических формах обрядовой практики музыкальные орудия выступают как образы духов и божеств или их вместилища. Этим объясняется то, что качество их звука изначально определяется не музыкальным строем, а формой и материалом.

из которого они изготовлены. Деревья, камни, бамбук и другие природные объекты в системе анимистического мировоззрения являются персонификацией субъектов окружающего человека невидимого, но слышимого мира, чем и определяется их особая значимость в музыкальной практике. В сфере традиционного музицирования различные материалы воспринимаются как средства, воспроизводящие «голоса мира».

В своих произведениях Х. Маседа передает тембры традиционных инструментов и ансамблей как прямо — включая в состав ансамблей лаосские, филиппинские и индонезийские аэрофоны и бамбуковые, деревянные или металлические идиофоны, так и косвенно — имитируя их тембры в звучании инструментов симфонического оркестра. Для его творчества характерны два основных типа тембровой драматургии (назовем их условно *террасообразной* и *звукотисной*), которые можно проследить на примере сочинений «Страта» (1987) и «Краски без ритма» (1999).

«Страта» дает образец разделения тембров и высот ансамблевой фактуры при сохранении независимого развития или движения каждого из ее слоев. Известный чешский композитор и исследователь Ц. Когоутек в качестве одной из характерных черт драматургии звуко-красочных пластов отмечал *террасовидность* градации звуковых высот [1: 253]. У Х. Маседы использование такого приема указывает скорее на социокультурную природу террасообразности как музыкально-композиционного феномена.

Террасообразность типична для традиционного ансамблевого музицирования Юго-Восточной Азии и берет начало в культурно-хозяйственной деятельности аустроазиатского населения. Террасный тип экосреды, включающий в пределах небольшой территории лесную, водную, равнинную и отчасти горную зоны, способствует расселению и ведению земледелия по террасному принципу. Орошение полей — длинных и узких, как ступени лестниц, террас, обложенных по краям камнями, — осуществляется с помощью каналов, тянущихся от горной реки к верхней террасе, с которой вода попадает на нижние через отводы и желоба. Ни с чем не сравним шум искусственных «водопадов», звучание которых организовано достаточно строго размерами террас и зависит от скорости течения воды. Подобно природному и хозяйственному организуется и мифологическое пространство-время: уровни мифологической картины мира разделены между собой на верхний, средний и нижний; связь между ними осуществляется с помощью культурных героев-посредников.

Система пространственно-временной организации в традиционной звуковой и музыкальной практике земледельцев-аустроазиатов выстраивается в определенной связи с членением пространства и времени в их представлениях и культурно-хозяйственной деятельности. Звучание инструментальных

групп индонезийских и филиппинских ансамблей, создающее образы социокультурного и мифопоэтического звукового космоса, позволяет практически беспрерывно поддерживать гармоническое равновесие всех сфер жизни и культуры. Можно предполагать, что подобная задача стоит и перед сочинением «Страты», в котором дается трактовка слоев-террас музыкальной фактуры как независимых звучаний. В построении формы произведения высока роль тембровой драматургии: вступление каждого темброво-фактурного слоя отмечает начало нового раздела. Постепенно запасы свежих инструментальных тембров и их возможных сочетаний исчерпываются, после чего форма будто сворачивается.

Во вступительном разделе пищики, деревянные палки, а затем и гонги, отмеряющие пространство-время, звучат попеременно. Но это не полилог: каждая из групп существует сама по себе. Вступающие в I разделе флейты с пассажами в гептатонных ладах, указывающих на лады гамелана, приводят к параллельному сосуществованию четырех звучащих слоев. Начала двух следующих разделов — II и III — аналогичны предыдущим, только вместо флейт в них выступают последовательно виолончели и гитары. В дальнейшем развитии музыкальной ткани «Страты» параллельное звучание пищиков и гонгов, а затем флейт, виолончелей и гитар в высоком регистре достигает кульминации (IV раздел), однако ее быстро сменяют новые тембровые пласты, что приводит к перемешиванию тембров (V раздел). В заключительной части у гонгов и виолончелей появляется ритмический пульс, который резко обрывается — и все звучания как бы улетают и исчезают словно духи...

В основе произведения X. Маседы «Краски без ритма» лежит концепция тембра как краски, создающей звукописные образы природы. С помощью переливов тембров — своеобразной звуковой акварели — передается ощущение неустойчивости водной среды — основной природной зоны в Юго-Восточной Азии. Колеблющиеся в воде отражения света звезд, луны, движущихся деревьев напоминают о прудах и других искусственных водоемах, на берегах которых исполняют традиционную и классическую ансамблевую музыку.

Форма произведения также определяется тембровой драматургией и включает вступление, основную часть и заключительный раздел. Сочинение открывается продленным звучанием гонга гамелана, изображаемым вибрафоном в высоком регистре и медленном темпе. Фортепиано передает эффекты игры на гамелане с метроритмическим удвоением, как это принято в традиционной практике. Низкие звуки струнных оркестра имитируют пассажи металлофонов и ксилофонов гамелана, к ним подключаются маримба и челеста.

В I разделе основной части преобладает четкий однообразный ритм. Передавая звучания традиционных ударных, ритмическое остинато у струнных и духовых подводит к вступлению ударных инструментов западного оркестра. Следующее за ним строгое регистровое разделение групп оркестровых инструментов на высокие и низкие сочетается со специфическим приемом, расшатывающим ритм. Длинные форшлаги при взятии аккордов в верхних голосах после баса на первой доле как бы расщепляют данные аккорды, а двухдольность в соединении с полиритмией дает оркестровую «аритмию». Волнообразное движение мелодических контуров струнных и флейт, передающих звучания гамелана, постепенно замирает, стихает.

II раздел открывается сухим звучанием солирующих ударных, в котором остинатные ритмические фигуры быстро сменяют друг друга. Кластеры струнных и духовых, эффекты эха в оркестре, цепной хор инструментов ассоциируются с настройкой на радиоволну и поиском звучаний в эфире. С одной стороны, такой подход характерен для стиля Х. Маседы — автора произведения «Угнайян — Атмосферы» (1974), предназначенного для исполнения двадцатью радиостанциями. С другой — он отражает традиционную индуистскую модель, в которой музыка считается разлитой в пространстве космической энергией (*шакти*). Задачей музыканта, композитора становится собрать ее и продемонстрировать слушателям. Но в данном случае представлен не только конечный результат — музыкальное произведение, но и творческий процесс этого поиска. Ощущаемое почти физически схождение путей Запада и Востока, экзистенциальная ценность звука проявляются в партиях духовых инструментов оркестра. Они передают звучание многоголосного губного органа *кхена* — наряду с гонгом еще одного символа музыки Юго-Восточной Азии. Расщепление музыкального времени и пространства происходит у медных духовых, словно разыгрывающихся перед концертом или играющих как оркестр без дирижера.

В III разделе различными средствами изображаются звонкие тембры гонгов, которым противопоставлены сухие звуки деревянных идиофонов. Унисонное звучание всех инструментов ансамбля, из которого выделяется резкое звучание струнных и духовых, предваряет IV раздел. Он более динамизирован. Плотная фактура, густые и глубокие тембры, расщепление оркестра по вертикали показывают богатство тембровой палитры, почти цветной слух автора. Скрипки с флейтами символизируют светлый и ясный, белый или голубой цвета неба; медные в среднем регистре передают густой темно-желтый оттенок твердого как земля звучания, а контрабасы с ударными внизу — темно-коричневый цвет подземного мира. В трехуровневом звуковом пространстве выделяются красочные всплески вибратона, челесты. Смена восходящего и нисходящего, тихого и громкого звучания в

ансамбле, перекачивание тембровых волн при замедлении общего движения помогают продлить одно состояние.

В V разделе снова создается звуковой образ гигантского *кхена*, который представляется то аккордеоном, то баяном, то гармоникой — растягивание их мехов передается с помощью тембро-динамических приемов у деревянных и медных духовых. Три накатившиеся друг на друга звуковые волны подводят к заключительному разделу, на новом уровне обращенному к вступлению, что позволяет замкнуть круг симметричной формы. Здесь есть отдаленное напоминание о ритмическом пульсе вступления у вибратона, но переливы, мелкие крещендо, смена звуковых волн и регистровый подъем в сочетании с общим замедлением-замиранием окончательно размывают ритмическое начало. Словно мерцанием звезд или растворением в воздухе звуков и запахов завершается все сочинение.

В целом произведения Х. Маседы «Страта» и «Краски без ритма» отражают два основных, не противоречащих, а дополняющих друг друга типа тембровой драматургии, обращенных как к современной композиторской технике, так и к основам традиционной музыкальной культуры Юго-Восточной Азии.

Литература

1. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чешск. К. Н. Иванова. М.: Музыка, 1976.

Gisa Jähnichen
(Germany/Malaysia)

Chordophones in Polysonic Sound Cultures «Polysony»

The sound necessities of the South Vietnamese modal structures are result from specific organological developments or, at least, they seem to be connected with them. To explain in short:

Polysony, the basic principle of musical production for this kind of music, is not an individual invention of the South Vietnamese musicians, even though it is widely cultivated by them. Polysony exists in many other spheres of Vietnamese music and can be said to latently exist in the whole region considered. Its main point is that the «complex sound characteristic» of e.g. a musical morpheme, an elementary indivisible figure, or whatever those singularities of musical ideas are called, is preceding the pitch perception in the psychological hierarchy of perception.

This kind of musical thinking is so evidently different from academic perception that it is enormously difficult to trace its further consequences in a particular piece of music.

A comparable and quite similar phenomenon can be observed in some tonal languages. Children growing up in a tonal language culture learn the right intonation of syllables automatically and simultaneously with sound pronunciation. Syllable and intonation constitute an indivisible unit in its lexical meaning. Different combinations of syllables and their intoning are possible depending on syntax and grammatical structure of sentences. For the whole time of their life they cannot abstract from the intonation of a word or of a sentence, as non-tonal language speakers do: the latter learn regular pronunciation of vowels and consonants in the first place, and with some special efforts they add the right intonation.

Concerning languages surely nobody would presumptuously consider intonation in tonal languages as «ornaments», as «side sounds», as sort of singsong, which merely «enriches» the poor number of pronounceable and useful syllables. Nobody would do it, for it clearly contradicts with the reality and makes understanding of these languages impossible.

In polysony, different classes of sounds are used, which are alternatively used regarding to their average pitch and spread over a wide ambitus according to clear modal rules within an individual piece. The relations between these classes are different in each piece.

Sound recordings of the traditional *music of the talented* made in 1998–1999 were finally the key for answering many of the arising questions concerning the history of ensemble music and the main musical principle of polysony¹. It was found that traditional notation for the pieces found on recordings due to the familiarity with the repertoire and the exact determination of instruments involved in recordings contains all necessary information, while abstract models developed by scholars reduce this information in one or another way.

Polysony has been explained in various ways using different terms and names, but those explanations rarely went beyond the model of specific ornamentation or quantitative methods in determining intervals and pitches. As we know now, polysony needs an ambitus of over an octave and cannot be squeezed into the framework of hitherto existing modal descriptions.

The obstinately repeated understanding of a five-tone structure, deriving from works of Cinophile scholars, was once adopted without clear confirmation

¹ Our efforts to preserve the repertoire as a whole were financially supported through the Ministry of Foreign Affairs of the German Federal Republic, the German Vietnamese Association in Berlin, the Association of Musicians and Composers in Ho-Chin-Minh-City and were supervised by Vỹ Chỗ, myself und Kiêu Tấn.

and without re-examining its real background. Then contradictory elements were interpreted as a special South Vietnamese musical dialect, as a feature of its special multi-tonality represented in language and culture.

First serious discussions started at the end of the 1950ies with researches conducted by Trần Văn Khê. He analysed a range of different modal attributes which gave at least an impression of different sound qualities in certain relative frequency areas, though still implying a pentatonic basis. That was the beginning of abstract understanding that homonymous terms applied on relative pitches or tonal steps do not have the same meaning in different modal structures, which are, so to say, much more different from each other than e.g. minor or major scales in diatonic structures.

One of the most promising attempts is the contribution of Kiều Tấn, who designed another model — from the viewpoint of a musician — that gives all these different sound qualities their own names in form of simplified signs. This model reflects the wide range of modal possibilities but is too complicated for practical use. He is also one of the few researchers who included the whole compulsory ambitus in the modal structures¹.

The main outcome of the researches connected to our joint preservation programme was the consequence of re-animating traditional reading skills to recover the implied information. Our comprehensive material, that included also various variants of instrumentation, context of performance and lyrics, voice colours and arrangements (for vocal versions) for each piece, delivered necessary preconditions to improving notation.

The notation made by the musicians shows certain successions but not the exact rhythmic placement. Rhythmical aspects can be interpreted as a contrasting or harmonising element, which results in quadratic metric lines of always the same length per piece.

Furthermore, it is not prescribed, which average pitches of related sound qualities and in which direction have to be produced, so that remained to be a part of individual interpretation, too. For all musical instruments it is applicable that they should creatively communicate with each other in as contrasting way as possible. The successions forming notation for a certain piece prescribe the sound qualities rather than pitches. They are the most important attribute for identifying the pieces.

On the other hand, average pitch similarity does not automatically imply similar tonal meanings, for its modal environment can change their qualitative structure. So, e.g. the same «notes» in an exact transcription can belong to com-

¹ Kiều Tấn: Tìm hiểu điệu thức trong âm nhạc tài tử Nam Bộ. In: Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền Nam Việt Nam. Ho Chi Minh City 1993: 303–400.

pletely different contexts. They can be a part of another complex sound figure or they can be the result of an independent micro-dynamic effect.

Really exactly notated are the final sounds of the single musical lines, which consist of 1, 2, 4, or 8 metric units (in some cases also 16, 32 or 64), and the general sound structure of the modus that corresponds to a kind of poetic intonation in music. One typical example is the following interpretation that goes far beyond our understanding of formal variation of one and the same musical line notated as «— **tôn U xé xáng — u liu CỘNG**», played by the same musician on the same day on the same instrument **tranh**¹.

A different elaboration of complex sound figures always requires a certain period of time, not only for technical reasons, but first of all from the perceptual viewpoint. The modal structure thus always implies average tempo despite the metric organisation. Therefore, more «notes» per bar cannot be efficient anymore and that is ornamental enrichment from the viewpoint of pitch oriented audience inevitably shifts from intensive to extensive level. Due to their quadratic structure the musical lines have to be extended twofold, that is, they grow from 2 to 4, from 4 to 8 metric units per line. Due to the fact that all lines of a piece have to be of the same length, the whole piece grows accordingly.

The repertoire consists of many of those extended pieces; hence the length of the lines has to be named in the title of the piece.

These entire features are based on the polysonic system of this music tradition, connected symbiotically with the development of the ensemble and formed by it.

Sound Aesthetics

Rhythmic accentuation, melodic outline and sonority based on aesthetic understanding of a well-balanced ensemble sound are the most crucial functional criteria. In the standardized ensemble, the instrumentation is classified by these criteria as follows:

1. The two-string long-necked lute **kim** is responsible for the accentuated interpretation of a distinct rhythmic structure. It is played in a middle register, and has a variety of possibilities to mould the particular sounds due to its high

¹ The notated framework corresponds with the musical lines 9, 13, 17, 21 and 25 of the piece «Lưù thủy trường (vĩ), nhịp tư» [«Flowing Water», version with final addition, 32 phrases, 4 metric units per], in a transcription according to the interpretation of Vũy Chỗ, February 20, 1998, Ho-Chi-Minh-City. Compare: Jähnichen, Gisa, Studien zu traditionellen vietnamesischen Instrumentalpraktiken des hát ả đào und des ca vọng cổ, 2 vol. In: Schriften und Dokumente zur Politik, Wirtschaft und Kultur Vietnams, Nr. 7, Berlin 1997, vol. 1: 198–275.

bridges and their placements¹. The sound of its strings fast-fading, dark and flannelly. Mostly the **kìm** player is responsible for beating the little slit drum song **lang**. In general, the **kìm** player is in many cases the most experienced musician. A range of repertoire collections was compiled by **kìm** players, because they understand writing and reading techniques of traditional notation best, the latter deriving ultimately from the fret positioning on their instrument.

2. The role of the two-string spiked bowed lute **cò** is to emphasize the melodic outline. It is played in high register, and makes modal structures more complicated due to pitch modulation. Its bright and sharp sound is of continuous volume while bowing the strings.

3. Due to the 16-string half tube zither **tranh** the ensemble is provided with certain sonority for its wide ambitus that can be quickly used. The vertical pressure on the strings on the side of the moveable bridges opposite the playing area works similar to the other string instruments and suits the modal construction. The sound of the strings fades slowly away and is somewhat metallic with a rich spectrum of overtones.

All other musical instruments can be correlated — with several limitations — to these functions. Some of the instruments can show a certain tendency to fulfill more than one function in the ensemble through cultivating different playing techniques.

Belonging to the first group we find the four-string pear-shaped lute **tỳ bà**, the long-necked lute **sến**, the short-necked lute **đoãn** and the three-string fretless spike lute **tam**.

The **tỳ bà** has a wider ambitus than the **kìm**, however, the position of the frets and their height are less advantageous. It can tend to the sonority function which is realised through arpeggia, empty string effects and playing in octaves. The **sến** is like the **tỳ bà** limited due to the placement of frets and their small height, but the sound is less dark. It is considered to be a substitute of the **kìm** in joyful pieces. The same applies to the short necked lute **đoãn**, which is played in high register. Its sound is bright and flannelly. In some cases it tends to create melodic outlines, supported through repeated plucking for longer duration of single sounds. That can also be said about the **tam**. Its strings fade out very fast; the sound is plane and extremely dull. The complex sound figures can be created through horizontal movements along the neck, thus the dynamics is not satisfying.

¹ The «moulding» of sounds in South Vietnamese modal structures demands a pitch variability of up to a fourth when a string is one-time plucked or bowed. Additionally, a certain dynamic model of fading is required that is produced through pulling or pushing the strings vertically to the instrument's neck. Horizontal techniques applied on fretless Instruments may not provide this dynamically important quality.

The second group consists of the two-string vessel spike lute **gáo**, the one-string box zither **bầu**, the bamboo transverse flute **sáo**, and the vertical flute **tiêu**.

The **gáo** has a deeper and louder sound; thus, it covers easily the sound of other instruments. The **bầu**, as any other box zither, sounds discontinuously loud in different registers. It is a metallic sound rich in overtones and easily movable. The transverse flute **sáo** plays in middle and in high register with different volume. Its sound characteristic ranges from hoarse in the lower register to sharp in the higher register. The **tiêu** is played in the lower and middle register with similar limitations in terms of continuity of sound and volume.

The techniques exercised in this context were not only the precondition for later solo versions; they can also explain the successful introduction and transformation of European musical instruments, which was initiated by a circle of musicians and which reflects the aim for functional universality. The suggestion that new sound functions were created through the introduction of **violông** and **mãngđolin** is disproved. The strange instruments were integrated smoothly into the already existing three basic functional types. They certainly improved playing techniques of their functional relatives in the ensemble through cultivating of mono-functional playing techniques in a multi-functional context of instrumentation. That can be seen as the special exotic attraction of European instruments. The most successful of them was the guitar with hollowed-out frets, called **ghita phím lõm**.

New playing techniques

In the 1940ies primarily mono-functional instruments were enabled to adapt or at least indicate «strange» elements. Solo versions for one instrument are principally very different from ensemble parts of the same instrument. On the other hand, it is solo playing techniques that are not consistent with the ensemble. They appear florid, unpredictable and little communicative. Students who were educated at the State Conservatory in Ho-Chi-Minh-City and who know mostly only the solo version for their one instrument can hardly play in a traditional ensemble not being familiar with its sharing of sound function and, moreover, not being able to decode their solo abstraction made out of a whole ensemble interpretation.

Instruments that are not played in solo versions are closely bound to sound characters. They are effective only in the ensemble context. The joint characteristic of all these instruments is their limitation in satisfying the needs of South Vietnamese modal structures. That is not yet a sign of their lower acceptance. They just always need a compensating environment in the ensemble to which they add very interesting sound colours and thus emphasize

the musical statement. Most of them are not played over the whole duration of a piece but alternatively or they are inserted to the respectively final parts in their piece structure to increase a particular functional intention. The kind of using these instruments depends strongly on the repertoire being played.

References

- Đắc Nhã:** Tìm hiểu âm nhạc cải-lương. Ho-Chi-Minh-Stadt, 1987.
- Hoàng Yên:** La musique à Huế Đàn nguyệt et Đàn tranh. In: Bulletin des Amis du Vieux Huế, Juli — September o.O., 1919: 233–381.
- Jähnichen, Gisa:** Extensive Ornamentierung — Notizen zu einem Entwicklungs-phänomen in der traditionellen vietnamesischen Musikpraxis, in: Studies in Ethnomusicology, 2. Oriental music, Berlin 1992: 2–106.
- Studien zu traditionellen vietnamesischen Instrumentalpraktiken des hát à dào und des ca vọng cổ, 2 Bde., in der Reihe: Schriften und Dokumente zur Politik, Wirtschaft und Kultur Vietnams, Nr. 7, Berlin 1997.
- Kiều Tấn:** Tìm hiểu điệu thức trong âm nhạc tài tử Nam Bộ [Zum Verständnis der Modi in der südvietnamesischen Musik der Talentierten]. In: Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền Nam Việt Nam [Die modalen Strukturen der traditionellen Musik einiger Völker Südvietsnams] Ho Chi Minh City 1993: 303–400.
- Cây đàn ghita phím lõm. In der Reihe: Schriften und Dokumente zur Politik, Wirtschaft und Kultur Vietnams, hrsg. von Gisa Jähnichen, Jörg Wischermann und Kurt Schwaen, Nr. 9, Berlin 1997.
- Thụy Loan:** Trả lại cho sân khấu cải lương và âm nhạc cải lương sự sáng trong và những chân giá trị vốn có của nó. In: **Cải lương** — Những vấn đề của sân khấu cải lương — âm nhạc cải lương. Ho-Chi-Minh-City 1992: 24–29.
- Trần Văn Khê:** La musique vietnamienne traditionnelle. Annales du Musée Guimet, Bd. LXVI, Paris 1962.

Настоящая работа посвящена южновьетнамской музыке талантливых. Этот жанр является иллюстрацией того, что звучание в основном относящееся к своему собственному существованию и может определять техническую и психологическую принадлежность музыки.

Для понимания этого феномена я сначала должна объяснить понятие полисонии («polysony»), которое имеет ключевое значение для понимания этой самобытной традиции и ее специфической взаимосвязей с местными хордофонами.

Полисония характерна для многих сфер вьетнамской музыки. Более того: взгляд на весь регион в целом позволяет считать ее существование латентным. Важным признаком полисонии является факт превосходства и

доминирования в психологической иерархии восприятия этой «комплексной характеристики звучания» каждой основной единицы музыкальной когерентности над осознанием высоты звука.

Основанная на эстетическом понимании хорошо сбалансированного звукового ансамбля преимущественно хордофонов, ритмическая акцентировка, мелодический рисунок и звучность являются решающими функциональными критериями полифонии.

Техники, использовавшиеся в этом контексте, являлись не только предварительным условием для более поздних сольных версий. Они также могут объяснить успешное введение и трансформацию европейских музыкальных инструментов, которые отражают стремление к функциональной универсальности. Заимствованные инструменты были органично интегрированы в уже существующую систему трех основных типов. Музыканты, безусловно, совершенствовали технику игры функциональных аналогов их инструментов в ансамбле, улучшая игровую технику монофункционально играющих инструментов в многофункциональном контексте инструментальности.

Сольные версии сильно отличаются от партии того же инструмента в ансамбле. Техники сольной игры невозможно согласовать с игрой в ансамбле. Она кажется витиеватой, непредсказуемой и некоммуникативной. Студенты, получившие свое образование в Государственной Консерватории Хо-Ши-Мин-Сити, и в основном знающие только сольные версии репертуара своего инструмента, вряд ли смогут играть в традиционном ансамбле, так как они не знакомы с ансамблевой функцией инструмента и, что еще более важно, они не способны конкретизировать сольные абстракции, составленные из целостной интерпретации ансамбля.

*Виолетта Дутчак
(Ивано-Франковск, Украина)*

Специфика тембра и артикуляции на бандуре

Среди богатого наследия украинских народных музыкальных инструментов кобза-бандура выделяется многими особенностями. Инструмент группы хордофонов, прошедший многовековую эволюцию, окончательно сформировался на рубеже XIX–XX веков. Конструкторы Украины и украинской диаспоры в XX веке внесли в форму и строй бандуры изменения, повлиявшие на ее строй, хроматизацию, сферу применения — как инструмента сольного, ансамблевого, оркестрового, в т.ч. и традиционно сопровождающего пение.

Сегодня бандура представляет собой многострунный щипковый инструмент с грифом, имеющий ассиметричную форму, резонаторное отверстие на передней деке, диатонический или хроматический звукоряд, систему переключения тональностей. Современная бандура по классификации К. Закса и Э. Хорнбостеля — коробчато-шейковая лютя (321.322–5), на которой играют пальцами. Использование искусственных ногтей бандуристом приближает звучание к игре плектром. Звук на бандуре извлекается пальцами обеих рук. Время вибрации струн определяет их протяженность, а динамику сила удара или щипка (основных приемов игры). Струны на бандуре называются по местоположению: на «грифе» басовые, на деке — приструнки. Их сила натяжения больше чем на арфе, гитаре и др. Это обстоятельство послужило причиной недолговечности инструментов и активизировало поиск способов укрепления деки. Оно же обусловило специфику тембра бандуры — звонкий, но динамически несильный, быстро затухающий звук. Наслоение разных мелодических звуков побудило еще одно направление совершенствования конструкций — введение демпферов.

Регистры бандуры различаются по тембру: нижний (большая и малая октавы) — глубокий бархатный звук, средний (первая и вторая октавы) — яркое насыщенное звучание, верхний (третья октава) — блестящий звонкий звук. Специфика бандурного тембра зависит не только от выбора регистра игры, но от играющей руки (правой или левой), конкретного пальца, извлечение звука на струне, применяемой силы в игре, характера движения, приводящего струну в колебание, соотношения и координации движений, принимаемых в игре рук [9: 320]. Тембровую палитру бандуры обогащает также звучание обертонов струн. Стабильность тембрального изложения мелодических структур или гармонических фигураций на бандуре регулируется исполнителем.

Тембр бандуры может изменяться и в зависимости от различных способов звукоизвлечения, используемых народными музыкантами — кобзарями, представителями трех наиболее известных в Украине региональных школ игры (харьковской, полтавской, черниговской). Наиболее древними можно считать удар (соскальзывание со струны на струну с опорой), глиссандо, тремоландо, закрепившиеся в исполнительской практике как составные аккомпанемента эпического репертуара XVII–XVIII вв. — дум, исторических песен. Кроме того, эти приемы носят наиболее контактный характер взаимодействия со струнами, что подчеркивает длительный период бытования инструмента в среде слепых кобзарей. В начале XX века вхождение инструмента в академическую сферу расширило шкалу приемов, которые обогатили тембральный спектр бандуры.

Современная теория артикуляции на бандуре, а соответственно система штриховой классификации еще находится в стадии исследования. Базовые положения были разработаны в свое время Г.Хоткевичем [9], продолжены в работах З.Штокалко [12]. Отдельные элементы артикуляции на бандуре рассматриваются в работах Н.Брояко [3], Н.Давыдова [4]. Если на духовых инструментах артикуляция осуществляется регулированием дыхания, на клавишных — связным перенесением пальцев с клавиши на клавишу, на смычковых — ведением смычка, в пении — разными приемами использования голоса, то для бандурного искусства термин артикуляция — синтезированное понятие. Артикуляция может рассматриваться собственно как звукоизвлечение вследствие пальцевых жестов, а также как синтезированная проблема соотношения игры на инструменте и одновременного пения (артикуляционный ансамбль).

Специфика формирования техники бандуриста зависит от формы и характера движений. Наиболее естественной для бандуры, как и для арфы, гитары, балалайки, домры является связь ритмичности и артикуляции. Физическое действие, направленное на источник звука (струну), непосредственно отображается на характере атаки (удара или щипка). В зависимости от характеристики атаки звука, получает свою характеристику и его продолжение.

Природа звука бандуры не располагает к протяжным кантиленным мелодиям, поэтому мелодические ходы объединяются с подголосками для эффекта заполнения фактуры. Основные штрихи на бандуре — легато и стаккато. Легато на бандуре, при отсутствии демпферов, достаточно условное по сравнению с другими инструментами. Легато на бандуре, как и на арфе, — результат звуковых наслоений вследствие определенных пальцевых движений. Стаккато достигается приглушением струн пальцами или тыльным ребром ладони (часто с предплечьем). При игре на бандуре основная нагрузка ложится на правую руку (гаммо- и арпеджиоподобные пассажи, интервалы, аккорды). На современной бандуре колоритно звучат октавные флажолеты, тембральные эффекты игры возле подставки (*sul ponticello*) или за подставкой (*dietro in ponticello*). Специфическими для бандуры следует считать и все приемы игры, связанные с ногтевым положением пальцев относительно струн (восходящее глиссандо, игра терциями «с отбоем», тремоло) [12: 23].

Особенности конструкции инструмента киевского типа ограничивают технические возможности левой руки по сравнению с правой. Левая рука в основном играет басовую линию. Регистровый разрыв между правой и левой руками ликвидируется при использовании харьковского способа игры (переброска левой руки на приструнки через обечайку). Бандура харьковского типа, сейчас более распространенная среди бандуристов украинской

диаспоры, создает равные условия для обеих рук исполнителя в использовании всех приемов игры, всех регистров инструмента.

Артикуляция — один из важнейших способов фразировки, влияющий на звучание ноты, ее связь со следующим звуком, активную или мягкую атаку звука, его угасание. Артикуляция в пении — один из важных компонентов в работе над выработкой дикционных, выразительных качеств певца, это культура обращения со словом, с поэтическим текстом, уважение к нему, выстраивание такой концепции вокального искусства, когда слово и мелодия равнозначны, различимы, звучат слитно.

В зависимости от различных типов подчиненности вокальной и инструментальной партий, соотношения синтетического или синкретического характера, стилевых особенностей музыкального произведения исполнитель-бандурист выбирает тип пения (академический, фольклорный, эстрадно-популярный, духовный и др.).

В бандурном исполнительстве паритетное соотношение игры и пения достигается мастерством исполнителя (моноансамблем). Скрампная динамика инструмента побуждает певца не перекрывать голосом инструментальный аккомпанемент. В вокально-инструментальном исполнительстве предпочтительнее высокий и низкий регистры бандуры, при этом в среднем регистре образуется свободная зона для голоса. Но это правило рекомендуется для женских голосов, мужские хорошо прослушиваются на фоне аккомпанемента.

Сегодня значительные технические и фактурные возможности бандуры, ее оригинальный тембр, палитра штрихов позволяют не только расширять репертуар исполнителей, но и использовать инструмент в разных составах ансамблей и оркестров.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л. 1971. 376 с.
2. Браудо И. Артикуляция. Л.: Музгиз, 1961. 198 с.
3. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ, 1997. 150 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К.: Музична Україна, 1997. 240 с.
5. Дутчак В. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. Число 4 (8). Київ: Видавництво ІМФЕ, 2004. С. 64–72.
6. Маціевський І. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные му-

зыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов. Часть первая. Москва: Советский композитор, 1987. С. 6–38.

7. Ромодин А. Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции. 6 материалы XXI Международной молодежной конференции памяти А. Горковенко. СПб.: РИИИ, 2004. С. 26–38.

8. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: ОКФА, 1996. 206 с.

9. Хоткевич Г. Бандура і її можливості (підготовка до друку В.Дутчак) // Українознавство: документи, матеріали, раритети. Івано-Франківськ: Плай, 1999. С. 319–348.

10. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: ДВУ, 1930 (репринтне видання — Харків, 2002). 255 с.

11. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 262 с.

12. Штокалко З. Кобзарський підручник. Едмонтон — Київ: Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. 345 с.

Галина Анохина
(Нижний Новгород)

О «технике цимбал» в творчестве Дьёрдя Куртага

Творчество венгерского композитора и пианиста Дьёрдя Куртага (р. 1926), одного из представителей музыкального поставангарда, в своих истоках во многом ориентировано на фольклорную традицию¹. На протяжении более чем полувека его творчество претерпело значительную стилевую эволюцию, однако фольклорное начало в его музыке оставалось своеобразной точкой опоры. Это заметно не только в специфических особенностях языка его сочинений, но и в том инструментарии, который композитор избирает для своих камерных опусов с так называемым «сочиненным составом», берущем свое начало в творчестве И. Стравинского. В различных сочетаниях в них могут присутствовать скрипка, контрабас и цимбалон — тембры, ставшие «визитной карточкой» традиционных еврейских и цыганских инструментальных ансамблей, столь типичных для многонациональной Венгрии. В данной статье мы остановимся на необычном использовании композитором

¹ Куртаг начал свою композиторскую карьеру в 50-е годы XX в., сначала в русле национальной музыкальной традиции Б. Бартока, З. Кодая, Ф. Фаркаша и Ш. Вёрёша. Помимо фольклорных истоков его музыка в разные годы испытала влияние серийной техники, алеаторики, минимализма и «пространственной музыки».

тембра *цимбалона*¹ — одного из древних восточноевропейских народных инструментов.

Выражение «техника цимбал»² по отношению к произведениям Куртага не случайно. Оно предполагает не столько непосредственное звучание этого инструмента, присутствие данного тембра в партитуре как некоего элемента экзотики, сколько подразумевает имитацию техники исполнения на цимбалах — ее мелодико-ритмических особенностей, специфических приемов артикуляции и динамики — в партиях других инструментов. Повышенное внимание к динамичному и экспрессивному тембру цимбал в творчестве Куртага объясняется потребностью выразить крайнее эмоциональное напряжение и связано с острой характеристичностью его музыкального языка. Цимбалон выступает не только как «реминисценция» фольклорного начала, наряду с фортепиано он становится универсальным инструментом для композитора. В камерных сочинениях он выполняет как сольную (например, «Осколки» ор. 6-с для цимбалона), так и ансамблевую функцию (в дуэте со скрипкой — *Восемь пьес* ор. 4 для скрипки и цимбалона; с кларнетом — *Три пьесы* ор. 38 и *Три следующие пьесы* ор. 38-а для кларнета и цимбалона; в больших ансамблях с вокалом — вокальные циклы ор. 8, 11, 19). В сочинениях для больших составов и оркестровых опусах («Послания покойной Р. В. Трусовой» ор. 17, «...quasi una fantasia...» ор. 27 №1 и «Стела» ор. 33) цимбалон часто образует тембровые миксты с клавишными (фортепиано, челеста), ударными (ксилофон, вибрафон) и струнно-щипковыми инструментами (арфа, мандолина) — по принципу сходного способа звукоизвлечения³.

Подобные тембровые сочетания возникают благодаря сходству технических возможностей инструмента (хроматический строй, большой — около четырех октав — диапазон звучания). Вследствие этого композитор создает версии одного сочинения⁴ или сочинения для переменного

¹ *Cimbalom* (венг.) — венгерская разновидность цимбал, сконструирован В. Шундой во второй половине XIX в. на основе небольшого цыганского инструмента [1]. Исторически первым в оркестровую партитуру цимбалы включил Ф. Лист («Венгерский марш», ред. 1876), а в XX в. З. Кодай (опера «Хари Янош»), Б. Барток (Первая рапсодия для скрипки с оркестром) и И. Стравинский («Байка про лису», «Рэтайм») — [2].

² Выражение Д. Куртага [5: 4].

³ Как известно, традиционный цимбалон определяется как струнный ударный инструмент. По способу звукоизвлечения благодаря использованию палочек с различными наконечниками этот инструмент двойственен: щипковый и ударный, поэтому в оркестре возможно его сочетание с разными группами инструментов.

⁴ Многие сочинения Куртага имеют несколько версий, в основном различающихся по исполнительскому составу и количеству частей в цикле.

состава. Например, своего «фортепианного двойника» имеют «Осколки» ор. 6 — версия ор. 6-с для цимбалона и ор. 6-d — для фортепиано, *Тринадцать пьес* для двух цимбалонов также представляют собой транскрипции фортепианных пьес из сборника «Игры». Сходным примером замены струнного инструмента клавишным служит «Эвритмия Хердека» ор. 14-b для скрипки и теноровой лиры, где последняя в версии ор. 14-e заменяется на фортепиано.

Помимо включения в ансамбль тембра цимбал Куртаг нередко имитирует звучание цимбалона, используя следующие характерные приемы игры:

1) Быстрое чередование отдельных звуков в разных регистрах: мелодический рисунок может содержать скрытое двухголосие или напоминать метод пуантилизма, т. е. это мелодии «от Баха до Веберна» («Осколки», № 1); частое использование прямого и ломаного хроматического движения («Осколки», № 3; вокальный цикл «Сцены из романа» ор. 19, № 11).

2) Ритмическое оформление, приближающееся к этюдности — преобладание ровных очень коротких длительностей в быстром темпе («Осколки», № 3); ритмически «рваное» либо ровное остинато на одном звуке или интервале (в партии цимбалона — «Осколки», № 4, кода; «Сцены из романа», № 2, 14; имитация этого приема у фортепиано — в пьесе № 1 ор. 3 и № 1 из вокального концерта «Изречения Петера Борнемисы» ор. 7); мелизматические фигуры (тремоло на широком интервале, трели, морденты, форшлаги и особенно апподжиатуры), при этом характерно мелодическое обыгрывание одного звука с последующей остановкой на нем — это одна из черт венгерского народного инструментализма и вокального интонирования («Осколки», № 2; «Сцены из романа», № 3, 4, 11).

3) Типичный цимбальный штрих — острое *staccatissimo* в сочетании с ремаркой *molto espressivo* и тщательно нюансированной динамикой.

Ряд фактурных приемов и особенностей исполнения свидетельствует о наличии подлинной «техники цимбал» в сочинениях Куртага для различных составов. Фортепиано — любимый инструмент композитора — более всех других подвергается влиянию этой техники. Наиболее точное воспроизведение «техники цимбал» заметно в таких фортепианных сочинениях, как пьесы ор. 3 и «Игры». Многие приемы цимбальной игры имитируются в партии фортепиано камерных ансамблей.

«Вот что меня интересовало: это была мелодия, “переходящая” постоянно из руки в руку; и в то же время, это своего рода физический контакт с фортепиано — не только посредством двух рук», — говорит композитор о своей пьесе «Приношение Верди» («*Homage a Verdi*») из I тетради «Игр». Он также отмечает, что подобные приемы встречаются у Куперена, Листа, Дебюсси и Бартока [5: 6].

Ярким примером подражания игре на цимбалоне является пьеса в 4 руки «Приношение Халмады Мухаю» («*Hommage a Halmbygi Mihblyu*») из IV тетради «Игр». Пьеса целиком выдержана в неофольклорном духе: первая партия представляет не что иное, как цимбальные наигрыши с натурально-ладовой основой, а вторая имитирует бурдонные басы с характерными квинтовыми ходами. Тембровый контраст достигается с помощью дифференциации регистра (тяжелым бурдонным басам второй партии, имитирующим тембр виолончели, противопоставляются тремолирующие наигрыши в среднем и верхнем регистре — в первой), артикуляции (сухое *staccato* первой партии и тянущиеся, усиленные длинной педалью, звуки второй) и темпа между двумя исполнителями (Темпо I — *Molto rubato*, Tempo II — *Pesante, con moto*). Типичные приемы quasi-цимбальной игры в первой партии — быстрые пассажи с репетициями, форшлагги к длинному звуку, тремоло на широкие интервалы и свободная метрика¹. Подражательным эффектом здесь же обладает игра двумя указательными пальцами попеременно, которая визуально имитирует игру на цимбалах двумя палочками и соприкасается с идеей Куртага о «важности тактильного ощущения» каждого отдельного звука [5: 5].

Интересно претворение «техники цимбал» в сочинении для большого ансамбля — «Посланиях покойной Р. В. Трусовой» ор. 17 на стихи Р. Долош. Во второй песне второй части («*Два сплетенных тела...*») применение «техники цимбал» носит сквозной характер. Многократно повторяющийся в песне хроматизированный пассаж, играющий роль цимбального мотива, впервые появляется в партии контрабаса и только затем — у цимбалона. Постепенно длина его увеличивается, а ломаная мелодическая линия распрямляется, и цимбальный мотив проходит в обращении в партиях остальных инструментов ансамбля. Песня состоит из трех разделов-строф с алеаторической кульминацией в третьей строфе (т. 21) и большой кодой-постлюдией (начиная с т. 22). «Мотив цимбал» объединяет все три строфы в единое целое благодаря тембровой драматургии. Ее функциональную основу составляет диалог контрабаса с цимбаломом, который вскоре звучит отголоском у духовых (валторна, кларнет и гобой). Далее цимбалон замещается «родственными» по технике исполнения инструментами — ксилофоном, фортепиано и арфой, что вносит непрерывность в действие. Несмотря на общий для всех партий способ записи цимбального мотива, его звучание варьируется от вихреобразного приглушенного *legato* струнных и духовых до четко артикулированного *staccato* ударных и щипковых. Вари-

¹ Сильная доля в пьесе обозначается с помощью пунктирных тактовых черт, сплошные черты отмечают моменты «совпадений» в обеих партиях и служат средством членения форм.

антно-имитационный принцип, лежащий в основе тембровой драматургии песни, доводится до абсурда в кульминации: «мотив цимбал» бесконечно имитируется в нижней алеаторической секции скрипкой и альтом, а новый мотив, основанный на прерывающихся репетициях звука «б», образует сорную ткань двух верхних секций. Упорядоченное движение вновь возвращается в коде: всего один раз звучит первоначальный диалог контрабаса и цимбалона (но уже без слов солиста), плавно переходя в импровизационную постлюдию. Партия цимбалона (бурдонная кварта «es-as») передается фортепиано, а оставшиеся от большого ансамбля кларнет и валторна имитируют короткие мотивы в духе венгерско-цыганских наигрышей (национальный колорит вносит тетрахорд с увеличенной секундой — элемент так называемой «цыганской» гаммы). В итоге, в пределах одной лишь части крупного сочинения Куртаг осуществляет последовательную трансформацию идеи подражания цимбалам от приемов западноевропейской барочной полифонии до простейшей народной инструментальной импровизации.

Тембр цимбалона, весьма непривычный для западноевропейского слушателя, возможно, не является чем-то уникальным для Куртага и других венгерских композиторов, включающих его в свои сочинения. Тем не менее, по экспрессивности звучания и разнообразию техники игры этот инструмент оказался «созвучным» многим экспериментам в области музыкального языка XX в. Д. Куртаг вводит элемент народной музыкальной культуры не только непосредственно при помощи тембра цимбалона, но и «мистифицирует» этот тембр, имитируя его звучание традиционными инструментами, тем самым придавая ему почти сакральное значение. Таким образом, цимбалон был и остается своеобразным «лейттембром» куртаговского творчества.

Литература

1. Музыкальные инструменты мира: Иллюстрированная энциклопедия. Минск, 2001.
2. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О.Акопяна. М., 2001.
3. Раку М. Дьёрдь Куртаг: Звуки тишины // Музыкальная жизнь 2001. № 3. С. 37–39.
4. Kurtág G. Entretiens, Textes, Écrits sur son oeuvre. Éditions Contrechamps, Genève, 1995.
5. Kurtág G. Játékok (une leçon) // «György Kurtág» (Livret-programme). Ed. Festival d'Automne à Paris. Paris, 1994. P. 4–6.
6. Willson, R. B. György Kurtág // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980 (обновляемая электронная версия).

Балалайка-контрабас в ансамбле «терем-квартет»

Балалайка-контрабас — разновидность балалайки, изобретенная в 80-х годах XIX века В.В.Андреевым¹ и введенная в «Кружок любителей игры на балалайке», позже — в «Великорусский оркестр». Балалайка-контрабас широко используется в оркестровом и ансамблевом исполнительстве в басовой функции, изредка дублирует мелодию². В наши дни роль балалайки-контрабаса значительно расширилась, благодаря появлению, во-первых, нового современного репертуара для оркестров народных инструментов во-вторых — талантливых музыкантов, вносящих в исполнительство в этом инструменте множество новых приемов.

Среди русских народно-академических инструментов балалайка-контрабас — один из сложнейших в исполнительском отношении инструментов. Вследствие большой мензуры инструмент требует не только серьезные исполнительские навыки, но и физической силы. В своей учебной программе³ авторы-составители предлагают учащимся включать обязательные физические упражнения и даже занятия спортом: «Поскольку игра на контрабасе связана с большой физической нагрузкой, необходимо внести домашний режим учащегося ежедневную физическую зарядку с силовыми элементами (экспандер, гантели, скакалка) и обязательное активное занятие каким-либо видом спорта»⁴.

В наши дни балалайка-контрабас стала рассматриваться как солирующий инструмент. Есть даже случаи сольного концертного исполнения, среди которых — выступления заслуженного артиста России Л.Соболева (Государственный ансамбль «Россия»), лауреата Сибирского конкурса исполнителей на народных инструментах Д.Аверина. Одним из подлинных новаторов, внесших в исполнительство на балалайке-контрабасе много новых приемов и продвинувших этот инструмент до ранга солирующего, можно считать Михаила Дзюзе — уникального музыканта, солиста Санкт-Петербургского ансамбля «Терем-квартет».

¹ Впервые инструмент был изготовлен Ф.Пасербским в 1887 году.

² В самодеятельных ансамблях часто заменяется технически более подвижной бас-гитарой.

³ Аверин В., Морозко Ю., Семичов Б. Специальный класс балалайки-контрабаса. Томск, 2005.

⁴ Цит. по: Ю.В. Морозко, страничка в «живом журнале» <http://morozko-uzh.livejournal.com/>

Михаил учился на оркестровом отделении Ленинградской консерватории по классу контрабаса. Класса балалайки-контрабаса во времена учебы музыканта не было вообще, да и в настоящее время музыкальные вузы выпускают лишь единичных исполнителей на этом инструменте. «Мне помогала симфоническая контрабасовая школа, то, чему меня учили мои консерваторские педагоги — Сергей Сергеевич Акопов, Борис Ефимович Козлов, ранее в училище — Игорь Георгиевич Керлинг, — говорит Михаил. — Ее я и использовал в игре на балалайке-контрабасе»¹. Конечно, балалайка-контрабас — совсем другой инструмент. У него другая постановка, другие струны, нет смычка. Но многие особенности постановки, в частности, левой руки, были перенесены музыкантом со смычкового контрабаса.

Впервые Михаил взял в руки балалайку-контрабас во время службы в армии и игры в армейском ансамбле «Русский сувенир». Первым учителем Михаила был Андрей Константинов, исполнитель на малой домре ансамбля «Терем-квартет», который имел опыт общения с балалайкой еще до окончательного выбора им домры.

Михаил вспоминает, что в первое время ему приходилось самому находить те или иные приемы игры, исходя из тех музыкантских задач, которые перед ним стояли. Аппликатура, оптимальная для игры ансамблевых, а чаще — сольных эпизодов, элементы аккордовой фактуры для уплотнения звучания или элементы полифонии — все это подбиралось эмпирически, путем проб и ошибок, в процессе создания тех или иных произведений, отображения в музыке тех или иных образов.

Михаил был первым исполнителем на балалайке-контрабасе, который стал играть стоя, до него контрабасисты играли исключительно сидя — будь то в оркестрах или ансамблях. Михаил сделал это совершенно осознанно, так как те задачи, которые стояли перед ансамблем, требовали значительных нагрузок на технический аппарат, а при игре сидя двигательная активность музыканта была скована. «Сковываются все движения, нет свободы, идет зажим, причем зажимается все — не только руки, но и плечи, позвоночник, все мышцы, тебя “перекручивает”, сидишь неестественно», — говорит музыкант. В оркестровой музыке не было сложных партий, поэтому такое положение вполне устраивало оркестрантов. «Терем-квартет» стал сразу играть сложный в техническом отношении материал, и Михаил почувствовал, что сидя играть он не сможет. Игра стоя влечет за собой и совершенно иное, чем при игре сидя, положение правой руки; при этом освобождается от локтя до кисти и плеча.

Это нововведение пришло Михаилу в голову не случайно. Еще в училище играть стоя на контрабасе его учил И.Керлинг — педагог старой

¹Здесь и далее — из бесед с автором статьи.

консерваторской закалки, игравший в оркестре Е.Мравинского. Он учил Михаила играть так, как делали это несколько веков назад старые мастера контрабаса.

Те же причины побудили музыканта к поиску собственного медиатора, которым было бы удобно играть. Медиатор Михаила Дзюдзе и его способ держания — особая тема. То, при помощи чего играли музыканты до него, его не устраивало (играли то бруском, то каблуком), так как играть этим было невозможно. Михаил придумал для себя треугольную форму. Сначала он играл разными углами, потом пришел к тому, что надо играть одним концом, а держаться за основание. Держит он медиатор не статично, а свободно, ребром к фаланге первого пальца. Это дает ему свободу, рука не зажимается. Оно также удобно для мелкой техники и обратного штриха, самого сложного для контрабасиста.

У Михаила Дзюдзе есть два инструмента, на которых он играет, оба — мастера Иосифа Галиниса¹. На первом он играет более 20 лет, с 1987 года, второй был приобретен два года назад. Оба инструмента, несмотря на солидный возраст — более 70 лет — находятся в прекрасной звуковой форме. Интересна история приобретения музыкантом первого инструмента: «То, что она мне досталась — счастливая случайность, — вспоминает Михаил. — Иван Иванович Шитенков — профессор нашей Консерватории — сказал, что хороший инструмент есть у одного студента. На тот момент мы уже начали играть в “Тереме” и нам срочно требовался инструмент. Свою любимицу я нашел валяющейся на шкафу, засыпанной хламом и коробками, в нерабочем состоянии. Сторговались мы за 300 рублей, по тем временам это были немалые деньги. Известно, что в 1930-е годы Галинис делал превосходные инструменты, создавая целые комплекты для оркестров народных инструментов. Сохранилось очень мало инструментов его работы: они погибли в войну и в блокаду. Мне по-настоящему повезло, что один из уцелевших попался мне в руки. Потребовался небольшой ремонт, и по сей день я играю на этом уникальном инструменте».

Инструмент Михаила Дзюдзе значительно отличается от обычных фабричных инструментов размером своего корпуса — большим, крупным, в то время как мастера делают, как правило, балалайки-контрабасы меньшего размера. В нем употреблены ценные породы дерева. Утверждают, что Галинис использовал экзотические сорта древесины, поскольку Ленинград — город-порт, и сюда поставлялось очень много разного дерева. Самое ценное — это уникальные звуковые качества инструмента, которые приде-

¹ Иосиф Игнатьевич Галинис (1882–1942) — выдающийся мастер музыкальных инструментов, продолжатель школы С.И.Налимова.

ют звучанию «Терем-квартета» глубокий, бархатный бас. «У Галиниса, как и у каждого мастера, несомненно, были свои секреты, — отмечает Михаил Дзюдзе, — потому что до сих пор — инструменту уже более 70 лет — моя балалайка-контрабас звучит так, что ничего подобного я прежде не слышал и в руках не держал. Я уверен, что таких инструментов очень-очень мало. Она сохранила богатейшее тембральное звучание по всему диапазону».

Инструмент Михала Дзюдзе имеет уникальную способность «входить в резонанс» и самостоятельно подстраиваться под звучание баяна. По всей видимости, большой корпус инструмента в значительной мере позволяет инструменту резонировать необходимой частью спектрального состава. Вот что об этом говорит сам музыкант: «У меня порой случаются даже какие-то мистические вещи. Допустим, мы настраиваемся под баян, и я пробую струну. Вначале, как только она начинает звучать, у нее один тон, потом она потихоньку меняется, как бы сама подстраивается, подтягивается под нужный тон. Тут даже колки трогать не надо. Дернул струну — один звук, позже — другой. Уникальный эффект».

Прекрасные инструменты во многом помогают Михаилу Дзюдзе в достижении художественных задач, стоящих перед ним как солистом «Терем-квартета»: «Этот инструмент используется мною не как обычный оркестровый «сундук», на котором играют в оркестре, — говорит Михаил. — Там высокие струны, хороший звук, но мелочь не сыграешь, филигранно не выиграть. А этот инструмент, несмотря на треск на ладах, все-таки выдает все полностью. Играя на нем 20 лет, начинаешь понимать, что возможности его безграничны. Допустим, ставишь творческие задачи, например, надо достичь определенного звучания, здесь надо сыграть так — независимо от того, можешь ты так сыграть или нет, может это сделать инструмент или нет. И тогда находятся и приемы, и звуковые эффекты, которых в нем и не подозреваешь».

Сам Михаил Дзюдзе, как и другие музыканты «Терем-квартета», считает свой инструмент живым организмом, который умеет чувствовать, реагировать на состояние музыканта: «Есть много непонятого, необъяснимого обыкновенной логикой. С виду мой инструмент — большая треугольная коробочка, а на самом деле, когда сроднишься с ним, он становится живым существом. Он и болеет, и хандрит, и реагирует на погоду. Бывает, играешь в Петербурге зимой, и инструменту хорошо: он здесь родился и привык к особой влажности, температурному режиму. И вдруг резко перелетаешь на крайний Север — там минус 40°. Но еще страшнее перелет в экзотическую страну, где жарко и влажно. Например, в Сингапуре, Австралии зимой плюс 40° и очень влажно. При резкой смене температуры, если в трещинки попала влага, она начинает замерзать, и трещинки расходятся».

Игра на инструменте для Михаила — способ, средство для передачи жизненного опыта. «Есть музыканты, которые в совершенстве владеют своим инструментом, но которым нечего сказать при выходе на сцену. Они освоили музыкальный язык, но демонстрируют лишь школу, которой их научили. Здорово научили. Да, у них все готово, все чисто, крепко, к ним не придерешься. Но при этом нет ни проникновенности, ни теплоты, ни холода, ничего не происходит. Совсем другая ситуация, когда на том музыкальном языке, которым ты овладел, ты начинаешь что-то рассказывать, а тебе есть что рассказать из своих переживаний, из каких-то событий жизни каждого из нас и всего ансамбля. В такой музыке отражается вся жизнь нашего общества, и даже политика. Именно это для нас и является музыкой».

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АРХЕОЛОГИИ

IV

*Вадим Массон
(Санкт-Петербург)*

Музыкальная археология как компонент культурогенеза в системе исторического прогресса

Музыкальная культура как часть процесса культурогенеза зависит от интеллектуального прогресса и уровня технологического развития. Сами материалы музыкальной археологии представляют собой остатки музыкальных инструментов или их изображения на печатях и стенописи. Исследователями показана тесная связь музыкальных явлений с видом хозяйственной деятельности. Так, охота стимулировала развитие звуковых сигнальных и шумовых инструментов. Следы облавной охоты эпохи верхнего палеолита указывают на наличие инструментов, вероятность находок которых на памятниках древнего каменного века невелика. В полной мере это относится и к эпохе мезолита. К неолитической эпохе относятся находки музыкальных инструментов на основе костей животных. В это время использование музыкальных инструментов начинает распространяться на более широкий круг деятельности, чем примитивная охота. По палеоэтнографическим материалам мы знаем об успешной деятельности представителей особой жреческой корпорации, решавшей вопросы судеб данной общины. До сих пор сохранились традиции широкого использования музыкальных инструментов шаманами. С распространением жилищ для проживания слугителей культа на поселениях выделяются специальные места. В археологии степных племен Евразии эпохи энеолита — бронзы IV—II тыс. до н.э. известны отдельные погребения, в инвентаре которых находились костяные флейты.

Качественный скачок в использовании музыкальных инструментов происходит в оседлых культурах земледельческо-скотоводческих племен и ранних цивилизаций Древнего Востока. К IV—III тыс. до н.э. относится целый блок находок музыкальных инструментов. На ряде древних поселений юга Средней Азии, Афганистана и Северного Ирана встречены крупные каменные дисковидные предметы, в верхней части которых проделано

специальное отверстие, в результате чего образуется ручка (так называемые диски или гири с ручками). Тщательно оформленное такое изделие из стеатита, вместе с двумя другими крупными стеатитовыми предметами, обнаружено в культовом комплексе Алтын-депе — эталонном центре древнейшей раннегородской цивилизации эпохи бронзы Средней Азии (последняя треть III — начало II тыс. до н.э.; [1: рис. 22, 1]. На краю каменного диска выделена специальная хорошо оформленная ручка, а на плоской и боковой поверхностях имеются углубленные канавки. По трасологическим наблюдениям Г. Ф. Коробковой на плоских поверхностях в центре «диска» представлены многочисленные следы ударов деревянным (?) предметом, а ручка и боковые канавки несут следы затертости от руки и кожаного ремня. То есть тяжелый каменный диск, висевший через плечо и дополнительно поддерживавшийся рукой, служил ударным инструментом типа барабана. Такое применение «дисков» имеет яркую параллель в изображении на цилиндрической каменной печати II тыс. до н.э. из Маргианы [2: рис. на с. 276], где воспроизведена сцена борьбы фантастических антропоморфно-зооморфных персонажей и хищных животных (волков?). Рядом со стоящими существами с вертикальными жезлами (палками? копьями?) в руках стоят на коленях персонажи с погремушками (?) и колотушками (?) и сидят фигуры с большими бубнами на коленях, наносящие по ним удары деревянной (?) палочкой. По краю бубнов показаны черточки-углубления (от крепления кожи к основе?).

Таким образом мы имеем три типа шумовых музыкальных инструментов — барабаны, бубны и погремушки. Видимо, существовали и другие инструменты, использовавшиеся в культовых церемониях, проходивших в парадно украшенных древних святилищах. Можно предполагать, что в конце раннеземледельческой эпохи, насчитывающей на юге Евразии 3–5 тысяч лет, когда происходило выделение местной аристократии и становление раннегородских центров, формируется общекультурная и церемониальная традиция использования музыкальных инструментов.

Этот процесс завершается в эпоху древних цивилизаций Востока (конец IV — начало I тыс. до н.э.), что прекрасно проиллюстрировано в книге Жана Дейе «Цивилизации Древнего Востока» [3: 314–315, рис. 124–131]. В это время музыкальные инструменты широко используются не только в культовых церемониях, но и для развлечения в знатных домах и в военных процессиях. Состав музыкальных инструментов здесь многообразен. Особенно многочисленны и разнообразны струнные и духовые инструменты. Использование их во время дворцовых празднеств и других мероприятий элитарного уровня подтверждается и прямыми археологическими находками, в частности, знаменитой группой людей с арфами, обнаруженной в одной из царских гробниц первой династии Ура. Представлены и ударные

инструменты, например, небольшие бубны. Этим многообразием инструментов Древний Восток превосходит даже классическую Элладу, где первое место занимали большие театральные комплексы.

Литература

1. *Массон В. М.* Алтын-дене. Л., 1981.
2. *Сарианиди В. И.* Маргуш. Древневосточное царство в старой дельте реки Мургаб. Ашхабад, 2002.
3. *Deshayus J.* Les civilisations de l'Orient ancien. Paris, 1969.

*Вероника Меишерис
(Санкт-Петербург)*

Отзвук тысячелетий как основа исторического музыкознания

1. Историческое музыкознание в последние десятилетия формируется в Санкт-Петербурге усилиями сотворческого объединения инструментоведов и музыкальных археологов с привлечением специалистов смежных наук. Разнопрофильные дисциплины развивались неравномерно: если инструментоведение является зрелой дисциплиной, то современная музыкальная археология находится на первоначальной стадии становления. Эта область знания нуждается не столько в детализации изучения объектов, сколько в решении проблемных задач — в разработке методики выявления и изучения материалов, в выработке положительного отношения к поисковым начинаниям и итоговым обобщениям, позволяющим включить новые данные в историю древних музыкальных культур. Само содержание термина «музыкальная археология» в период с середины XIX до второй половины XX в. трансформировалось в связи с изменением ориентации исследований от этномузыкологии к собственно музыкальной археологии, располагающей «ископаемыми» находками и музейными объектами.

а) Уже представлены широким научным кругам сенсационные объекты: музыкальный комплекс палеолита из костей мамонта — Мезин [6: 378], арфа переднеазиатского типа IV тыс. до н.э. — Майкоп, арфовидные хордофоны сако-скифского-сарматского происхождения — Пазырык, V в. до н.э. (Алтай), Ольвия, конец I — начало II в. н.э. [4: 18].

К числу уникальных объектов культурного наследия относится и средневековый комплекс музыкальных инструментов Новгорода, XI–XIV вв. н. э. [5: 68].

б) Приоткрыть завесу на явления прошлых эпох позволяют изобразительные музыкальные сюжеты на археологических памятниках, запечатлевшие сопровождавшиеся музыкой обряды, праздники, церемонии.

Располагая этими двумя источниками современная зарубежная музыкальная археология [3: 66] выходит далеко за локальные рамки отдельных стран. Новую ступень зарубежной науки фиксирует журнал «World archaeology», 12 (1981), охватывающий материал эпохально длительного хронологического диапазона (с доисторических эпох, основных вех многовекового периода цивилизации древнего мира вплоть до средневековья), в широких пространствах межкультурных зон от Австралии до Скандинавии. Развитию зарубежной музыкальной археологии способствовал выход в свет серии «Altertum» Лейпцигского многотомного издания «Musikgeschichte in Bildern» и фундаментальных фолиантов, представляющих публикацию международных форумов в Стокгольме, Париже, Льеже, Турине и в Германском Михельштейне. Эти конференции и тематические публикации были организованы обществом «Study group on Music archaeology», возглавляемом проф. Елен Хикманн при поддержке директора восточного отделения Немецкого института археологии проф. Р. Эхманном. Капитальные издания дополняют сопутствующие материалы симпозиумов — на Кипре (Лимассол), Славянской Македонии (Скопье), США (Нью-Йорк).

Новые аспекты отечественного исторического музыкознания, основанного на данных археологии, представлены в публикациях сектора инструментоведения Российского Института истории искусств, активно организующего научную деятельность специалистов на международном уровне. Вышли в свет в 1993–2007 гг. шесть выпусков книг «Вопросы инструментоведения», уникальный сборник «Материалы к энциклопедии народов мира». Информативную ценность представляют тематические материалы международных инструментоведческих симпозиумов в виде сборников Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства (1998, 2002). Инструментоведы совместно с археологами на основе межведомственных контактов внесли существенный вклад в создание Петербургской восточной музыкальной археологии, представленной в специальном разделе сборника «Изучение культурного наследия Востока» (ИИМК РАН), СПб., 1999¹. Это направление отражено в тезисной форме сборника, посвященного Борбаду (Душанбе, 1990) и в двухтомнике «Studien zur Musikachdologie», v. I, II (2000). IX Международной конференции в Германии (1998). Итак, в Петербурге и за рубежом создается базовый фундамент восточной музыкальной археологии как итог междисциплинарного комплексного изучения памятников Азиатского континента.

2. Междисциплинарное творческое объединение музыковедов инструментоведческого профиля и музыкальных археологов при Санкт-Петербургском Союзе ученых, оформленное в 2007 г. в Секцию исторического музыкознания может решить организационные и научные задачи. Созда-

¹ Институт истории материальной культуры РАН.

нию творческого Союза предшествовало многолетнее сотрудничество двух разнопрофильных Санкт-Петербургских центров: Российского института истории искусств (РИИИ) и Института истории материальной культуры РАН (ИИМК РАН).

В настоящее время Санкт-Петербургский Союз ученых включил в перспективный план коллективный труд «Музыка тысячелетий в Санкт-Петербурге», в котором музыкальная археология будет представлена в следующих тематических разделах:

а) Первобытная эпоха (каменный век, эпоха бронзы, железа).

Древнейшие археологические находки музыкальных инструментов и опыты их реконструкций. Явления конвергенции в архаической музыкальной обрядности Евразии (по материалам наскального искусства с привлечением параллелей других континентов Старого и Нового Света).

Хронологии скального музыкального искусства Средней Азии. Древнейшие наскальные изображения Индии и Средней Азии в свете исторического музыкознания.

Наскальное искусство — тема специальных конференций: Индии (1992), Италии (1995), Славянской Македонии (2002). Эти материалы существенно обогатили науку об истоках мусических искусств.

б) Постановка проблем взаимодействия древнейших культур Кавказа и Передней Азии, общность музыкальных культур Евразии на основе индо-иранского генезиса, проблема противостояния различных культур (эллины и скифы).

с) Раннесредневековая музыкальная культура Средней и Центральной Азии и Восточной Европы (крупнейшие самобытные очаги художественных культур на постсоветском пространстве).

Согдийские центры музыкальной археологии VII–VIII вв. н. э. Музыка Шелкового пути азиатских и дальневосточных культур. Согдийские и тюркские истоки музыкальной культуры археологических памятников в свете миграционных явлений.

д) Музыкальная культура Новгорода XI–XIV вв. и скоморохи — феномен искусств Восточной Европы.

Санкт-Петербург — крупнейший центр музыкальной археологии международного уровня.

Литература

1. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л. 1975.
2. Вопросы инструментоведения. СПб., 1998–2007. Вып. 2–6.
3. *Мешкерис В. А.* Хроника зарубежной музыкальной археологии (лидирующая роль Международного общества Study Group on Music archaeology of the international council for tradition music (ICTM)).

4. Олейник О. Г. Хордофони ранних кочевников Евразии (VI ст. до н.э. — IV ст. н.э.): Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Львов, 2008.

5. Поветкин В. И. Из Новгородской летописи гуслевых словес // Русская провинция. 1993. № 6.

6. Художественная культура первобытного общества. СПб., 1994.

*Ольга Олейник
(Львов, Украина)*

Музыкальные инструменты палеолита — эпохи бронзы (по археологическим раскопкам на территории Украины)

Шумовые, ударные и духовые инструменты 23 тыс. до н.э. — начала 1 тыс. н.э., обнаруженные в археологических раскопках на территории Украины, еще мало исследованы и в преобладающем большинстве практически неизвестны музыкальным археологам.

Существует только два исследования, касающиеся палеолитических ударных инструментов из Мезина [2] и духовых из Молодово [3: 53–107]. Отдельные ударные инструменты из черепа и лопатки мамонта, аналогичные мезинскому комплексу обнаружены на позднепалеолитических стоянках Межиричи (Черкасская обл.) и Городок 2 (Ровненская обл.).

Использование лопатки крупного животного (быка, тура) в качестве ударного инструмента — своеобразного шаманского бубна — не ограничивается периодом палеолита. «Музыкальная» лопатка и колотушка были обнаружены в погребении шамана (III тыс. до н.э.) вблизи святилища «Каменная могила» (Запорожская обл.). Этот инструмент лежал на месте отрубленной головы покойного.

Скребок-идиофон III–II тыс. до н.э., изготовленные из половины нижней челюсти крупных животных (быка, лошади), часто находят в Западном, Южном и Центральном регионах Украины. Эти инструменты известны многим народам мира и сохраняются в традиционном и профессиональном инструментари (например, латиноамериканский инструмент «челюсть»). Из этнографических источников известно, что у многих народов скребок-идиофон был связан со свадебным и похоронным обрядами. Однако в похоронных обрядах этот инструмент мыслился как символ будущего возрождения. В брачных церемониях он символизировал мужскую силу и плодородие [8: 36–37]. Известны также экземпляры славянских скребок-идиофонов эпохи средневековья, изготовленных из дерева (XII в., Польша). В традиционном инструментари украинцев скребок-идиофон (рубель)

и качалка) еще в середине XX в. использовался как инструмент, аккомпанирующий пению на сельских свадьбах [7: 46].

Периодом позднего палеолита датируются свободные аэрофоны — ревуны, чуринги. Экземпляр ревуна из тонкой пластины, изготовленной из бивня мамонта, обнаружен на стоянке Межиричи. По форме он близок австралийским чурингам. Другой экземпляр ревуна, в форме продолговатой орнаментированной пластины с отверстием для шнура, обнаружен в Мезине. По этнографическим данным известно, что эти инструменты применялись исключительно в магических ритуалах. Их звук отождествлялся с голосами предков-тотемов и духов. Известно, что в Древней Греции этот инструмент использовался в оргиастических культах Диониса и Кибелы.

Наиболее древний на территории Европы духовой инструмент — свисток (23 тыс. до н.э.) обнаружен в ранних слоях археологических раскопок в Молодово 5 (Черновицкая обл.). Флейты из этих же раскопок датируются 17–12 тыс. до н.э. Свистки использовались как сигнальные инструменты или манки во время охоты, а также были инструментами шаманов в охотничьей магии [5: 157–163]. Свистки из фаланг животных археологи находили и в более поздних археологических культурах IV — начала I тыс. до н.э.

Эпохой энеолита — бронзы (IV–III тыс. до н.э. — XI–IX в. в. до н.э.) датируются шумовые инструменты, изготовленные из глины. В эпоху Триполья возникают глиняные шумовые инструменты в форме яйца, наполненного шариками, а также в виде миниатюрных амфор, внутри которых находились мелкие камешки. Яйцеподобные погремушки известны во многих археологических культурах и в более поздние периоды. Они служили оберегами, а также имели культово-магическое значение, символизируя возрождение природы. Они ассоциировались с возрождением жизни и поэтому часто встречаются в захоронениях.

Погремушки эпохи бронзы в форме птицы с глиняными шариками внутри, довольно часто находят на территории Западной Украины. Птицы-погремушки воплощали связь неба и земли и имели отношение к миру предков. Они символизировали переход в иной мир (рай, «вырий»), где растет прадеерево (прадуб) и где обитает прабог — Род [6: 492–498].

Проблема трипольского инструментария до сих пор является практически не исследованной. Автор реконструировал чашеобразный одномембранный барабан (IV тыс. до н.э.), найденный вблизи с. Городницы Ивано-Франковской области (материалы раскопок не опубликованы). Проведенные эксперименты по возможным вариантам крепления и натяжения мембраны показали, что система натяжения, фиксации мембраны и шнурование, которые применялись на этом инструменте, оказались максимально продуманными и оригинальными. Аналогичные глиняные барабаны обнаружены

автором среди керамики в Западной Украине (с. Кошиловцы Тернопольской обл.) и на Южном Буге (вблизи Березовской ГЭС). Иной формы одно-мембранный барабан (на ножке) обнаружен среди материалов раскопок у с. Ленковцы Черновицкой обл. Изображение барабана сохранилось на одном из фрагментов трипольской керамики. На нем изображены две жрицы, одна из которых ударяет правой рукой по барабану больших размеров, другая исполняет ритуальный танец. Б. Рыбаков считает, изображение танцующих женщин-колдуний связано с обрядом вызывания дождя [4: 24].

Среди глиняных статуэток сохранились изображения мужчин, играющих на духовых инструментах типа длинных труб. Возможно, они изготовлялись из дерева и обматывались корой, которая изображена в виде поперечных полосок на инструменте. У многих народов трубы и роги ассоциировались с мужской силой, плодородием и голосами зооморфных богов. Возможно, что трубы использовались трипольскими племенами в обрядах, посвященных солярному культу быка. И если предположить, что барабаны сопровождали обряды вызывания дождя, т.е. проводились в весенне-летний сезон, когда необходима была влага, то трубы были связаны с осенними аграрными обрядами, когда созрел урожай и нужна была солнечная погода.

С эпохи бронзы известны многоствольные флейты (так называемые «флейты Пана»), обнаруженные практически по всей территории Украины. Интересно, что в восточных и южных областях преобладают 8-ствольные инструменты, на территории Западной Украины — 4–6-ствольные. В захоронениях эпохи бронзы встречаются также инструмент, известный до сих пор в Украине под названием кувицы. Он состоит из отдельных, не соединенных между собой стволов [от 2 до 5]. Эти инструменты встречаются как в мужских, так и в женских захоронениях.

Древнейшее изображение музыкального рога (начало I тыс. до н.э.) сохранилось в наскальном рисунке в Карпатах (с. Урыч Львовской обл.). Там же находится уникальное изображение человека с шаманским бубном. Очевидно, этот рисунок воспроизводит ритуальное действие. По мнению исследователей карпатских рисунков-петроглифов, они были связаны с обрядом поклонения Солнцу-божеству [1: 23–25]. Аналогичное изображение шамана находится в Средней Азии (Саймалы-Таш). Шаман с бубном и колотушкой изображен также на самой колотушке (3 тыс. до н.э., Днепропетровская обл.). Истлевшие остатки бубна и костяная колотушка обнаружены в захоронении шамана в Луганской обл.

Представленные инструменты являются лишь небольшой частью огромного археологического «музыкального» материала, собранного и исследованного автором. Только незначительная часть этих материалов опубли-

кована в специализированных археологических изданиях. Большая часть инструментов (определяемая археологами как «предметы невыясненного назначения») содержится в отчетах археологических экспедиций, а также хранится в фондах и экспозициях музеев Украины и до сих пор не опубликована.

Литература

1. *Бандрівський М.С.* Сварожі лики. Львів: Логос, 1992. 102 с.
2. *Бибииков С.Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. К.: Наукова думка, 1981. 107 с.
3. *Еременко К.А.* Музыка от ледникового периода до века электроники. Книга первая. М.: Советский композитор, 1991. С.53–107.
4. *Рыбаков Б.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. 1965. №2. С.13–33.
5. *Сидоров В.* Манок — музыкальный инструмент эпохи неолита // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Советский композитор, 1987. Ч.1. С.157–163.
6. *Склярєнко Н., Охрімєнко Г.* Глиняні птахи у віруваннях та мистецтві // Нариси культури давньої Волині. — Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. С.492–498.
7. *Черкаський Л.М.* Українські народні музичні інструменти. К.: Техніка, 2003. С.46.
8. *Sachs C.* Historia instrumentów muzycznych. Warszawa.: PWN, 1975. S.36–37.

Юрій Виноградов
(Санкт-Петербург)

Терракотовые статуэтки с изображением актера и музыкантов с поселения Артющенко I на Таманском полуострове

Раскопки античного поселения Артющенко I (Бугазское) на Таманском полуострове (приблизительно в 15 км к югу от Тамани) проводятся Боспорской экспедицией Института истории материальной культуры РАН с 1998 г. [2: 17–20; 14: 316–319]. В древности этот район, как хорошо известно, назывался Боспорм. Одним из важнейших результатов археологических исследований на поселении стало открытие остатков мастерской второй половины III — первой половины II вв. до н.э., которая была связана с обработкой (обогащением) железной руды и получением железа. С этой мастерской синхронна серия любопытных культовых комплексов [4: 62–65],

в которых или рядом с которыми концентрировались находки терракотовых статуэток [3: 44–46; 14: 317–319]. Одно такое скопление состояло из трех женских полуфигур и фрагмента чернолакового рельефного сосуда с изображением «музыканта». Другой набор включал в себя шесть статуэток: женская полуфигура; стоящая или танцующая женская фигурка с отбитой головой; задрапированная фигурка стоящей женщины, прижимающей к горлу, вероятнее всего, веретено; статуэтка всадника; сидящая женщина с лирой в руках; статуэтка актера с комической маской в левой руке. Все эти небольшие скульптурки изготовлены на Боспоре, местными мастерами-кобропластами. Они, безусловно, имеют немалое научное значение, но особый интерес при этом привлекают изображения актера и музыкантов, поскольку в античных святилищах Северного Причерноморья и, в частности, Боспора Киммерийского они встречаются не часто [5: табл. VII, а–б; XI, и–л; XXI; XXVII, а–в; 6: 91–133; 7: 20, 22, 24, 26 и сл.].

В первой группе, безусловно, выделяется фрагмент рельефного сосуда с уникальным изображением музыканта в образе силены [8: 207–210], которое можно отнести к разряду гротесков. Музыкальный инструмент, который силен удерживает в левой руке, не вполне понятен, во всяком случае, вряд ли это «флейта пана». Музыкант ударяет по нему каким-то достаточно крупным овальным предметом. В этом отношении изображение можно сопоставить с одной терракотовой статуэткой, представляющей Эрота с пятиструнной лирой и палицей в руках [1: 132, рис. 2, 3]. Однако и лирой этот предмет считать невозможно. Скорее всего, здесь представлен инструмент в форме небольшой лесенки, который в специальной литературе иногда называют ксилофоном [12: 206], а также трещоткой или «апулийской цитрой» [15: 127]. Правда, если судить по изображениям на апулийских вазах, на таких цитрах играли совсем не силены (спутники Диониса), а Эроты или женщины, при этом с помощью пальцев, а не каких-либо подсобных приспособлений [13: fig. 3; pl. 10, 20, 25].

Во второй группе представлена статуэтка сидящей женщины в высоком головном уборе, держащая лиру в левой руке, и, вероятнее всего, играющая на ней пальцами правой. Такие изображения, в общем, довольно типичны для Боспора. Другую же статуэтку вполне можно признать уникальной; она представляет стоящего мужчину, облаченного в плащ, с венком на голове и маской комического актера в левой руке.

Оценивая перечисленные находки, необходимо признать, что их вряд ли следует связывать с какими-то особенными театральными и музыкальными пристрастиями обитателей поселения Артющенко I. Музыка в Древней Греции, как хорошо известно, сопровождала не только пиры или светские увеселения, но и, вероятно, даже в первую очередь все религиозные

праздники и церемонии [9: 46]. Маска в руках у одного из персонажей в данном случае также вряд ли связана с театральной сферой. В архаических обществах маски вообще ассоциировались со смертью, а человек в маске находился как бы на грани жизни и смерти, приближался к обители мертвых, миру демонов и т.п. [10; 11: 105].

Жители поселения Артющенко I, как уже говорилось, были заняты обработкой железной руды и производством железа. По представлениям того времени они в силу своей профессиональной деятельности вторгались в очень опасный подземно-огненный мир. Эти важная составляющая религиозных представлений древних греков на Боспоре изучена очень слабо, но есть основания предполагать, что в целях защиты от данной опасности на поселении необходимо было создать своего рода сакральную зону. С этой сакральной зоной, скорее всего, связаны все обнаруженные здесь терракотовые статуэтки, в составе которых весьма заметны музыканты и так называемый «актер».

Литература

1. *Вдовиченко И.И.* О роли музыки в жизни варваров и эллинов Северного Причерноморья // Проблемы истории, филологии и культуры. Москва-Магнитогорск, 2004. Вып. 14.
2. *Виноградов Ю.А.* Итоги археологического изучения поселения Артющенко I на Таманском полуострове // Третья кубанская археологическая конференция: Тезисы докладов. Краснодар; Анапа, 2001.
3. *Виноградов Ю.А.* Терракотовые статуэтки поселения Артющенко I // Четвертая Кубанская археологическая конференция: Тезисы и доклады. Краснодар, 2005.
4. *Виноградов Ю.А.* Культурные комплексы поселения Артющенко I на Таманском полуострове // Боспорские чтения. VIII. Керчь, 2007.
5. *Денисова В.И.* Коропластика Боспора. Л., 1981.
6. *Масленников А.А.* Античное святилище на Меотиде. М., 2006.
7. *Масленников А.А.* Сельские святилища европейского Боспора. М., 2007.
8. *Новикова А.Н.* Изображение силена из Артющенко I // Боспорский феномен: сакральный смысл региона, памятников, находок. Материалы Международной научной конференции. СПб., 2007.
9. *Скржинская М.В.* Отражение музыкальной жизни греков на рисунках ваз VI–IV вв. до н.э. из Северного Причерноморья // Российская археология. 1997. № 3.
10. *Croon J.H.* The mask of the underworld daemon — some remarks on the Perseus — Gorgon story // Journal of the Hellenic Studies. 1955. Vol. LXXV.

11. *Hoffman H.* Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases. Oxford, 1997.
12. *Paquette D.* L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Paris, 1984.
13. *Smith H.R.W.* Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting. Berkley, Los Angeles, London, 1976.
14. *Vinogradov Yu.A., Lebedeva E.V.* Excavations at the Classical-Period Settlement of Artyushchenko-1 (Bugazskoye) on the Taman Peninsula // *Hyperboreus*. 2005. Vol. 11, Fasc. 2.
15. *West M.L.* Ancient Greek Music. Oxford.

Ирина Зинкин
(Львов, Украина)

Семантика хордофона на картинах «Казак Мамай» в контексте индоевропейской атрибутики

Украинские народные картины «Казак Мамай» современному зрителю представляются абстрактным набором атрибутов, воспринимаемых с позиций времени их создания (XVII–XIX в.в.), когда изначальный смысл уже был утрачен и приобрел черты бытовой картины-лубка, отражающей жизнь украинского общества того времени. Однако каноничность неизменных атрибутов картин (казак с музыкальным инструментом, дерево, конь, привязанный к копыю, оружие, подвешенное на ветвях, штоф и рюмка) позволяют предположить, что каждый из них является составной частью единого древнего текста, выраженного при помощи статических символов-кодов, истоки которого следует искать в индоевропейских (уже — индоиранских) глубинах.

В свое время П.Билецкий предположил, что прототипами картин могли служить мотивы, заимствованные из сюжетов скифского искусства, половецкой монументальной скульптуры, буддистской иконографии, а также иранской и индийской миниатюр [2: 16–18, 20]. Однако дальнейшие констатации этого факта ученый не пошел. Он выделил две характерные разновидности «восточной» позы казака: 1) с музыкальным инструментом и 2) позы «дхьяна мудра». В обоих случаях хордофон неизменно присутствует в сюжете картин. Если истоки традиции изображения позы «мудра» можно считать заимствованными от каменных баб IV–II тыс. до н. э., то остальные инвариантные атрибуты также можно реконструировать с помощью индоиранских, а также более поздних скифо-сарматских параллелей. Правомочность такого подхода зиждется на новейших исследованиях в об-

ласти индоевропейской, древнеиранской и скифо-сарматской религиозно-мифологических и идеологических систем [1; 6]. Интерпретации содержания картин посвящен ряд исследований, которые страдают существенным недостатком — отсутствием комплексного подхода к изучению семантики инвариантных атрибутов, которые могут стать ключом к прочтению архаического, глубинного пласта их изначального «текста». Интерпретацию следует начинать, исходя из общей структуры художественного текста картин, т.е. анализировать совокупность мотивов и отношений между ними, а также их значений. Попытки расшифровки методами искусствоведения и фольклорно-этнографической науки заходят в тупик, поскольку дают возможность увидеть лишь более поздний, конкретно воспринимаемый слой их содержания с позиций бытовых реалий жизни XVII–XIX вв.

Ключом к прочтению архаичного текста картин может служить хордофон в руках казака. На картинах представлены шейковые хордофоны различных форм и размеров. Это свидетельствует о том, что важен был сам музыкальный инструмент, а не его конкретные разновидности. С какой целью он изображался? Во многих культурах вещи певцы-сказители, волхвы, шаманы и жрецы со струнными инструментами мыслились как посредники-медиаторы, исполняющие коммуникативную функцию между людьми, богами и предками, а инструмент служил важным средством общения между мирами (струны — сакральный голос).

В космогонических представлениях индоевропейцев Мировое дерево являлось путем, по которому осуществлялся контакт между мирами (например, «Боян бо вещей ... растекашесь мыслию по древу»). отождествление пения и игры на музыкальном инструменте (как элемента модели мира) с волшебным передвижением по мировому дереву становится понятным в связи с шаманскими обрядами [4: 71; 3: 192–194]. Поэтому дерево (Мировое, Шаманское дерево) является важным атрибутом картин, поскольку связь пения и игры всегда была неотъемлемой частью магии, волхвования, кощонствования [3: 71]. Следует отметить, что Мамай был прежде всего «характерником», т.е. чародеем — носителем древних знаний языческих волхвов-кощонников. Поэтому картины-Мамаи в народе воспринимались как обереги (апотропеи). Кощюны волхвов исполнялись как плачи на тризнах (т.е. в погребальной обрядности), как космогонические мифы и священные тексты в сопровождении музыкального инструмента. Отсюда понятной становится связь казака-Мамаи с украинскими кобзарями, с которыми (как следует из подписей к картинам) его отождествляли анонимные авторы картин.

Мотив дерева с подвешенным на ветвях оружием имеет аналогии в скифском искусстве (Ю.Мотов). Важной является инвариантность этого

мотива почти на всех картинах. Предметы военной амуниции могут варьироваться, однако их расположение на ветвях является обязательным. Функцию оружия (лука и колчана со стрелами) можно реконструировать также по скифским параллелям. В скифских мифо-религиозных и идеологических представлениях они были атрибутами легендарного первого царя скифов Колаксия. Подвешенные на ветвях дерева, лук и колчан со стрелами символизируют богоизбранность власти царя — воина, жреца, защитника Скифии [6; 5: 40–54]. Оружие на ветвях, маркирующее верхний мир, указывает на действие, которое происходит — перемещение в мир богов и предков, т.е. указывает на дальнейшее пребывание после смерти. Итак, древнейшим прототипом мотива дерева с подвешенным на ветвях оружием на картинах были изображения, заимствованные из скифского искусства и связанные с культом предков и погребальной обрядностью.

Смысловым центром картин, который указывает на происходящее действие и объясняет его, является мотив коня, привязанного к копыю, воткнутому острием вверх. В космогонии всех индоевропейских народов конь тесно связан с трехчленной моделью мира (Мировым деревом). Конь также был тесно связан с погребальной обрядностью, т.к. это животное мыслилось как медиатор между тремя мирами, коммуникатор между ними, призванное помочь умершим переместиться из мира живых в мир богов и предков. Конь в погребальных обрядах (как и жрецы-шаманы с музыкальным инструментом) являлся посредником между мирами. Он помогал хозяину осуществить трудный путь в иной мир. В «Ригведе» зафиксирован обряд жертвоприношения коня (ашвамедхе), во время которого жертвенного коня привязывают к копыю. Это обряд переходного цикла (смерть–возрождение). Конь, принесенный в жертву, дарит бессмертие. Привязывание коней к копыю имеет прямые аналогии в скифском ритуале жертвоприношения коней на царских похоронах. Поэтому конь, привязанный к копыю, мыслился не только как способ передвижения в обитель предков, но и символ, дающий бессмертие царю или герою [1: 56–57]. В украинской народной традиции казак-Мамай является бессмертным героем: «ему стреляют в спину, а убить не могут».

Обязательным атрибутом картин является штоф и рюмка, истолковываемые с позиций искусства XVIII–XIX в.в. как банальные атрибуты («казак если не пьет, то вши бьет»). Однако интерпретация инвариантных атрибутов картин позволяет видеть в них более древнюю, сакральную символику. У индоиранцев существовал специальный сосуд (чаша) для священного напитка, дарующего бессмертие (сома в индийцев и хаома у иранцев). Этот напиток пили жрецы во время ритуальных церемоний и жертвоприношений, а также цари и воины во время ритуальных пиров перед битвой. В украинцев известно евшан-зелье, которое пили воины перед боем, поскольку

считалось, что оно предохраняет от смерти. На картинах сакральная чаша с напитком бессмертия со временем потеряла изначальный смысл, превратившись в прозаические реалии (рюмка и штоф). Этот мотив в совокупности с музыкальным инструментом позволяет идентифицировать первичный образ как воплощение первопредка и первого жреца, который в последствии трансформировался в образ загадочного казака-характерника.

Итак, анализ инвариантных предметных кодов-мотивов и образа Мама-музыканта позволяет сделать вывод, что в народных картинах сохранились реликтовые элементы индоевропейского погребального обряда. Смысловым центром картин являются два взаимодополняющих мотива, которые объясняют смысл происходящего: 1) Мамай-музыкант с атрибутами жреца-шамана (чаша, музыкальный инструмент) и 2) конь, привязанный к копыю — оба — символы перехода. Музыкальный инструмент в структуре композиции является символом, исполняющим медиативную функцию, объединяющую отдельные мотивы в единый текст. Сакральная основа остальных символов-атрибутов позволяет рассматривать изображаемое в двух уровнях — как воплощение древнего мифа или легенды и воспроизведение их в обряде переходного цикла. Анализ картин с этих позиций позволяет выдвинуть гипотезу, что на прототипах картин мог быть изображен легендарный первопредок, первый царь (1-й уровень, мифологический), функции которого в обряде исполнял жрец с музыкальным инструментом (2-й уровень, воспроизведение реального обряда). На это также указывает его расположение у дерева (Мировое, Шаманское дерево). Конь, привязанный к копыю, за его спиной указывает, что жрец осуществляет обряд у могилы воина (царя). Таким образом, музыкальный инструмент стал тем синтагматическим знаком-кодом, который позволил понять скрытый смысл запечатленного на картине события — похоронного обряда, то есть ритуала переходного цикла.

Литература

1. Акишев А. Искусство и мифология саков. Алма-Ата: Наука, 1984. 175 с.
2. Білецький П. «Козак-Мамай» — українська народна картина. Львів: Вид-во ЛДУ, 1960. 32 с.
3. Лозко Г. Українське народознавство. К.: Зодіак-ЕКО, 1998. 367 с.
4. Мороз Е. Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси // Фольклор и этнография. Святи фольклора с древними представлениями и обрядами. М.: Наука, 1977. С. 64–72.
5. Олійник О. Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // Археологія. 2003. № 4. С. 40–54.
6. Раевский Д. Очерки идеологии скифо-сакских племен: (Опыт реконструкции скифской мифологии). М.: Наука, 1977. 216 с.

Археологическое этноинструментоведение Волго-Уралья

Для изучения генезиса, ранней истории формирования и развития музыкального инструментария народов Волго-Уральского региона, а в более широком плане — древней музыкальной культуры Волго-Уралья, являющейся сложнейшей и до настоящего времени не разработанной проблемой, большое значение имеют археологические источники. Они содержат ценную информацию о музыкальных инструментах предков волго-уральских народов, живших на обширной территории Восточной Европы и Азии. Археологические материалы позволяют, хотя и частично, представить конструктивные особенности некоторых древних музыкальных инструментов, их внешний вид, форму, материал и технику изготовления, определить место и роль музыкальных инструментов в погребальном обрядовом комплексе, выявить связи музыкальных инструментов с некоторыми элементами культуры древних народов, их мировоззрением и т.д. Вместе с тем, есть ряд обстоятельств, повышающих информативную роль каждого рассматриваемого источника. Отметим такие из них, как сравнительно небольшое количество археологических источников, содержащих информацию о музыкальном инструментарии народов Волго-Уральского региона, неравномерность и фрагментарность этих материалов по отдельным музыкальным инструментам. В целом все это придает археологическим источникам особую значимость и требует их тщательного анализа.

Полученные результаты могут стать важной предпосылкой разработки археологического этноинструментоведения — нового и перспективного, на наш взгляд, направления в изучении традиционных музыкальных инструментов. Особенно четко и ясно идеи археологического этноинструментоведения были изложены в 70–90-х гг. XX века в работах известных отечественных ученых Р.Л. Садокова [2; 3; 4; 5] и В.А. Мешкерис [1].

Следует отметить, что к археологическим источникам, содержащим информацию о музыкальных инструментах, ученые начали обращаться уже в конце XIX в. [6]. Однако до настоящего времени археологические материалы о музыкальных инструментах разных народов, в том числе и народов Волго-Уральского региона, пока еще не стали предметом глубокого изучения.

В настоящем докладе, на основе изучения археологических источников, предпринята попытка проследить генезис и формирование традиционного музыкального инструментария народов Волго-Уральского региона в хроно-

логической последовательности, начиная с глубокой древности до середины XVII в. В сферу анализа вовлечены археологические находки музыкальных инструментов, предметов хозяйственного быта, которые использовались в качестве звуковых орудий в эпоху неолита, бронзы, железа и в период Средневековья. Этот длительный этап становления традиционного музыкального инструментария тесно связан со сложными историческими процессами формирования народов Волго-Уралья. Он включает в себя древний добулгарский период (до VII в.), раннебулгарский период (конец VII — начало X вв.), булгарский период, подразделяющийся на домонгольское время (X — середина XIII вв.) и золотоордынское время (середина XIII — середина XV вв.), период Казанского ханства (середина XV — середина XVI вв.), а также столетие после присоединения Поволжья к Русскому государству, вплоть до конца XVII в. Хронологический подход к изложению материала нацелен на то, чтобы представить традиционный музыкальный инструментарий народов Волго-Уралья как развивающуюся систему, выявить его структурные и динамические черты в этнокультурном процессе.

В целом анализ археологических источников позволил обобщить и систематизировать материал по проблемам генезиса, формирования и развития музыкального инструментария на территории Волго-Уральского региона с древнейших времен до конца периода раннего средневековья. Прослежено инструментальное наполнение каждой из рассмотренных эпох, изменение функционального потенциала музыкальных инструментов, их конструктивных и других характеристик.

На основе археологических источников и их интерпретаций в исторической, этнографической, этноинструментоведческой и другой литературе рассмотрены следующие виды связей, определявшие содержание и особенности генезиса, формирования и развития музыкального инструментария в рассмотренных хронологических рамках применительно к территории Волго-Уральского региона: связи музыкального инструментария с природно-географической средой; с типом хозяйствования волго-уральских этносов; с художественно-эстетическими вкусами народов; связи и взаимовлияния финно-угорских и тюркских народов в формировании музыкального инструментария региона.

Археологические источники дают основание сделать вывод, что истоки музыкального инструментария на рассматриваемой территории относятся к глубокой древности. Именно в древние времена, как показывают археологические материалы, на территории региона уже возникли основные группы музыкальных инструментов. Процессы этногенеза и генезиса музыкальной культуры, музыкального инструментария как его части неотделимы друг от друга.

Литература

1. *Мешкерис В.А.* К изучению музыкальных инструментов в археологических коллекциях Петербургских собраний // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию рождения барона К.К.Штакельберга). Сборник статей и рефератов Международной инструментоведческой конференции (13–15 июня 1998 г., С-Петербург). СПб., 1998. С. 39–42.
2. *Садоков Р.Л.* Археологические источники в изучении музыкальной культуры древнего мира // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов: В 2 ч. М.: Сов. композитор, 1987. Ч.1. С. 137–147.
3. *Садоков Р.Л.* Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор. 1969. Вып. 1. С. 24–25.
4. *Садоков Р.Л.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М.: Наука, 1970. 149 с.
5. *Садоков Р.Л.* Тысяча осколков древнего саза. М.: Советский композитор, 1971. 170 с.
6. *Чечотт В.А.* История музыки. Киев, 1890.

Ирина Пчеловодова
(Ижевск)

Удмуртские традиционные музыкальные инструменты в письменных источниках (по материалам архива УИИЯЛ УрО РАН)¹

Полевая практика была и остается неотъемлемой частью работы исследователей: фольклористов, музыковедов, этнографов, археологов, музейных работников и т.д. Благодаря экспедиционным материалам значительно расширяются сведения о том или ином явлении, предмете, месте, музыкальном жанре, пополняются фонды и архивы. Материалы научно-отраслевого архива Удмуртского ИИЯЛ УрО РАН не исключение. Благодаря активной деятельности удмуртских исследователей в настоящее время мы имеем тот богатый материал, значимость которого еще предстоит изучать. Наше внимание привлекли, прежде всего, сведения об удмуртских традиционных инструментах, которые до сегодняшнего времени специально не были рассмотрены.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 08-04-80409 а/у.

Материалы, хранящиеся в научно-отраслевом архиве института, берут свое начало с 1914 г.¹ В пополнении архива активное участие принимали в довоенные годы М. Ильин, В. Корепанов, М. Петров, И. Дядюков, Н. Первухин, Д. Зеленин, В. Пчельников, А. Бывальцев, Д. Васильев-Буглай, Н. Греховодов. Послевоенные годы ознаменованы собирательской деятельностью фольклористов и языковедов: В.М. Вахрушев, Г.Д. Фаршатов, И.В. Тараканов, Н.П. Кралина, П.К. Поздеев, Т.И. Тепляшина. В 80-е гг. XX столетия появляется новая плеяда ученых, в том числе и музыковедов, значительно дополнивших фольклорные материалы архива: Л.Н. Долганова, Т.Г. Владыкина, А.Н. Голубкова, М.Т. Слесарева, Р.А. Чуракова, И.М. Нуриева, М.Г. Ходырева, Т.Г. Миннихметова, С.В. Стародубцева. Весьма разнообразен собранный материал в жанровом отношении — это сказки, поверья, приметы, поговорки, пословицы, сказки, загадки, заговоры, детский фольклор (считалки, игры, дразнилки, колыбельные), былички, легенды, обрядовые песни, лирические необрядовые, частушки, плясовые. География материалов охватывает помимо территории Удмуртии соседние регионы: Кировскую область, Пермский край, Республики Татарстан и Башкортостан.

Некоторые из материалов архива были опубликованы в серии «Памятники культуры. Фольклорное наследие». Одной из таких работ является книга «Удмуртская народная песня в творчестве Д.С. Васильева-Буглая» [7]. Сюда вошли материалы первых фольклорных экспедиций по районам Удмуртии, в составе которых работал русский композитор Д.С. Васильев-Буглай (1932 г., 1934 г., и 1936 г.). Как отмечают редакторы книги Т.Г. Владыкина и М.Г. Ходырева, «... в экспедициях было записано около 500 песен и инструментальных наигрышей» [7: 8]. Однако в сборник не вошел весь инструментальный материал.

Предварительный анализ имеющегося архивного материала позволил выявить несколько нотных образцов, исполненных на удмуртских музыкальных инструментах (*крезь* — гусли, *кубыз* — скрипка, гармонь), ранее нигде не опубликованных. Однако многие из них не имеют полной партитуры или таковая вообще отсутствует. Как правило, это небольшие по объему нотные фрагменты, которые не дают полного представления о наигрыше. Все наигрыши были записаны на территории южных районов Удмуртской Республики: Якшур-Бодьинский район — плясовые наигрыши

¹ Научно-отраслевой архив УИИЯЛ УрО РАН (далее НОА УИИЯЛ УрО РАН), дело оп. 2-Н №188, дело оп. 2-Н № 519. Материалы собраны М. Ильиным.

Здесь мы опираемся, прежде всего, на материалы фольклорных экспедиций. В дальнейшем будут рассмотрены материалы этнографических и лингвистических экспедиций.

на скрипке¹, Алнашский район — наигрыши на гусях², Малопургинский район — плясовые наигрыши на гармонии³.

Среди фотодокументов наибольшую ценность представляют фотографии музыкальных инструментов, количество которых невелико, а также исполнителей на музыкальных инструментах. В частности, на одной из фотографий представлен ансамбль, один из участников которого держит *крезь*. К сожалению, дата этого снимка неизвестна, а в комментариях к фотографиям отмечается, что «ансамбль возник до революции»⁴.

Помимо архивных материалов в круг нашего исследования попали и некоторые опубликованные материалы, в частности, письма известного удмуртского исследователя, поэта и критика Кузубая Герда, а также книги удмуртского прозаика и драматурга Игнатия Гаврилова «Тодам ваисько» — «Я вспоминаю» [2].

Кузубай Герд принимал активное участие в различных экспедициях. Так, в 1925 году совместно с Центральным музеем народоведения г. Москвы была проведена экспедиция к карлыганским удмуртам [1: 81]. Он ездил также в экспедиции в Вавожский, Увинский, Глазовский районы Удмуртии⁵. Кузубай Герд один из первых удмуртских исследователей выпускает в 1927 г. песенный сборник с нотацией, в число которых входит три инструментальных наигрыша [3]. Два плясовых наигрыша (*эктон гур*, *эктон сям*) исполняемых, по замечанию автора, на гармонии, *крезе* или *кубызе*, полностью повторяют музыкальные примеры из нотного приложения к работе финского ученого Ю. Вихманна [8]. Здесь совершенно неслучайно напрашивается вопрос: почему Кузубаю Герду не удалось сделать собственные записи инструментальных наигрышей? Более того, сам Герд отмечает, что гусли «наиболее близкий и доступный музыкальный инструмент» (курсы наш — *И. П.*) [6: 8].

¹ НОА УИИЯЛ УрО РАН, оп. 2-Н № 202, л. 212 — два скрипичных наигрыша. Один из них опубликован в книге: Удмуртская народная песня в творчестве Д.С. Васильева-Буглая: Сборник материалов / Ред. Т.Г. Владыкина, М.Г. Ходырева. — Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. — С. 92 (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

² НОА УИИЯЛ УрО РАН, оп. 2-Н № 200, л. 40, 40а — два наигрыша, исполняемых на гусях. Первый из них опубликован в книге: Удмуртская народная песня в творчестве Д.С. Васильева-Буглая: Сборник материалов / ред. Т.Г. Владыкина, М.Г. Ходырева. — Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. — С. 27 (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

³ НОА УИИЯЛ УрО РАН, оп. 2-Н № 202, л. 237 — плясовой наигрыш на гармонии.

⁴ НОА УИИЯЛ УрО РАН, оп. I ФД № 5533.

⁵ В фонограммархиве УИИЯЛ УрО РАН хранятся катушечные кассеты экспедиционных материалов К. Герда за 1929 г., записанных в Вавожском, Увинском, Глазовском районах Удмуртии, подаренные ИРЛИ (Пушкинским домом).

О заинтересованности Кузубая Герда в фиксации сведений материалов по музыкальным инструментам удмуртов свидетельствует следующий отрывок из его письма Стрельцову Ф. В. от 3 июня 1928 г.: «...И, конечно, в программу по собиранию сведений по музыкальным инструментам вотяков Вы можете включить все то, что в ней не достаёт. Чем больше будет вопросов, тем лучше. В отделе «Кубыз» можете включить вопросы Ильина. Я нисколько не возражаю, да и было бы смешно возражать» [4: 357]. К сожалению, нам не удалось обнаружить вопросов, на которые Гerd указывает в письме как «вопросы Ильина»¹. Остается так же догадываться о какой программе по собиранию сведений об удмуртских музыкальных инструментах идет речь.

Совершенно уникальной находкой стала книга Курочкина «Кубыз», изданная еще в 1925 году². На обложке книги сделана зарисовка мужчины, играющего на музыкальном инструменте. На первый взгляд кажется, что это некий духовой инструмент, но при более тщательном изучении оказалось, что это хордофон. Игнатий Гаврилов в своей книге дает описание этого музыкального инструмента, который он называет *кубыз*: это согнутая широкая лучина, за края которой прикрепляется одна балалаечная струна; при игре струну защищают пальцем, по звуку напоминает жужжание майского жука [2: 38–39].

Зарисовка сделана самим Курочкиным, нарисовавшим конюха Можгинского педтехникума Шишкина Александра — Олексан агай. Подобная находка позволяет реконструировать этот инструмент и дать ему новую жизнь.

Несмотря на возникающие вопросы, архивные материалы и другие письменные источники позволяют заполнить пробелы, которых еще очень много в удмуртской фольклористике.

Литература

1. Вотяки. Сборник по вопросам экономики, быта и культуры вотяков / Под ред. К.П. Герда и проф. В.П. Налимова. М.: Центриздат, 1926. Кн. 1. 81 с.
2. Гаврилов И. Тодам ваисько. Ижевск: Удмуртия, 1978. 172 с.
3. Герд К. Удмурт калык кырзанъёс = Удмуртские народные песни. Ижевск: Удкнига, 1927. Кн.1, ч.3. 113 с.

¹ В научно-отраслевом архиве УИИЯЛ УрО РАН хранятся рукописи Ильина М. под №№ 188, 190, 192, 194, 197, 199, 207, 519, 522.

² Выражаю слова благодарности Т.Г. Владыкиной, обратившей мое внимание на эту книгу.

4. *Герд Кузубай*. Собрание сочинений: В 6 т. Ижевск: Удмуртия, 2004. Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / Сост., авт. предисл., коммент. Ф.К. Ермаков. 384 с.

5. *Курочкин М.* Кубыз. Сборник вотских мелодий Малмыжского, Можгинского и Казанского уездов. Ижевск: Удкнига, 1925. 58 с.

6. *Скобелкин К.Л.* Искусство в быту вотяков / Перевод вотских народных песен и краткое описание искусства в быту вотяков К. Герд. Ижевск, 1929. 14 с.

7. Удмуртская народная песня в творчестве Д.С. Васильева-Буглая: Сборник материалов / Ред. Т.Г. Владыкина, М.Г. Ходырева. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1992. 192 с. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).

8. *Wichmann J. Y.* Wotjakische Sprachproben. Im auftrage der finnisch-ugrischen gesellschaft gesammelt und herausgegeben. I. Helsingfors, 1893. S. 194–199.

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ: АРТИКУЛЯЦИЯ И ЖЕСТ

V

Ирина Чудинова
(Санкт-Петербург)

Χειροστήμαντρο, χειρονομία, χειρόγραφο...

Ручное било (χειροστήμαντρο), музыкальная жестикуляция (χειρονομία), *щеза* (κατοί, θυσιατό) также как рукописные невмы литургических певческих книг (χειρόγραφα) — сегодня это раритеты византийской церковной культуры, давно и почти повсеместно утраченные. Вышедший из употребления инструментарий и музыкальная практика, тем не менее, оставили неизгладимый след в церковном искусстве. Более того, именно они есть важнейшая принадлежность музыки церковного обряда, имеющая отношение к самой его сердцевине, к глубинным основам литургического оведения и звукотворчества, ведь движение руки и тела, жестовость и пространственность звуковой артикуляции есть то, что, несомненно, относится существу литургической речи и тесно связано с символикой обрядового действия и его реализмом.

В греческом последовании службы девятого часа праздника Богоявления трижды повторяются слова стихиры: *Την χεῖρα σου τὴν αἰσαμένην, τὴν κήρατον Κορυφῆν τοῦ Δεσπότου...* По русскому обычаю стихиру вначале читает канонарх, став посреди храма: *«Руку твою прикоснувшуюся пречистому верху Владычню, с неюже и перстомъ того показал еси, воздежи о нас нему, Крестителю, яко дерзновение имея много... и приди, стани с нами, печатай пение, и пречинай торжество»*. Все совершают три поклона и потом «оба лика вкупе поют предреченную стихиру»¹. В повествовании вангелия о чуде исцеления умершей сказано: *«Он же изгнавъ вся, поять тца отроковицы и матерь, и иже (беху) съ нимъ, и вниде, идеже бе отроковица лежащи. И емъ за руку отроковицу, глагола ей: Талифа куми: ежесть сказаемо: девице, тебе глаголю, востани»* (Марк. 5, 41). В Евангелии зворится и о другом чуде: «И се, жена кровоточива дванадесяте летъ, Миния праздничная. Москва, 1901.

приступльши созади, прикоснуса воскрилию ризы его, глаголаше бо въ себе: аще токмо прикоснуса ризе его, спасена буду» (Матф. 9, 20–21).

Во всех приведенных литургических текстах (примеры можно умножить), существенно то, что восприятие совершающегося чуда, как жизненно-го, реального события связано с жестом руки и ощущением прикосновения.

Топология христианской культуры запечатлена не только в богослужебных текстах, но и в том, как разворачивается порядок и ритм праздничного годового круга. Так, первая неделя, следующая после Пасхи — центрального события христианской истории и главного праздника литургического года — это Антипасха, когда вспоминается евангельское событие, связанное с апостолом Фомой, момента приятия веры как «чуда осязания».

Символика «осязания» связана с первоначальными психологическими импульсами человека. Ощутить действительное биение жизни, живой сердечный пульс и передать это ощущение человек может именно рукой, и только рукой. То, что невозможно передать словом, человек передает прикосновением. Прикасаясь рукой, человек чувствует возникновение связи, соединения. То же совершается с помощью жеста руки в воздухе, который психологически объединяет несколько людей вместе. Возникает личное и непосредственное ощущение единения внутри группы. Когда один человек хочет остановить идущего впереди, то дотрагивается до него и тот оборачивается. Так же, услышав голос, человек оборачивается, и всегда совершенно непроизвольно, в сторону звучания. Человек всегда бывает «затронут» звучанием, которое обостряет и направляет его внимание в конкретном направлении.

Эти естественные и глубинные импульсы человеческой природы интенсивно задействованы в теснейшем единении жеста и звучания в литургической речи и его звуковом символизме. Жест, прежде чем появится первый штрих на бумаге, уже есть начало каллиграфии — так считают искусные каллиграфы, по словам же древних византийских источников, хейрономия это и есть церковная музыка. Обостренное телесное восприятие звучания голоса, произнесения вслух литургического слова, как «внутреннего жеста», как «вкушения звука», органично соединено в церковном обряде также и с обонянием. Уяснить значение традиционного инструментария и музыкальной практики в церковном искусстве вне понимания роли такой синестезии невозможно.

Смысл телесного движения, слушания и восприятия запаха фимиам как символического жеста особенно ярко выявлено в каждении. По Типикону каждение совершается в наиболее мистически наполненные и особо значительные моменты церковного последования. В зависимости от того, кто совершает каждение, используется *кадило* (пользоваться которым мо-

жет только священник или диакон, греч. θυμιατό) или *кацея* (которой может кадить простой монах или церковнослужитель, греч. κασί). Кадило, так же как и *кацея*, это и священный предмет, и звуковое орудие. В отличие от кадила, которое непременно есть в любом храме, *кацею* теперь используют только в некоторых греческих монастырях, прежде всего на Афоне.

Необходимой принадлежностью кадила являются двенадцать сферических колокольчиков (κουδουνάκια). Такие же колокольчики подвешены и на *кацее*. Во внутреннюю часть кадила (также как и *кацеи*) помещается специальный уголек и на него кладется кусочек фимиама, который плавится и дымит, распространяя запах. Кадило мерно раскачивают, а *кацею* встряхивают, побуждая звон колокольчиков.

Каждение совершается с «внутренней» молитвой (беззвучно читается псалом или молитвословие), в движении мерным шагом, с кадилом или *кацеей* в руках. Обходя по кругу весь храм, последовательно кадя каждую икону и человека, совершающий каждение как бы постепенно объединяет в одном развернутом «жесте» или «поступке» все предметы и лица, находящиеся в храме, обращаясь лично к каждому и ко всем вместе, созидая пространство совместного внимания и обозначая круг священнодействия. *Κατεθνηθῆτο η προσευχή μου, ως θυμίαμα ενώπιόν σου ἑταρσις τῶν χειρῶν μου, θυσία ἑσπερινή, εἰσάκουσόν μου, Κύριε. «Да исправится молитва моя яко кадило пред Тобою, воздеяние руку моею, жертва вечерняя. Услыши мя, Господи»,* — поется при каждении храма на Вечерни, (на «Господи воззвах»).

Существует строгий порядок каждения, установленный древним обычаем, и в письменном Типиконе точно указано, когда и как нужно кадить. Перед началом Всенощного, при молчании всех и полной в тишине, когда слышен только ритмичный звон *кацеи* или кадила, каждение совершается в пределах всего храма. Полное каждение храма совершается и на девятой песне канона, в этом случае кадят во время пения и в соответствии с его ритмом.

Каждение храма перед началом Всенощного бдения — это продолжение ритмического движения, первоначально заданного колоколом (κώδων, καμπάνα) и билом (σήμαντρο). Σήμαντρο — это музыкальное орудие, по письменным источникам известное в христианской культуре с V века, и имеет аналогию в древнегреческом ξύλανδρον. Преподобный Савва в Типиконе, который был им составлен для палестинских монастырей в VII веке, и патриарх Антиохийский Феодор Валсамон (XII век) упоминают три типа этого инструмента: 1) деревянный χειροσήμαντρον, небольшого размера, стук которого во время утреннего богослужения был символически связан с Ветхим Заветом, 2) большой деревянный μεγασήμαντρον, символически связанный с благовестием Нового Завета, и 3) σιδεράκι

из металла, аллегорический образ трубы ангела, возвещающего Судный День¹. Общее название инструмента *σήμαντρο*, *σημαντήριον* ή *σημαντήρι*, есть и другие названия, которые указывают вещество, из которого изготовлен инструмент, способ стука, размер: *ξυλοσήμαντρο*, *ξύλο*, *ιερό ξύλο*, *ξύλα αθροίσμα*, *χειροσήμαντρο* ή *μικρόν σήμαντρο* ή *μικρόν ξύλο*, *μεγασήμαντρον* ή *σήμαντρον μέγα* ή *κόπανος* ή *τάλανδον*, *σήμαντρον σιδηρούν* ή *αγιοσίδηρο* ή *σίδηρο*. В названиях инструмента указана и цель использования: *αφύπνιστήριον σήμαντρον* ή *εξυπνιαστικόν σφυρίον* (для утреннего пробуждения) *συνακτήριον σήμαντρον* (для сбора монахов в храм) *траπεζικόν ξύλον* ή *ξύλον της βρώσεως* (призыв в трапезную). Малое било, *χειροσήμαντρον*, связано с церковным чтением, а большое, великое било, *μεγασήμαντρον*, с пением. Сейчас обычно употребляются названия *σήμαντρο*, *κόπανος* και *τάλαντο*². В русских рукописях мы встречаем название инструмента «доска», «било» и «клепало»³.

В России било несколько веков как утрачено, в Греции до сих пор в монастырях достаточно распространено. Этот инструмент также как и *кацея*, неразрывно связан с жестом и пространственностью. Бьют в било, идя вокруг храма, обходя кругом внутреннюю территорию монастыря или двигаясь вместе с процессией в обряде литии. Звучание била всегда побуждает к началу какого-либо уставного действия — сбору всех монахов в храм, трапезу или общее собрание. Било указывает момент завершения дня (восемь мерных ударов) и прекращения всякого передвижения в пределах монастырских стен. Стук била указывает момент пробуждения общей деятельности в монастыре после ночного времени (когда каждый монах обязательно должен уединиться в своей келье), начало распорядка монастырского дня и движения в монастыре. Било это инструмент, который скрепляет время священнодействия и бытовое время в единое артикуляционное поле. Образ монастырской жизни есть «непрерывная молитва», и звучание била, маркируя постоянство молитвы и общего «уставного» жизненного ритма, есть продолжение ритма богослужения. Так же, как ритмичный звон кадила и *кацеи*, стук била выполняет артикуляционно-кинетическую функцию — побуждает совместные действия, организует внимание, указывает порядок и меру в ходе событий бытового и богослужебного времени. Значение имеет продолжительность и характер звучания.

Инструментарий церковного обряда служит также включению пространственного момента в восприятие литургического действия. Образ

¹ Плаκογιαννάκη Κιμώνος Εμμανουήλ. Δημόσιος και ιδιωτικός βίος και πολιτισμός των βυζαντινών. Θεσσαλονίκη, 2006. Σ. 298.

² Ανωγειανάκης Φοίβος. Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα. Β' εκδόση. 1991. Σ.78

³ Чудинова И.А. Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе. СПб., 2004.

тела и схема движения как основные начала литургического звукотворчества во многом зависят от ощущения пространства, в котором они эволюционируют и возникают из существующего на уровне интуиции представления о пластической образности, связанной с привычными пространственными ориентирами, в которых разворачивается действие. Историческая память обрядового жеста хранится и стимулируется также и архитектурным пространством, и одним из компонентов литургической жестовости являются колокола на колокольне и била, подвешенные в определенных местах храмового пространства. Имеет значение величина инструмента, объем и мощность звучания и место расположения.

Постоянные пространственные ориентиры инициируют начало литургического действия. Звук колокола и стук била настраивают тон голоса и задают ритмический импульс речи, организуя внимание, но знаком начала, первым звучащим жестом литургического последования является возглас священника, вышедшего из алтаря и повернувшегося лицом к престолу для того, чтобы произнести вслух молитвенное призывание Бога.

Традиционная архитектура храма и расположение предметов в храме — знак, след, маркеры всегда «того же самого» порядка обрядового кинесиса, который, однако, никогда не повторяется, но каждый раз восстанавливается, все происходит по-прежнему, но всегда заново. Звуковые орудия и архитектурное пространство задают некие данности, которые, включаясь в кинесис литургических событий, приобретают многозначность и многомерность. Стержневой момент церковного обряда — это восприятие сиюминутной ситуации и заданного пространства как вечности, постигаемой в жесте, возникающем из спонтанной реакции и глубоко личного импульса. Обрядовый жест всегда конкретен, потому что есть правдивое высказывание личности, такой как есть — здесь, сейчас, перед вечностью, перед Богом, во всей своей «исторической» необъятности и необозримости. Жестовость созидает многомерную топологию обряда, властно вбирая в общий поток литургического последования все, что касается или может коснуться внимания человека предстоящего в храме. То, что определено обычаем, и должно быть задействовано — звучание, свет, цвета, запахи, тактильные ощущения, — в обрядовом кинесисе выводится за границы привычного «кругооборота» и «плоскости», переводя бытовое восприятие предметов и явлений в иную перспективу, постепенно готовя и подводя человека к восприятию церковных таинств как чуда. Жест указывает то, что не может и не должно быть точно высказано, то, что не возможно ясно сказать, но только указать, обратить внимание, поэтому всегда сохраняет ощущение некоторой недосказанности и тайны. Он «указует не для того чтобы что-то означать, а для того, чтобы включить в единое пространство (без проведения

дихотомии между мыслью и словом, означаемым и означающим), можно даже сказать, в один и тот же семиотический текст, «субъект», «объект» и практику»¹. Жест — глубоко личный поступок, но он всегда зависит от ощущения архитектурного пространства, в котором эволюционирует действие, и от возникающего в ходе действия ролевого пространства общения.

Это, прежде всего, касается «хоровой» стороны церковного обряда, церковного пения и чтения, которое вне жеста и пространственно-ролевого кинесиса теряет свою внятность. Разделение ролей внутри состава певческого клироса, возникающее в ходе литургического последования, противопоставление между правым и левым клиросом, выделение отдельных песнопений схождением клиросов вместе и пение «на сходе», посредине храма, выход с пением в притвор и движение с пением вокруг храма на литии, поклоны — все это неотъемлемые моменты литургического звукотворчества, без которых «знаменная» монодия приобретает недостаточность. Многочисленные высказывания византийских авторов о значении хейрономии в музыкальном искусстве имеют в виду именно эту принципиальную привязанность литургической речи к жестовости, указательной функции жеста руки. В каноническом обряде музыкальный смысл произносимого в храме слова должен быть «показан» в жесте и телесно ощутим.

«Миф не есть бытие идеальное, но — жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность»², — пишет Алексей Лосев. Как утверждает философ, религия не есть мифология, но без мифологии религии не бывает, нет ее и без обряда. «Телесная действительность» и «вещественная реальность», ощущение полноты жизни в ее действенности, действительности, телесности, также изначально присуще обрядовому действию. Искусно и по каноническим правилам совершаемый церковный обряд «исцеляет», — человек в нем обретает целостность, начинает ощущать действительность происходящего сейчас, в храме, как чудо. Он начинает воспринимать себя самого, всю историю своей личности в непосредственной причастности к священнодействию, священным предметам, а совершение церковных таинств как жизненную реальность. В церковном обряде произнесенное слово, звучание и хейрономия, он ощущает как прикосновение и осознание тайны, слышание «слова животного». Как говорит в своем послании апостол: *«Еже бе исперва, еже видехомъ очима нашимъ, еже узрехомъ, и руки наша осязаша о словеси животнемъ»* (Посл. перв. ап. Иоанна, 1,1).

¹ Крестева Ю. Жест: практика или коммуникация? Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С.117.

² Лосев А. Диалектика мифа. М., 2008. С. 39.

Обрядовое пение удмуртов: жест и тембр

В удмуртской музыкальной фольклористике проблеме жеста и тембра уделено довольно скромное внимание. Недооценка этих двух важных жанро- и структурообразующих элементов в 60–80 гг. прошлого столетия была вполне объяснима, поскольку предметом исследования в те годы в удмуртоведении был только поэтический, в более редких случаях — и нотный текст. Реальные условия исполнения оставались «за кадром», как, впрочем, и сама личность певца/музыканта, и весь культурный контекст удмуртской традиционной музыки.

Каждый из двух заявленных стилевых компонентов является совершенно самостоятельным, но, как показали наши материалы, они могут быть взаимосвязанными. Прежде всего, уточним понятие **жест**: «Жест — телодвижение, преимущественно движение рукой, обычно сопровождающее речь для придания ей большей выразительности» [1: 165]. Можно добавить, что жест может выражать внутренне эмоциональное состояние человека. Существует отдельный язык жестов, который усиливает, дополняет, а иногда и полностью заменяет язык вербальный. По сравнению с речевым, жест как «язык тела» более правдив, поскольку он обусловлен импульсами нашего подсознания.

В нашем случае под жестом будут пониматься движения рук народно-го певца при исполнении обрядовой песни в обрядовой обстановке. Следует отметить, что по сравнению с марийской песенной культурой, в удмуртской традиции руки почти не участвуют в формировании образа песни: корпус, как правило, прямой, основной акцент перенесен на ноги. С попеременными притопами в ритм напеву исполняется большинство свадебных песен удмуртов; медленное хождение по кругу против солнца характерно для поминальных напевов.

В кукморской удмуртской локальной традиции при обрядовом застолье на семейно-родовых, календарных праздниках очень распространен своеобразный жест: при пении за столом один из поющих, завершая строфу песни, поднимается и пожимает одной или двумя руками руку встающего при этом гостя (или хозяина дома, если в последнем случае к нему обращается гость). Жест довольно легко прочитывается как знак глубокого уважения, почтения. Кроме того, этот коммуникативный жест является жестом взаимопонимания и единения, подчеркивает общий настрой участников обряда. Совместное обрядовое пение является символом со-единения, со-дружества, со-участия, что постулируется и в песенных текстах:

| | |
|--|--|
| ойдо кърнаралом-гурлалом, ай гай, | Давайте споем-пропоем, ай гай, |
| кэл'шоз мэдам куйосмь(й), ай гай? | Сольются ли наши мелодии, ай гай? |
| маль(й) уз кэл'шь(й) куйосмь(й), ай гай, | Почему бы не слиться нашим мелодиям, ай гай. |
| ван'мъз но(й) ас'мэ команда(й), ай гай. | Если все мы — одна родня, ай гай. |

[2: 146].

Невольно напрашивается параллель с исполнением рунических песен в прибалтийско-финской традиции. Первое словесное описание рунического пения содержит факт рукопожатия двух рунопевцев. Опубликованы фотографии исполнителей-певцов и кантелистов, держащих руки в этом положении во время пения [3: 36]. Возможно, как считают некоторые финские ученые, руническое пение могло сопровождаться равномерным покачивающимся движением рук.

В кукморской традиции нами был зафиксирован другой, довольно редкий образец жеста при исполнении весенней Троицкой песни *семьк сям*. Песня исполнялась в четверг перед Троицей (семик), который у некрещеных удмуртов соответствует празднику Троицы, после традиционного посещения кладбища. Девушки выходили на открытое пространство (луг) около деревни. Во время пения они периодически прикладывали ко рту ладонь правой руки, что позволяло, очевидно, создавать эффект поочередного звонкого и приглушенного пения на открытом пространстве. Таким образом, этот жест имеет прикладное значение: усиливает выразительность обрядового тембра.

Тембр обрядовых песен в удмуртской песенной традиции является одним из отличительных музыкально-стилевых средств ритуального пения как по вертикали (обрядовые — поздние жанры), так и по горизонтали (в разных локальных традициях свой тембр). В отличие от обрядового пения поздние (заимствованные) песни, православные песнопения поются негромко, в приглушенной манере. Отличаются тембры южных и северных удмуртов. В кукморской песенной традиции, например, в исполнительской манере старшего поколения сохранилось пение, вызывающее ассоциации с инструментальным тембром. Так, А.Н. Голубкова, первая обратившая внимание на своеобразие тембра, отметила «носовую» («гобойную») окраску звука [4: 9]. Правда, в ее арсенале были только сольные записи обрядовых песен. Коллективное обрядовое пение, на наш взгляд, вызывает ассоциации с другим инструментом — волынкой. Звук формируется при зажатых связках, придающих эффект «сдавленного», но резкого звука, и при посыле звука через нос. Стилиевые особенности удмуртской песенной мелодики с

ее непрекращающимся на протяжении строфы развитием, узким трехзвучным диапазоном, мелизматическим обыгрыванием основных тонов, также близки волыночным наигрышам. Как отмечает И.В. Мациевский, «...волыночные наигрыши с типичными для природы инструмента непрерывностью звучания, монотонностью, характерными оборотами, основанными на чередовании отдельных протяженных тонов и частых переборов ступеней, в рамках жестко ограниченного амбитуса, оказали мощное влияние на всю европейскую песню» [5: 103]. Возникает вопрос: случайно ли сходство обрядового пения с волыночным тембром? На сегодняшний день известно, что волынка была распространена только в бесермянской традиции [6: 243–244]. Но, как предполагают историки, в этногенезе бесермян могли участвовать и часть арских удмуртов, потомками которых являются кукморские удмурты [7: 51–52]. Кроме того, следы пребывания бесермян на данной территории сохранились и в топонимике.

Отдельные локальные традиции исполнительской манеры могут распадаться на более мелкие — микролокальные. Во время одной из наших экспедиций в Мамадышский район Республики Татарстан (д. Пойкино) мы стали невольными участниками одного незапланированного эксперимента: по моей просьбе информантка Долгова Алена Филипповна начала петь песню весеннего обрядового цикла *Акашка* своей деревни (она родом из д. Куркино соседнего Кукморского р-на). При этом она не смогла сразу переключиться с одной исполнительской манеры пения, характерной для Пойкино, на другую, присущую ее родной деревне. Первые звуки напева создают ощущение «въезда», поиска нужного положения голосовых связок. Тембр был найден на 4–5 звуке напева.

Исследования сопровождающих обрядовое пение жестов, описания тембров и звукотворчества являются чрезвычайно интересными и в будущем могли бы быть включенными в качестве одной из характеристик при описании удмуртских локальных традиций в диалектологический музыкальный атлас удмуртских песен.

Литература

1. Словарь русского языка / Сост. С.И. Ожегов. М., 1952.
2. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. Ижевск, 1995. Вып. 1. (Удмуртский фольклор).
3. Siikala, Anna-Leena. Transformations of the Kalevala Epic // Studia Fennica. Folkloristica. Helsinki, 1994. T.2: Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry.
4. Голубкова А. Н., Поздеев П. К. Сокровище народное. Очерк об удмуртской народной песне. Ижевск, 1987.

5. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.

6. *Штейнфельд Н. П.* Бесермяне. Опыт этнографического исследования // Календарь и памятная книжка Вятской губернии на 1895 г. Вятка, 1894.

7. *Напольских В. В.* «Бисермины» // О бесермянах. Сб. статей / Сост. и отв. редактор Г. К. Шкляев. Ижевск, 1997.

Зиля Имамутдинова
(Москва)

Чтение Корана и проблемы артикуляции

Молитвенное чтение Корана включает как аффективно-речевые, так и мелодизированные формы интонирования. Религиозная традиция исторически поддерживает и культивирует навыки речитирования Корана, демонстрирующего мелодическую рельефность и опирающегося на систему распевов.

Стремление донести смыслы Корана без каких-либо искажений, при этом усилить их выразительность, отвечая требованиям суггестии, — вот причины, предельно повышающие значение артикуляции при всех видах чтения сакрального текста. Показательно, что Коран фокусирует внимание на этой проблеме — качестве интонирования и его соответствия стоящим проповедническим задачам: «*Те, кому мы даровали Писание, читают его достойным чтением*» (сура 2 «Бакара», аят 121) [Коран, 1986].

Артикуляция (от лат. *articulo* — расчленяю) как понятие из области фонетики означает формирование элементов речи, указывая на отделимость звуков, правильность их произнесения и четкость их звучания. Наука чтения сакрального арабского текста Корана — *ат-таджвид* — складывалась и развивалась в комплексе с другими кораническими науками в рамках *тафсира* — комментариев к Корану. Слово *تجوید* — *таджвид* — является производным от арабского глагола *جاد* — «превосходить, быть хорошего качества» со смысловым оттенком «улучшать», имея в виду произнесение харфов (звуков и слогов) арабского языка Корана. Значение науки и искусства *ат-таджвида* в исламской культуре было так высоко, что отражалось и на самом истолковании понятия «тафсир». Авторитетный богослов Джалал ад-Дин ас-Суйути приводит мнение одного из богословов¹ в своем трактате

¹ По мнению Д.В. Фролова, подготовившего перевод и комментарии к труду ас-Суйути, здесь имеется в виду высказывание Абу Хайяна ан-Нахви (ум. 1344 г.) — андалусского грамматиста, корановеда и хадисоведа [2: 192].

«Совершенство в коранических науках» (XV век): «Абу Хаййан говорил: "Тафсир — это наука, которая изучает способ произнесения слов в Коране и то, что они обозначают..."» [2: 192].

Необходимость осмысления фонетической нормы в арабском языке была во многом продиктована существованием в Аравии диалектов. С другой стороны, в условиях распространения ислама эта наука была нужна для изучения арабского не-арабами. Арабский в соотнесении с другими языками очень специфичен, в частности, по параметру тембровой окрашенности согласных. Одни и те же, как бы одинаковые (с позиций русского и ряда европейских языков) по названию согласные («х», «г») различаются по характеру звукоизвлечения: могут возникать на выдохе (фрикативный глухой связочный), быть согласным «с хрипкой» (глубоко-задненебным шумным фрикативным глухим) или специфически глубоким (гортанным зевным фрикативным взрывным шумным) звуком, то есть выступая в качестве самостоятельных, смыслоразличительных фонем и т.д.

В *ат-таджвиде* разрабатывается классификация звуков арабского языка (по местообразованию, способам артикулирования — их насчитывается 17). Звуки могут иметь 1 либо 4–5 характеристик, закрепляющих первичные (исходные) признаки звуков и вторичные, получаемые вследствие полной или частичной ассимиляции. Различаются допустимые и желательные изменения в произношении и гласных, и согласных (при их стечении), обозначаемые при помощи ряда терминов. К примеру, *кал-каля* по *ат-таджвиду* означает подчеркнутое артикулирование в конце слов ряда согласных («д», глубокого, горлового «к», «т», «б»), *такрир* — произнесение «р» как бы «раскатывая» (удваивая или еще более продляя), *идгам* — ассимиляцию согласных. *Гунна* включает в себе эффект назализации — продляемые согласные («м», «н») получают «носовой» призыв.

Однако тщательно разработанные принципы вокализации в *ат-таджвиде* распространяются не только на точное произношение и правила ассимиляции звуков, но и на нормы *продления* гласных и согласных (!). Арабский — язык морный, в котором четко дифференцируется и «просчитывается» длительность звучания *харфов* (условно слогов, измеряемых традицией в единицах *харака*). В арабской фонетике их принято делить на краткие, долгие (за счет продления гласного, что имеет смысловое, то есть словообразовательное значение), сверхдолгие (долгие закрытые слоги). Помимо этих трех типов в соответствии с правилами и знаками *ат-таджвида* при чтении Корана появляются слоги, удлиняющиеся вариативно посредством вокализации в 2, 3, 4, 5 или 6 *харака* [1]. Именно в этих случаях появляются распевы и возникают мелодизированные формы чтения Корана.

Степень мелодизации чтения Корана может быть различной, находясь в соответствии и с выбранным темпом чтения. По *ат-таджвиду* допускаются чтение в стилях *тахкик*, *хадр*, *тадвир*, предполагающих как смену темпа, так и типа артикулирования. По высказыванию шейха Салах б. Рийад ар-Рифа' (Ливан), например, стиль тахкик «стремится избежать "снятой артикуляции", выпадений (*искан*) гласных, уподобления (*иддигам*)...». В то время как противоположный ему *хадр* — есть как бы «"спуск с высоты вниз"». Это понятие «терминологически означает способ облегчить чтение и увеличить его скорость, облегчить его посредством сокращения (*каср*), элизии короткого гласного после согласного (*таскин*)...» [5]. Термин же «тадвир» указывает на средний темп.

Профессиональные чтецы владеют разными стилями, имея и свою любимую манеру. Так, египетский шейх 'Абд ал-Басит 'Абд ал-Самад, один из лучших чтецов XX столетия, известен своей склонностью к подчеркнуто медленному темпу чтения при его высокой мелодической развитости.

Обобщая, необходимо подчеркнуть, что артикулирование в арабском языке (при чтении Корана по *ат-таджвиду*) наполняется более широким смыслом, включая элементы, выводящие в сферу музыкального интонирования. Не случайно слово *таджвид* переводится в традиции также и как «читать Коран нараспев».

Причем заметим, что в отношении к чтению Корана, помимо производных форм от араб. *кура'а*, то есть «читать» (по мнению большинства богословов, слово «ал-Кур'ан» является однокоренным) в коранических *айатах* применяются синонимичные понятия *тилават* и *тартил* с буквальным значением «читать». Однако и то, и другое подразумевает «украшенное», мелодизированное чтение.

«Читай Коран размеренным [*тартила*] чтением» (сура 73 «Завернувшийся», аят 4):

أَوْزِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً ﴿٤﴾

Используемое в этом *айате* слово *тартил* истолковывается как чтение Корана, четкое и безупречное с позиций артикуляции и в то же время — «нараспев». Э.Кулиев (автор данного перевода Корана) приводит к *айату* в качестве комментария *хадис*: «Передают со слов Саада б. Абу Ваккаса, что Пророк, мир ему и благословение Аллаха, сказал: "Не относится к нам тот, кто не читает Коран нараспев."» [6: 782]¹.

¹ В *хадисах* (преданиях) используются термины, получающие собственно музыкальное наполнение — *макам*, *таганна*, *саут*, *лахн*. Примечательно, что слово *ал-лахн* применяется также в *ат-таджвиде*, но как термин в значении «ошибка в произношении», наряду с другим понятием — *хата'*.

Формы артикуляции чтецов Мекки и Медины, находящихся в самом лоне арабской традиции, демонстрируют ту высокую норму, которую мусульмане стремятся перенять во всех точках исламского мира.

Используя компьютерные способы записи, точно фиксирующие мельчайшие агогические изменения голоса¹, можно сопоставить «кривые» динамико-артикуляционной активности у разных чтецов и даже при поверхностном взгляде выявить различия в уровне артикуляционной активности. Возраст, школа, владение языком, внутреннее сиюминутное состояние, установка на конкретный стиль, склонность к мелодизации и ее виды — вот факторы, определяющие характер артикуляции при чтении Корана.

Эта проблема может и должна рассматриваться в области музыкальной риторики Корана², аналогично тому, как в античной риторике задачи артикуляции — произнесения текста, получающего сильную эмоционально-психическую нагрузку — ставились и решались риториками в отдельном разделе науки красноречия.

Литература

1. *Аляутдинов И.* Таджвид. Правила чтения Корана. М., 2005.
2. *Ас-Суйути Джалал ад-Дин.* Совершенство в коранических науках. Вып. 1: Учение о толковании Корана. Перевод и комм. Д.В. Фролова. М., 2000.
3. *Баранов Х.К.* Большой арабско-русский словарь. М., 2002.
4. *Имамутдинова З.А.* Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). Москва, 2000.
5. *Имамутдинова З.А.* О феноменологии музыкальной риторики Корана // ICANAS–XXXVII. Труды. М., 2004. Т.2.
6. Коран / Перевод смыслов и прим. Э.Р.Кулиева. 7-е изд., испр. М., 2005.
7. *Резван М.Е.* Коран и его мир. СПб., 2002. CD-ROM с приложением «Коран: образ и звук», файл «Звучащее слово» («Наука рецитации»).
8. *Цей Рамадан.* Правила чтения Кор'ана (Таджвид). Майкоп, 2005.
9. Ал-Кур'ани-л-карим. Мусхаф-т-таджвид. Бейрут, 2005 (на арабском языке).

¹ Имеется в виду работа с графическими расшифровками, выполненными в программе SPAX, разработанной кандидатом технических наук А.В. Харуто (Вычислительный центр МГК им. П.И. Чайковского).

² Автор статьи разрабатывает методологию анализа чтения Корана, опираясь на категорию «музыкальной риторики».

**Невельские заговоры: действие — движение —
интонация — артикуляция**
(По полевым материалам 1985–1991 гг.)¹

В невельской традиции нет четкой границы между семейным и профессиональным знахарством². В каждой семье из поколения в поколение передают три-четыре текста³. Люди неохотно делятся этими знаниями — боятся злых языков, да и сила заговора в этом случае может ослабевать. С профессиональными знахарями договориться проще, так как они умеют делать это, минимизируя последствия⁴. Кроме того, некоторые из них рассчитывают получить от собирателя полезную информацию (например, в какой деревне знают заговор от той или иной напасти)⁵.

Заговоры — и текст, и обряд — в семье передаются исключительно в устной форме, несмотря на то, что, как правило, оба — и передающий, и тот, кому эти знания передаются, хорошо владеют грамотой⁶. Обучение начинается в подростковом возрасте, чаще по решению обучающей стороны⁷. Продолжаться оно может долго, пока родитель «в силе». Применить же полученные знания обычно человека вынуждают обстоятельства. Прак-

¹ По материалам студенческих экспедиций Ленинградского государственного института культуры (ныне — Санкт-Петербургская государственная академия культуры) 1985–1986 годов под руководством Н.К.Бондарь в Невельский р-н Псковской области (записи хранятся в фольклорном кабинете СГАК). Использованы также личные записи автора 1987–1991 годов (часть этих материалов хранится в секторе фольклора Российского института истории искусств).

² В докладе рассматривается только часть феномена знахарства, а именно — заговор (текст и обряд).

³ Обязательные — «на кровь» и «от гада», из других чаще всего встречаются заговоры «от рожи» и «от грыжи».

⁴ Правда, практикующий знахарь не передаёт всех своих знаний сразу: о каждом конкретном тексте и обстоятельствах его применения нужно спрашивать отдельно, показывая при этом свою осведомленность, особенно в отношении деталей.

⁵ В невельской традиции заговор может быть передан только младшему по возрасту, в противном случае он потеряет силу. Поэтому знахарь не может перенять заговор непосредственно от собирателя. Однако носители традиции придумали, как этот запрет обойти: можно напечатать текст на бумаге и прислать его почтой.

⁶ Некоторые заговоры используются в письменной форме, поэтому грамотность — непереносимое требование, предъявляемое потенциальному знахарю.

⁷ Согласно свидетельству потомственной знахарки, у которой и дед с бабкой, и отец были колдунами, сама она очень не хотела перенимать отцовское дело. Отец не стал с этим считаться и заставил дочь освоить ремесло.

тикующие знахари стараются перенимать заговоры и у чужих людей, но, в отличие от заговоров, полученных дома, эти тексты чаще передаются в письменной форме¹. Есть также два свидетельства о заговорах, полученных во сне. В обоих случаях информанты никого не видели, а только слышали голос, который сообщил им заговор и соответствующие действия, которыми они раньше не владели².

Заговоры составляют сравнительно небольшую, но значимую часть искусства знахарей. Потомственные знахари могут помнить до двадцати текстов (хотя активно используют обычно не более семи). Тексты заговоров (и даже их части)³ разнятся между собой объемом, структурой, составом, набором мотивов, ритмом, стилем. Самые простые из них могут представлять собой повтор одной-единственной формулы⁴. Развернутые заговоры имеют сложную композицию и могут включать в себя элементы повествования, вопросы, ответы, обращения, призывы, угрозы и так далее⁵.

Будучи обрядами окказиональными, заговоры различаются целью, местом и характером действия, составом участников, атрибутами, координацией текста и движения. Обряды обнаруживают значительную устойчивость и менее разнообразны, чем тексты. Поэтому разным текстам соответствуют однотипные обряды. В то же время зафиксированы единичные случаи, когда один и тот же текст, у одного и того же исполнителя в разных ситуациях произносился по-разному. Ситуация эта требует специального изучения, но можно предположить, что вызвана она различиями в целевых установках знахаря. Видимо, заговор-оберег, исполняемый с профилактической целью (защитить, предупредить, не допустить вредоносного воздействия), должен отличаться от заговора, используемого для

¹ Как правило, после запоминания текста, знахарь уже не следит за сохранностью записей, поэтому собирателю редко удается их обнаружить.

² В одном случае знахарка научилась лечить от «вогника», а накануне к ней приво-дили девочку с этим заболеванием. В другом случае тяжело болела сама знахарка; во сне её научили «воскресной молитве» и дали понять, что заболевание связано с наведенной на нее порчей.

³ Некоторые заговоры могут состоять из двух-трех законченных стихов, каждый из которых содержит формулу окончания («Божьей рабы Веры на доброе здоровье, По сей час, по мой поговор, На веки веков аминь этой болезни») и отделён от других невербальным компонентом. Фактически, каждый стих представляет собой самостоятельный заговор, включенный в цикл. Знахари не всегда используют полный цикл, — выбор зависит от степени сложности решаемой проблемы.

⁴ Например, от лишая: «круг, амин, — 3 раза, вода мизинцем по кругу над суком, — сук, амин», — 3 раза, вода мизинцем по кругу над больным местом. Или: «Басла, Боже» — 9 раз.

⁵ Анализ поэтических текстов заговоров выходит за рамки настоящего сообщения.

устранения, смягчения и уменьшения последствий несчастного случая, болезни, причиненного вреда.

Исполнение заговора требует от знахаря внутренней собранности, подтянутости, сосредоточенности, хорошей дикции, быстрого произношения, тренированного дыхания¹. В этом отношении заговор имеет немало общего с обрядовыми приговорами, небылицами, докучными сказками и скороговорками. Интонирование заговора от названных жанров отличается ровностью, слабая акцентность, стабильность «среднего тона»², равномерность произнесения коротких синтагм. Мелодическая линия представляет собой узкообъемное опевание среднего тона. Знахарь «причитывает»³ тихо — «про себя»⁴. Произносимый заговор действует успокаивающе⁵.

Интонирование заговора на уровне микроформы определяется типом связи с движением и характером самого движения. Плавным, непрерывным (чаще — круговым) движениям, как правило, соответствует слитное (*legato*) артикулирование синтагм. На уровне макроформы интонационно подчеркиваются смысловые ударения и концовки: в большей степени — окончание целого стиха, в меньшей — окончание мотива. Четким, прерывистым движениям⁶ обычно соответствует раздельное (*non legato*) артикулирование отдельных слов заговора. На уровне макроформы в большей степени проявляется объединяющая роль интонации, а смысловоразличительная функция сглажена⁷.

Таким образом, поэтический текст, хранимый памятью знахаря, каждый раз оживляется и обновляется сообразно случаю, никогда, несмотря на всю свою консервативность, не повторяясь буквально.

¹ Заговор произносится на одном дыхании: «надо круто говорить и не дыхнуть». Конечно, протяженный текст произнести на одном дыхании не удастся, но «главное, — от себе не дыхнуть. К сабе кали троху дыхнешь, так ета и ничего, ат сабе нельзя дыхнуть. Нада всё ня дыхая, уси стишки». Фактически речь идет об осознанном применении особой дыхательной техники. Привычка экономно расходовать дыхание и быстро произносить текст проявляется даже в обыденной речи знахаря.

² Термин В. Всеволодского-Гернгросса

³ По местной терминологии

⁴ Порой из всего текста, нашептываемого знахарем, больному удастся разобрать только своё имя, да невербальные концовки: «фу — фу — фу, тьфу — тьфу — тьфу» — три резких дуновения и три плевка через левое плечо. Исполнитель, не причисляющий себя к знахарям, наоборот, старается произносить заговор так, чтобы текст был слышен, и больной не заподозрил бы его в «колдовстве».

⁵ Считается, что, если человек уснул во время произнесения заговора, то лечение пошло на пользу.

⁶ Удары крест-накрест, некоторые виды массажа, особенно кусание больного места.

⁷ Возможна связь этой группы текстов со считалками.

**«Инструментовка» в скоморошьях сказках
из сборника Г.М. Науменко**

Центральным для скомороховедения был и остается вопрос о репертуаре и принадлежности отдельных жанров и фольклорных образцов творчеству самих скоморохов. На наш взгляд, еще одним критерием принадлежности (в словосодержащих жанрах, здесь сказках) могут служить такие сюжетно-стилистические обстоятельства текста, когда о скоморохах по-скоморошьи рассказывают сами скоморохи. Этот сюжетный контекст воспроизводит реальную жизненную ситуацию авторского творчества. А значит, подобный текст может рассматриваться не только в качестве художественного источника, но и как своего рода «авторский» документ. Насколько редки такие тексты среди примеров упоминания вскользь скоморохов или атрибутов их ремесла, настолько ценной находкой для нас оказался сборник Г. М. Науменко «Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами». Здесь в целом ряде сказок (1–16) запечатлелись явные следы истории, быта, творчества скоморохов, а значит и признаки принадлежности текстов их репертуару.

Записи сказок сделаны в 1961–1975 гг. на территории Велижского района Смоленской области. Во второй половине XVII в. после известного царского указа на эти земли пришли скоморохи, гонимые из центральных районов Руси. Велижские земли оказались для них доступны и привлекательны в силу целого ряда исторических условий, обособивших их развитие. Коренное население района многое усвоило от скоморохов, судя по жанровому богатству и разнообразию образцов, сохранивших знаки скоморошества. Ощутимо и влияние исполнительского профессионализма скоморохов хотя бы уже в том, что весь материал сборника (167 номеров) записан всего лишь от четверых талантливых рассказчиков¹.

Нельзя не согласиться с автором, что в группе сказок бытовых, игровых, небылицах, анекдотах (терминология собирателя) «наиболее сильно ощущаются отголоски скоморошьей поэзии и запечатлены образы скоморохов» [4: 5]. Скажем более: при первом же прочтении рождается мысль о скоморошьем авторстве этих текстов. Сюжеты сказок полны бытовыми, историческими, номадическими, смеховыми скоморошьими мотивами. Тексты в большинстве своем имеют *наборно-номадическую композицию* (термин

¹ Автор сборника считает особой удачей встречу с М. И. Сергеевым, потомственным сказочником и певцом с отличной памятью, который «сказывал с пением и декламацией неподновленным свежим народным языком». [4: 4]

наш — М.Т.)¹, характерную для скоморошских повествований (нанизывание эпизодов по принципу «что вижу — о том пою» с обрамлением типа при- сказок, содержащих обращения к слушателю и намеки о вознаграждении); они ритмизованы и рифмованы, насыщены пословичными оборотами, на- родными определениями и присловьями, каламбурными, оксюморонными словосочетаниями; манера речи публичная, диалектная, балагурная, за- частую шуточная, местами ироничная; язык изобилует художественными приемами: игры (словом, слогами, ритмами, интонацией, выразительными средствами — например, сочетанием литоты и гиперболы), приемами ин- струментовки (ассонанс, анафора, аллитерация), отражения двигательной артикуляции, звукоизображения, звукоподражания (игре и тембру инстру- мента) вплоть до создания цельного звукоявления, например, звучание ско- морошьяго поезда (№2).

Включение песен в текст сказки — не столь уж частое для этого жан- ра явление, говорящее о синкретизме слуха, мышления, артикуляции. Оно более всего известно нам по жанрам детского фольклора. Однако тематика сказок говорит о том, что они не являются образцами детского творчества и не рассчитаны на восприятие детей. Социально емкие тексты, отсылающие к истории скоморошества, соответствующий стиль и запечатленная манера речи, форма преподнесения от первого лица, а также постоянное упомина- ние скоморохов, их атрибутов, особенно музыкальных инструментов, говорят об авторском творчестве совсем другого уровня. Профессионально-игровой, *переинтонирующий* подход к слову, функционирующему в текстах не толь- ко вербально, но и фонически, семантически и эстетически, свидетельствует об изначально принятой авторами творческой дистанции, игровой установке, позволяющей манипулировать словесно-музыкальными формулами, слов- рем своего времени как *инструментом* и, переиначивая, комбинируя, раскра- шивая, «*инструментировать*» текст в процессе исполнения. Песни в сказках не являются вставными номерами, их включение в ритмизованный и рифмован- ный текст естественно, органично и обусловлено содержанием. Ввод песни часто предваряется формульным пословичным оборотом, готовящим смену артикуляции. В некоторых сюжетах песни пародируют обрядовые жанры — похоронные, свадебные, святочные игровые, плясовые и другие, что говорит о профессиональном владении этим материалом и приемами его переработки. Жанрово-стилистическая связь сказки с песней позволяет утвердиться в мыс- ли о единой их жанровой природе и, соответственно — в представлении о них как о словесно-музыкальном репертуаре скоморохов данной местности².

¹ См. об этом в статье: [7: 42].

² Автор отмечает параллели с песенными образцами из известных сборников дан- ного региона. [4: 5]

Песенный текст, также как и сказочный, обнаруживает принципы инструментального мышления, но в несколько иных формах. Предположение о скоморошьем авторстве текстов позволяет мысленно дополнить двучленную форму жанрового комплекса сказка + песня¹ как минимум до трехчленной: сказ + песня + наигрыш (возможно и припляс), а за его полиэлементной жанровой структурой промыслить не только вокально-инструментальный синтез, но и древний троичный синкретизм. Не имея в сборнике образцов наигрышей, но предполагая возможные ансамблевые формы звучания традиционных для скоморохов инструментов под песню (сопровождение), вместе с нею (дубль) или даже вместо нее (что тоже возможно, исходя из документальных сведений о роли инструментов в скоморошских игрищах), мы осознаем, что инструментоведческий анализ можно выполнить лишь на материале песенных партий. Попытку обнаружить инструментальную составляющую песенной мелодики на уровне элементов музыкального языка, мелодического и гармонического развития, исполнительской артикуляции и тембра предваряем кратким изложением теоретико-методологических установок по вопросу вокально-инструментальных соотношений в народной музыке, опираясь на известные нам научно-методические разработки по данному вопросу².

В истории развития искусства скоморохов от синкретического профессионализма к специализации мы видим подтверждение теории рождения традиционного искусства из различных типов древнего синкретизма. Значит, своеобразие инструментальной и вокальной сфер можно выявить лишь на основе их взаимосвязей. В то же время, генетическая связь скоморошества с феноменом инструмента — магического орудия (игра на котором является чудодейственным способом общения с природой и с иными мирами), соответствует теории разграничения инструментального и вокального еще в рамках древних обрядов в связи с осознанием исключительного, не свойственного человеческому голосу назначения инструмента — сигнального, знакового и, в первую очередь, магического³. Не случайна одна из исторических ролей-масок скомороха — жрец, шаман, ведун, музыкант, владеющий инструментальным языком как антитезой человеческой речи. Но разделение инструментального

¹ Образец бинарного синтеза переменного-приматного соотношения по терминологии И. В. Мацеевского. [3: 81]

² Это работы Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского, И. В. Мацеевского, Ю. Е. Бойко, Е. В. Хаздан, И. Р. Еолян, С. П. Галицкой.

³ Земцовский приводит ряд примеров «полной независимости» вокального и инструментального в фольклоре разных этносов [1: 130]

и вокального только по орудию односторонне: в отдельных культурах, в том числе в скоморошьей, музыкальный инструмент может выполнять вокальную функцию, а голос — инструментальную. При анализе сказок мы исходили из установок современного музыкознания о разграничении вокальной и инструментальной сфер музыки на основе таких факторов как природа звукообразования, тембр, артикуляция, диапазон, фразировка, характер интонирования и, в целом, тип мышления, который может реализоваться и как «антитеза живому человеческому голосу» [2: 10], и как «продолжение речи в инструменте» [1: 128].

Слово — инструмент разных типов мышления и наиболее существенный параметр, дифференцирующий области вокальной и инструментальной музыки. Как показал анализ сказок, в отношении скоморошества слово несет сложную функциональную нагрузку: вербально-информационную, избирательно участвуя в описаниях эпизодов истории, быта, поведения, жанров и форм творчества; ритмо-артикуляционную, обнаруживая в своей организации влияние отдельных скоморошьих жанров, манеры речи, приемов и жестов инструментальной игры; фоническую (тембровую и интонационную), подчеркивая как вокальные, так и инструментальные признаки в мелодике, косвенно указывая на тип инструментария; наконец, эстетическую — профессионально-творческую игровую функцию, соответствующую законам инструментального мышления.

Анализируя мелодику песен, мы обнаруживаем ряд растворенных в ней специфически инструментальных свойств мелодического рельефа, интонаций, ритма, структуры, типов движения. Среди перечисленных отбираем те, которые вписываются в контекст общих признаков-критериев скоморошеского¹ но являются специфически музыкальными: инструментовка стиха, инструментальный подтекст мелодий и как следствие — пародирование или переименование жанра; программные звукоимитации, звукообразы; кинесические слоگو-ритмо-звуковые эффекты; игра-жонглирование тонами мелодии по вертикали и горизонтали; координационная игра акцентами между стихом и напевом. Как результат интуитивно-аналитической работы, предлагаем следующий вывод: песенные сказки из сборника Науменко, запечатлевшие в текстах не только образ скомороха, но и скоморошество как явление, а в стилистике словесно-музыкального текста не только манеру скоморошьей речи, черты вокально-инструментального синкретизма, но и особый «инструментующий» тип мышления, — можно считать и принадлежностью репертуара, и продуктом творчества скоморохов с гарантией высокого уровня вероятности.

¹ О критериях скоморошеского см. статьи автора: [6: 116], [5: 40].

Литература

1. *Земцовский И. И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: В 2 ч. М., 1987. Ч. 1.
2. *Мациевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Там же.
3. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
4. *Науменко Г. М.* Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами. М., 1977.
5. *Тимофеева М. Н.* Современное скомороховедение: вопросы терминологии // Проблемы инструментоведческой терминологии. СПб., 2005. С.40–41.
6. *Тимофеева М. Н.* Инструментальная игра как имманентное свойство скоморошьяго искусства в современном композиторском творчестве // Вопросы инструментоведения. СПб., 2007. Вып. 6. С.116–120.
7. *Тимофеева М. Н.* Музыкальные инструменты и их функции в контексте былинных сюжетов // Музыкальные инструменты в истории культуры. СПб., 2007. С. 40–43.
8. *Хаздан Е. В.* Хасидский нигун: голос как инструмент // Традиционная культура. 2007. № 1(25). С.98–110.

*Галина Карпова
(Петрозаводск)*

Архаическое пение саамов Кольского полуострова

Много десятилетий назад М.И.Чулаки была развеяна легенда о том, что саамы не поют и песен не знают. Саамы поют и поют много. Можно и сегодня подтвердить мысль ученого: «Саамы поют чрезвычайно много. Всякий сколько-нибудь значительный повод вызывает к жизни если не развиту песню-импровизацию, то единичный рассказ в манере аморфного опевания» [13: 117]. Одаренность народа проявляется не только в мастерстве импровизационного пения, но и в поэтическом, и в художественном творчестве [7: 9]. Очень много песен саамов посвящено своей земле — тундре, — заботе о ней и о сохранении ее. Люди, бесконечно влюбленные в свой край, видят его иначе, нежели заезжающие сюда ненадолго гости, которые находят его безжизненным и суровым. Ощущение себя частью природы, которой так не хватает красок, долгое ожидание лета (Полярная ночь длится полгода), по всей вероятности, зародило в народе такую жажду

яркого цвета. Это отражено и в традиционном саамском костюме, и цветах национального флага [2: 396]. В таком активном творческом подходе к жизни есть желание дополнить и изменить то пространство Земли, на котором им было суждено жить.

Специфическое пение саамов было отмечено всеми исследователями, которые побывали на Кольском полуострове¹. В саамском языке такому пению соответствует отдельное название — «*лыввьт*» («*лыввьт*», в зависимости от диалекта), что значит — старинная саамская песня-импровизация. Этот «народный» термин сформировался и был специально выделен, по всей вероятности, в начале прошлого столетия, когда началась активная ассимиляция саамов русскими и когда, собственно, стал формироваться письменный саамский язык.

Исполнительская традиция старинных песен в большинстве случаев сольная, хотя встречается и совместное пение. *Лыввьт* поется без инструментального сопровождения, поскольку руки поющего во время исполнения, как правило, заняты какой-либо работой² [9: 127]. Исполнение разнится в зависимости от того, где исполняется *лыввьт*, — на открытом (просторы тундры) или в замкнутом пространстве (*вежа*, *кувакса* — жилище саамов). Отличие состоит в интенсивности звуковой подачи голоса. Поскольку в настоящее время культура саамов находится в состоянии «фольклорного двуязычия» (термин В.А. Лапина) [8: 31–35], то стало возможным исполнение старинной саамской песни под гармонику (баян), а также и в сопровождении небольшого «оркестра»: бубен, колокольчики, гармоника (баян) и всевозможные шумовые³. Таковым является *сценическое* воплощение *лыввьта*. Однако, внутреннее ощущение некой «неправильности» такого представления старинной песни-импровизации у саамов, по всей видимости, остается, потому что, например, конкурсная программа Международного фестиваля саамской музыки⁴ строго предписывает исполнение «*лыввьт*» без какого-либо сопровождения.

¹ Харузин Н., Немирович-Данченко В.Н., Визе В.Ю., М.И.Чулаки, В.В.Сенкевич-Гудкова, И.К.Травина и др.

² М.И. Захарова — исполнительница саамских песен рассказывала о том, как трудно ей было запеть для кого-то. Для того чтобы преодолеть этот барьер, она взяла в руки вязание и «песня сама полилась».

³ Наличие гармоники (баяна) в сопровождении особенно широко получило свое распространение в послевоенные годы. В настоящее время баян — ведущий инструмент в аккомпанирующей партии.

⁴ С 1996 года в г. Оленегорске Мурманской области ежегодно проводится Международный фестиваль саамской культуры, в рамках которого проходит конкурс на лучшее исполнение традиционной саамской песни-импровизации — *лыввьт*.

Обращает на себя особое внимание жестикуляция, которой сопровождается старинная саамская песня. Часто жесты — синхронный «пересказ» песни, иногда — имитация какой-либо трудовой деятельности, будь то штопанье сетей, выделка кожи и т.д. Вопрос о жестикуляции в пении саамов требует дополнительного внимания и специального рассмотрения. Нет, к сожалению, никаких упоминаний о жестикуляции при пении у саамов в описаниях исследователей прошлых лет. Определенно, это не могло бы пройти мимо пристального внимания этнографов. Вполне возможно, что фиксировалось пение саамов в процессе какого-либо их труда. В своей полевой практике я постоянно сталкивалась с тем фактом, что руки исполнительниц исподволь начинали «вести свой рассказ». Пока, только гипотетически, можно предположить, что, оказавшись в нетрадиционной исполнительской ситуации, информанты привлекают «жестовую память» традиционных форм работ, чтобы преодолеть барьер исполнения «на людях».

Манеру пения саамов исследователи находили «неприятной для слуха», с «однообразным и утомительным мотивом». Жестко произносимые слоги в пении производили впечатление «лая и воя наипротивнейшего», а «некоторые сравнивали ее даже с пением евреев в синагоге» [10: 376]. Однако Н. Харузин отмечает, что «в подобных характеристиках есть большая доля преувеличения». Он приводит слова В.Н. Немировича-Данченко о том, что «лопарская песня чрезвычайно напоминает переливание воды в ручье, тихое журчание потока»¹. Такие полярные точки зрения исследователей XX в. в оценках лопарского пения не могут остаться без внимания в современной исследовательской практике. Саамская песня, действительно, сравнима и с журчанием ручья, и с завыванием вьюги. В этом, возможно на уровне подсознания, проявляется стремление вторить голосом звукам окружающей природы. Исследователь музыкальной культуры народов Сибири Ю.И. Шейкин считает архаичный фольклор «выражением природного инстинкта человека к сонорике»², характеризуя его «принципиальной подвижностью и размытостью границ между «жанрами», которые называются глагольными словами и в основном зависимы от персональных склонностей исполнителя — «личные песни» [14: 4–7]. Результаты экспериментов ученых, занимавшихся изучением вопросов вокального мастерства, указали на «...существование функциональной связи между чувствительностью уха к различным музыкальным частотам и присутствием в голосе соответствующих им обертонов» [4]. Этот эффект назван учеными эффектом «обратных

¹ До начала 30-х годов прошлого столетия саамов называли лапландцами или лопарями.

² Сонорика — музыка звучностей, в которой при ярком ощущении краски звучания различается лишь меньшая часть образующих его тонов.

слуховых связей». Таким образом, мы можем сделать вывод, что окружающая среда является одним из определяющих факторов формирования тембра голоса человека.

На «...непомерную вибрацию, которой лопари поют каждую ноту...», обратил внимание В.Ю. Визе. «Эта вибрация настолько сильна, что иногда бывает трудно уловить определенный тон: звук все время как бы качается вверх и вниз, задевая соседние полутоны» [3: 483]. «Вибрато производит впечатление почти одновременного звучания обоих тонов...Точная расшифровка и запись вибрато почти невозможны, ибо исполнитель никак не регламентирует ни количество ударов, ни интервалику, ни точный ритмический рисунок вибрато — все это зависит исключительно от вдохновения, увлечения и тому подобных причин, — пишет М.И. Чулаки, считая вибрато «основным и наиболее своеобразным стилевым признаком саамского пения. — Все особенности исполнения саамами их песен проступают тем ярче, чем более певец увлекается: вибрато становится все более резким и напряженным, акценты — все размашистее в смысле диапазона между главной и вспомогательной нотами форшлага, рассекающие паузы — все более ощутимыми» [13: 112–114]. «Вторым характерным свойством лопарского пения является постоянная смена грудных звуков с горловыми; получается впечатление, как будто поющий лопарь все время «срывается» [3: 483].

Монотонная, с горловыми («всхлипами»), старинная песня *лывьят* поется в среднем или довольно низком регистре. Характерна сильная назализация звука. Лицо исполнительниц во время пения очень спокойно, губы малоподвижны, что позволяет делать выводы о подвижности корня языка и гортани, то есть о «внутренней артикуляции» [4].

В работах исследователей прошлых лет много и часто упоминается определение «горловой» по отношению к саамскому пению. Хотелось бы немного остановиться на этом, так как все чаще ныне приходится слышать о горловом пении у саамов. Современная научная практика требует терминологической точности и аккуратности употребления того или иного термина относительно какого бы то ни было отмечаемого факта. В настоящее время определение «горловой» получило статус термина, характеризующего один из способов вокальной фонации у народов Сибири. Горловое пение, как явление, детально исследовано и описано, благодаря сложившейся методологической школе сибирских исследователей. Ее основные положения были сформулированы Э.Е. Алексеевым, В.В. Мазепусом, Ю.И. Шейкиным и их учениками. Горловое пение Ю.И. Шейкин характеризует как «тип бинарной фонации, который формируется на основе ненормативного сжатия гортани на уровне ложных связок, благодаря которому возникает: специфическое пение (*хамей, комей*), голосо-свист (*сыгыт, сыбыскы, эзингилер*), голосо-

хрип (*каргыра-каркыра-хабарга, борбанадыр*) и мелодических речитаций (*хай ~ кай*)» [14: 30–45]. Очень подробно специфика горловой фонации рассмотрена в работах Б.П. Чернова и В.Т. Маслова [11: 48–49; 12: 138–140]. Основные ее характеристики таковы: горловое пение — тип *двухголосной* фонации; пение с текстом во время данного типа фонации *исключено*; в фонации одновременно участвуют и *голосовые, и вестибулярные (ложные) складки*. «Голосовые складки, при обыкновенном пении просматривающиеся в сомкнутом состоянии, оказываются закрытыми вестибулярными (ложными) складкам с узким, свистовым отверстием (диаметр 1–1,5 мм). Отверстие и служит механизмом зарождения второго высокого свистящего голоса, приобретающего фиоритурный характер за счет быстрых движений языка в верхнепереднем направлении к корням верхних зубов». Форма и доза активности затвора ложных складок позволяет различить виды горлового пения... Горловой, хрипящий, зажатый звук воспринимается ухом как результат участия в фонации ложных складок» [12: 139–140]. Такое подробное описание феномена горлового пения у народов Сибири позволяет сделать вывод об отсутствии данного вида пения у саамов. Точнее будет определять эффект постоянной смены грудных звуков горловыми в пении саамов, о которых пишет В.Ю. Визе, как пение с «флажолетными призывками (термин Э. Алексеева), которые возникают при активном запириании звука» [1], и элементах гортанной техники во время звукоподражательных возгласов в пении (например, подражание рыку медведя).

Внимания достойно и певческое дыхание исполнительниц, которое является дополнительной краской и одновременно дополнительным «инструментом» достижения нужного состояния в песне. Набранный воздух информанты стремятся использовать максимально и как можно дольше ведут фразу на одном дыхании. При этом заверщенное высказывание не является признаком нового вдоха, момент вдоха может прийтись на середину нового высказывания или даже какого-либо слова этого высказывания. Взяв новое дыхание в переизбытке, начинают как будто «задышаться», тем самым, нагнетая внутреннее «давление» в организме. Дыхание становится все чаще и чаще, наконец, требуется остановка для балансировки (восстановления) дыхания в организме. Это «нагнетение внутреннего давления» в организме создает мощнейший «передув», который выражается в том, что песня начинается «подниматься» по звуковысотной шкале [5: 26–29]. Данная ситуация в пении саамов сродни ситуации плача во многих финно-угорских (и не только) традициях (карелы, вепсы, эстонцы-сету), а также ситуации *йойганья* у карел. «Вообще саамам свойственна манера исполнения, кривая напряжения которого резко нарастает, — пишет М.И. Чулаки. — Начиная сравнительно тихо, более медленно и, часто, в более низкой тесситуре, певец через

некоторое время достигает такого напряжения, что вынужден бывает иногда сделать короткую остановку, чтобы затем начать новую аналогичную волну нарастания» [13: 114]. Исследуя данный факт, И.К. Травина в своей книге «Саамские народные песни» (1987 г.) предложила весьма сложную ладовую систему саамского песенного творчества с наличием диатонических, хроматических, хроматизированных и модулирующих ладов. Данный подход к рассмотрению традиционной культуры в настоящее время должен быть переосмыслен и пересмотрен с точки зрения современных достижений этномузыкознания.

Таким образом, саамские старинные песни-импровизации *лыввьт* являются одним из видов архаичного пения, тяготеющих к сонорике, имеют специфическую артикуляцию и способы звукоизвлечения, сопровождаются жестиком, роль которой определена только гипотетически. Данные характеристики саамского пения позволяют сделать вывод, о том, что специфические свойства музыкального песенного фольклора саамов явно не поддаются рассмотрению с точки зрения «традиционного музыкознания..., и высокоразвитой аналитической техники фольклористов-русистов...» [6]. Более верно и адекватно проникнуть в специфические свойства этой культуры поможет современная методология, созданная исследователями Сибири Э.Е. Алексеевым, В.В. Мазепусом, Ю.И. Шейкиным в процессе изучения музыкальных традиций малых народов Сибири с разработанной самобытной аналитической техникой, соответствующей материалу. Музыкальный фольклор саамов Кольского полуострова ждет нового рассмотрения с точки зрения современных открытий этномузыкознания.

Литература

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект: *Интернет-версия (2008)*. [Электронный ресурс] [http:// Sakha Open World.ru](http://SakhaOpenWorld.ru)
2. Большакова Н. Жизнь, обычаи и мифы саамов в прошлом и настоящем. Мурманск, 2005.
3. Визе В.Ю. Лопарская музыка // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 6.
4. Власова С.Ю. Овладение техникой фольклорного звучания [Электронный ресурс] <http://romoda.ru>.
5. Карпова Г.М. Песенная традиция Ловозерских саамов Мурманской области: Дипломная работа. Петрозаводск, 2002.
6. Кондратьев М.Г. Некоторые вопросы теоретической интерпретации устных музыкально-поэтических систем. [Электронный ресурс] [http:// Sakha Open World.ru](http://SakhaOpenWorld.ru).

7. *Косменко А.П.* Народное изобразительное искусство саамов Кольского полуострова XIX–XX вв. Петрозаводск, 1993.
8. *Латин В.А.* Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология. СПб, 2002. С. 31–35.
9. *Сенкевич-Гудкова В.В.* Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора а материале песенной лирики кольских саамов // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960.
10. *Харузин Н.* Русские лопари. Очерки прошлого и современного быта. М., 1890.
11. *Чернов Б.П., Маслов В.Т.* Феномен тувинского двухголосия // Природа. 1978. № 6.
12. *Чернов Б.П.* Горловое пение — древнейший памятник певческого творчества тюрков Сибири // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент, 1983.
13. *Чулаки М.И.* Песни-импровизации саамов // Советская этнография, 1940. № 4.
14. *Шейкин Ю.И.* История музыкальной культуры народов Сибири, сравнительно-историческое исследование. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 2002.

*Дарья Пахомова
(Петрозаводск)*

Удмуртская песенная традиция «Кылтэм кырзаньес»: тембро-артикуляционный аспект и семантика

Тембро-артикуляционный аспект имеет важное значение в исполнении удмуртских композиций «кылтэм кырзаньес». Их исследование включает в себя музыкальный анализ на интонационном и артикуляционном уровнях, а также анализ темброинтонирования текста с точки зрения его произношения.

Словосочетание «кылтэм кырзаньес» в переводе с удмуртского буквально означает «песни без слов», т.е. напевы на припевные слоги. Такого рода песенные формы входят в жанровые подгруппы свадебных, гостевых, сенокосных, рекрутских удмуртских песен. Поэтические тексты, распеваемые на подобные напевы, не несут сюжетного, информационного смысла — их составляют асемантические слоги, перемежающиеся отдельными смыслоносущими словами.

Припевные слова, как утверждает Д.Дугаров, «...очевидно, являются одним из наиболее древних и архаичных элементов бурятских круговых

танцев. Когда-то в глубокой древности они, должно быть, имели важный смысл, но со временем его утратили. Поэтому нам, исследователям фольклора, очень важно внимательно рассмотреть припевные слова, выявить их первоначальное значение. Ведь в них нередко бывают заключены и консервированы рудименты древнейших религиозных верований и определенные историко-этнографические реалии [2: 92].

Данное предположение ученого побудило нас обратиться к исследованиям по этнографии удмуртов, а также к отдельным статьям, затрагивающим интересующую нас тему.

Как и у других этносов, сохранивших в своей культуре реликты архаического мифологического сознания, у удмуртов, согласно В.Пименову, в религиозных верованиях и обрядах отражается историческая действительность, в которой жил народ: природные условия, формы и виды хозяйственной деятельности, социальной организации, семейного и общественного быта, отношения родства [5: 232]. Одним из важных занятий, наряду с пашенным земледелием, скотоводством, охотой было бортничество. Все вышеупомянутые виды деятельности — каждый со своим собственным культом, верованием, магическим обращением к божеству — вероятно, могли оставить отпечатки в виде слов, особого рода интонаций, которые теперь воспринимаются как непередаваемые, зашифрованные коды.

Это явление можно проследить на примере напевов и текстов удмуртских песен, связанных с бортничеством, которые звучали на пчеловодческих праздниках (весной, когда в сад выносят улья и осенью, когда улья заносят на зимовку) и песен-заклинаний, обращенных к самим пчелам в период их активного роения. У таких этносов как абхазы, литовцы, белорусы, марийцы, чуваша пчеловодство является традиционным трудовым процессом.

У абхазов с культом пчелы и сегодня связано множество мифологических представлений. В честь пчел устраивали празднества с молениями и жертвоприношением. Одно из главных мест в народом пантеоне астральных божеств, согласно Мери Хашба, занимает богиня пчел *Анна-Гунда*, которая считается покровительницей не только пчел, но и женщин, так как способствует умножению рода [7:20].

Редкая «пчелиная» песня, согласно Р.Чураковой, особенно ее начало, обходится без звукоподражания. «В основном, имитируется гудение, жужжание: быз-быз, жингыр-жингыр, зинь-зинь, гыдыры, биз-биз, дун-дун, жин-жин, пик-пик, кок-кок» и другие [6:127]. Такого рода звукоподражание нам удалось обнаружить в поэтических текстах свадебных, рекрутских, гостевых, сенокосных удмуртских песен. Непередаваемые слоговые формы всегда сочетаются с глаголами: *жингыр верай (жингыр говорю), жингыр*

шуиська (жингыр говорю), жингыр шуиськом-вералом (жингыр сказываем-говорим), жильыр-жильыр шууса (жильыр-жильыр говоря), жингыр-жин вералэ (жингыр-жин скажите). Такая форма глагола соответствует обращению к божественному существу с просьбой или в качестве оберега.

С подобными явлениями имитации, укоренившимися в культуре, мы встречаемся у эскимосов, орочей, эвенков и других народов Северной Азии.

У орочей, живущих в Хабаровском крае, жанровые сферы традиционной песенной культуры связаны с трудовыми процессами: охотой, промысловыми звукоподражаниям голосам зверей и птиц. Например: Кукушка — *кекко*, Ошейникова совка — *топто* (ночная кукушка, покровительница женщин и предсказательница будущего), Синица — *чиндэке* (носительница вестей), Чайка (*зак-зак*).

Юкагирское горлохрипение, согласно Ю.Шейкину, на вдох и выдох «...сопровождает круговой танец лонгдол и состоит из нескольких сигнальных возгласов: хэ-йэ, хм-лью, хи-лья, хэ-ха, хм-хо, хий-ха, ху-ха... Каждый из участников танца поет как бы свою партию, выбранную из набора приведенных возгласов, и все вместе они образуют довольно динамическую гетерофонию с фальцетными всплесками и фарингальными¹ хрипами» [9:97]. Считается, что эти возгласы являются звукоподражанием «голоса» оленя.

У эскимосов встречается имитация «голоса» ветра, что связано с природным ландшафтом. Это проявляется в виде артикуляции на одном долгом звуке с контрастной динамикой (чукчи называют эскимосов «подветренными людьми»).

Рассмотрим песенные образцы, связанные у удмуртов с бортничеством. Жужжание пчел здесь имитируется типологическим комплексом выразительных средств: кружащийся мелодический рисунок, совпадающий с фонемами жужжания, гудения, задействованных в поэтическом тексте и в интонациях напевов. В каждой последующей строфе напева сохраняется два мелодических рисунка, соотносенных с жужжанием и гудением. Жужжание выражается интонацией в виде повторяющихся проходящих и вспомогательных звуков в меняющемся амбитусе (малая секунда, нейтральная секунда, большая секунда). Гудение соотносится с декламационной интонацией ходом на секунду или терцию вверх, реже вниз. Также она имеет повторяющуюся ритмическую фигуру. При первом проведении ей соответствуют звукоподражания в поэтическом тексте. В свадебных, гостевых, сенокосных, рекрутских напевах также наблюдаются изобразительные звукоподражания «голосам» пчел, их жужжанию, гудению, которым соответствуют два мелодических рисунка, условно — гудение и жужжание. Они

¹ Согласный звук, образующийся благодаря сближению корня языка стенкой зева.

известны и по бортничьим песенным текстам. Также как и в бортничьих песнях, рекрутские, сенокосные, гостевые и свадебные напевы включают в себя повторяющиеся микромоделли формулы.

В архаических культурах — у удмуртов, чукчей, эвенков, нганасанов, юкагиров и др. — главным показателем стиля служат звуковысотные, динамические, тембровые, артикуляционные звукоидеалы.

Таким образом, сравнительный анализ удмуртских текстов свадебных, сенокосных, гостевых, рекрутских, бортничьих песен и сопоставление их с песенными традициями, относящимися к трудовой деятельности у других народов, позволил нам выявить смысл некоторых непереводаемых слогов, которые являются звукоподражанием жужжанию, гудению пчел. Они атрибутируются нами как образ и «голос» пчел и свидетельствуют о присутствии и значимости этого мифологического персонажа в обрядовой сфере северных удмуртов.

Литература

1. Бояркин Н. Политембровый шум как компонент и код ритуала // Этнография Поволжья и Урала. Ижевск, 2002. С. 118–124.
2. Дугаров Д. Исторические корни белого шаманства: на материале обрядового фольклора бурят. М., 1991. С. 92.
3. Нуриева И., Попова Е. Арафа крезь в бесермянской песенной традиции // Этнография Поволжья и Урала. Ижевск, 1993. С. 177–186.
4. Копалинский В. Словарь символов. М., 2002. С. 170–172.
5. Пименов В. Удмурты. Ижевск, 1993.
6. Чуракова Р. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. Ижевск, 2002. С. 125–173.
7. Хашба М. Народная музыка абхазов. Сухум, 2007.
8. Ходырева М. Песни северных удмуртов. Ижевск, 1996.
9. Шейкин Ю. Музыкальная культура народов северной Азии. Якутск, 1996.

Надежда Шудегова
(Петрозаводск)

Обрядовые песни северной Удмуртии: особенности артикуляции напевов разных жанров

В удмуртской культуре, обладающей чертами этнического единства, выделяются несколько своеобразных региональных традиций: северных и южных удмуртов, удмуртов калмезов, завятских и закамских удмуртов. Их

духовной культуре посвящена большая научная литература и многочисленные публикации образцов традиционного фольклора [1: 7].

Среди них особое место занимают исследования, посвященные песенной традиции северных удмуртов. Она представляет собой объект, чрезвычайно сложный для аналитического описания по целому ряду причин. Прежде всего — в силу своеобразия вербальных песенных текстов. И их семантика, и их строение отмечены целым рядом специфических черт. «Существенной особенностью «музыкального диалекта» северных удмуртов, — пишет М. Ходырева, — является наличие в нем так называемых «песен без слов» (*кылтэм кырзанъёс*) или «песен на припевные слова». Данные напевы бытуют исключительно в обрядовой сфере, а также в жанре личных песен. Они не имеют словесных текстов в общепринятом понимании. Напевы представляют собой импровизируемые вокализации, исполняемые на отдельные слова, асемантические слоги, междометия и частицы, перемежающиеся иногда со смысловыми лексическими вставками» [5: 9]. Обилие «припевных» слов явно превышает количество семантически осмысленных слов и затрудняет определение структуры поэтического текста.

Приведем пример свадебного напева № 12 из сборника М. Ходыревой «Удмуртский фольклор». В нем обычным шрифтом набраны стихи удмуртской свадебной песни. Параллельно им исследователь дает «перевод» стиха на русский язык, где обычным шрифтом мы даем русские слова, соответствующие семантике удмуртских, семантически осмысленных слов, а курсивом — набраны те самые «припевные» слова, которые на русский язык не переводятся. Предоставляем читателю оценить количественное соотношение тех и других и степень семантической осмысленности стиха:

Годи гот, годи гот, ялам, пе, гинэ но, сюан вань, сюан вань, сюан вань.
Годи гот, годи гот, всегда, мол, только да, свадьба есть, свадьба есть,
свадьба есть [у нас].

Шудэлэ, пе, [вераса/шудэлэ], ай-до (й)э гинэ но вералом-а.

Веселитесь мол, [говоря/играйте], *ай-до (й)э* только да скажем да.

Вопросы семантики и структуры поэтических текстов обрядовых песен северной Удмуртии еще ждут своего решения. Возможно, одним из путей к этому станет описание особенностей артикуляции песенного текста, поющего носителями традиции. Круг возникающих при этом проблем очень широк. Во-первых, нужно ответить на вопрос, существуют ли различия в артикуляции семантически определенных слов, которые вступают в синтаксические связи между собой; во-вторых, существуют ли различия в

артикуляции семантически определенных слов (глаголы, существительные, наречия), которые возникают как **знаки** предметов и действий вне грамматических и синтаксических связей между собой; в-третьих, существуют ли различия в артикуляции семантически наполненных и «припевных» слов, выделяются ли они артикуляцией?

Ответ «да» поставит под сомнения современную терминологию в плане оценки ее адекватности объекту изучения. Если различия в артикуляции на данном этапе изученности не выделяются, возможно, и для носителей традиции они не существенны. Если же артикуляционные различия в интонировании семантически наполненных и «припевных» слов существуют, то артикуляция в таком случае выступает важным показателем семантики поэтического текста и данные по ее изучению — это существенный стимул для научного поиска, в частности, поиска терминологического.

В пределах северной Удмуртии, как это известно нам по собственному собирательскому опыту, до сих пор сохраняется много отличий в интонировании одного и того же напева. Это хорошо слышно при повторных записях в одиночном исполнении традиционных песен всех жанров, даже в практике одного исполнителя. Таковы записи, сделанные от моей бабушки — Шудеговой Галины Федотовны.

Нам известен также опыт ряда «соседских» ансамблей — они объединяют выходцев из разных сел северной Удмуртии, которые живут по соседству. Наш доклад содержит наблюдения над записями песенного фольклора северных удмуртов, сделанный нами в 2002 году от ансамбля деревни Курегово, Глазовского района, куда входят уроженцы соседних деревень. Мы наблюдали во время выступления этого ансамбля в разных селах, что лидеры (запевалы) во время исполнения одной и той же песни меняются, поскольку в каждой деревне звучит местная версия данного напева и все члены певческой группы сознательно подстраиваются к лидеру.

В исполнении восьми участников есть черта, которая может показаться случайной либо результатом недостаточной «спетости» ансамбля: *синхронно* в декламации участников ансамбля звучат лишь отдельные слова. Их интонирование всегда четко слышно в пении ансамбля. При этом они выделяются из некой гетерофонно-словесной фактуры, в которой одновременно у *разных* певцов звучат *разные* слова. По вертикали эти разные вербальные линии связывает воедино близость мелодических версий напева.

В большей или меньшей степени эта черта свойственна всем жанрам североудмуртских напевов. Например, в свадебных песнях, которые отличаются особой энергией и стройностью звучания, встречаются в одновременности такие сочетания словесных оборотов:

Первый участник, запевала:

Трони годи шуом-а меда. Вералэ, верасал меда но, вал ук ох.

Трони годи говорить ли только. Говорите говорю ли да, было ведь ох.

Второй участник в тоже время поет:

Вералэ вера ма меда но, ох.

Говорите говори да ли да, ох.

Первый участник:

Эк-ае верай вал ук.

Эк ли сказал(а) было ведь.

Второй участник:

Эх шуисько вераса вал.

Эх говорю сказывая было.

Приведем некоторые примеры напевов рассмотренных нами песенных жанров. Свадебные песни ансамбль деревни Курегово, Глазовского района поет очень активно и громко. В исполнении этих песен артикуляция имеет четкий определенный характер динамичного портамента. Все слова произносятся в одной манере. Артикуляция поэтических текстов гостевых песен имеет сходную со свадебными четкую энергичную манеру произношения. В отличие от свадебных песен можно отметить преобладание у разных исполнителей разных слов. Интонирование слов и напева в рекрутских песнях имеет более сдержанный темп. Поэтому слышнее становится «вербальная партия» каждого голоса. Отмеченное нами сходство в артикуляции напевов свадебных, гостевых и рекрутских песен мы можем объяснить их близкими обрядовыми функциями. Во-первых, они являются признаком важнейших семейных обрядов, одной из главных составных частей которых является общинная или семейная ритуальная трапеза. Особенно близки в этом отношении функции свадебных и гостевых напевов. Отмеченные же нами особенности исполнения рекрутских песен естественно связывать с их прощальным характером. Артикуляция похоронных напевов требует специального рассмотрения, так как свойственная североудмуртской песне «тетерофония» словесных текстов, одновременно произносимых разными исполнителями, здесь наиболее слышна. Это объясняется тем, что каждый говорит о своем горе по-своему. Что же касается напевов похоронных песен, то в известных нам образцах мы слышим одновременное звучание мелодических линий, имеющих разное жанровое наполнение. Если некоторые певицы четко и ясно артикулируют традиционный напев, то другие

интонируют мелодию на широко распетые возгласы (ой-ой, ай-ай и т. д.). Можно говорить, что артикуляция этих возгласов является обобщенным образом плача или причитания.

Таковы наши первые наблюдения над артикуляцией обрядовых напевов северной Удмуртии. Следующей нашей задачей является накопление материалов, уточняющих и расширяющих изложенную позицию, а также поиск тех описательных определений и терминов, которые должны помочь все более точно и адекватно представить песенную традицию северной Удмуртии.

Литература

1. *Вершинина Е. Б.* О механизме формообразования поэтических текстов традиционного песенного фольклора южных удмуртов (этномузыкологические заметки) // Русский Север и восточные финно-угры: проблема пространственно-временного фольклорного диалога. Ижевск, 2006.

2. *Владыкина Т. Г.* Удмуртский фольклор. Проблемы жанровой эволюции и систематики. Ижевск, 1998.

3. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки УдНИИ: Вопросы языка, литературы и фольклора. Ижевск, 1941. Вып. 10. С.61–88.

4. *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999.

5. *Ходырева М. Г.* Песни северных удмуртов. Серия «Удмуртский фольклор». Ижевск, 1996.

6. *Хрущева М. Г.* О некоторых музыкальных особенностях обрядовых песен удмуртов-калмезов Увинского района УдАССР / М. Г. Хрущева // Музыкальный фольклор финно-угорских народов: архаика и современность. Таллин, 1979. С. 48–50.

7. *Чуракова Р. А.* Традиционные формы напевов и поэтических текстов в южноудмуртских календарных и семейных обрядовых песнях // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин, 1986. С. 244–255.

*Лилия Вишневецкая
(Саратов)*

Артикуляция и тембр в ансамблевой певческой традиции черкесов и карачаевцев

Музыкальный слух черкесов и карачаевцев (автохтонных народов Северного Кавказа, с XV века проживающих на территории современной

Карачаево-Черкесии) воспитан звуковым миром среды обитания и «месторазвития» (Л.Н.Гумилёв), звучанием родной речи, музыкальными и немзыкальными явлениями этнической культуры. Этнослух черкесов и карачаевцев необычайно устойчив: горцы неохотно изменяют не только своим культурным традициям, но и музыкально-слуховым приоритетам. Причины подобной устойчивости этнического замечательно сформулировал выдающийся музыкант и учёный И.И.Земцовский в понятии *этнографии слуха*, которая способна обогащаться в ходе различных контактов, но никогда не покидает нас, «так как является неотъемлемым компонентом нашего «музыкального тела»» [4: 6–7]. В кругу музыкально-слуховых индикаторов этнического важнейшая роль отведена *артикуляции* и *тембру*: взаимосвязанных и неотъемлемых компонентов этнослуха и этноинтонирования. Тембровая краска певческого ансамбля черкесов и карачаевцев обусловлена спецификой *музыкально-речевой* и *слухомоторной* артикуляции. Смешение их элементов легло в основу общей *сольно-бурдонно-ансамблевой* модели как *суперстиля* в песенной культуре народов.

Семантика *музыкально-речевой артикуляции* связана с фонологическими законами языка народов, *голосовой способностью* к музыкальному выражению. В группе иберийско-кавказских языков, *кабардино-черкесский диалект* отличается фонетическим богатством согласных (консонантных фонем) и фонетической одноплановостью гласных (ассонантных фонем). Эта черта языка обязана *речевой артикуляции*, затрагивающей органы речи, способные к воспроизведению шумовых звуков и звуков, находящихся на пересечении тембрально артикулируемых (с примесью шума) и сонорных (музыкальных). Называемая филологами «речевая труба» [9] включает такие инструменты для извлечения звуков разных тембров, как: гортань и надгортанник, связки и дыхательное горло, все органы полости рта и полости носа. Отсюда многообразие тембровых красок в артикуляции консонантных фонем, разделяющихся на длительные и мгновенные, носовые и губные, глухие и звонкие, свистящие, шипящие и хрипящие, произносимые с придыханием и надгортанным выдохом, резкие и округлённые (огублённые или лабиализованные), твёрдые и мягкие. Голосовой музыкальный звук в языке черкесов связан с резонирующими речевыми инструментами полости рта (язык, дыхательное горло) и связками в произнесении гласных. Артикуляторная энергия консонантной фонетики в языке черкесов обусловила преобладание *невокальной тембровости* речевого строя — основы *мелодекламационной установки проговаривания стиха* в песнях. *Певческое преодоление* невокальной природы языка и речи осуществляется артикуляцией гласных: обретших устойчивое значение в так называемой ассонантной лексике возгласов, восклицаний, криков, междометий, приветствий,

прощаний, побуждений (*узй, ора, ори, ара, арада*) и близких по значению словах, утративших исходный смысл и определяемых филологами как «тёмные места», «пустые клетки», ставшие базой «звуковой организации рифмы, ритма» [6: 59]. Практика вокализации долгих гласных (растягивание, продление звука) аккумулируется в фонологическом явлении *сингармонизма* (греч. суп- вместе и *harmonia*-созвучие) [7: 445]: *артикуляторном уподоблении* соседних согласных и гласных фонем (например, мягкие гласные *и, е* — смягчают предшествующий твёрдый согласный; краткие и твёрдые гласные *э, ы* — смягчаются после начального мягкого согласного и звучат как *е, и*). Поэтому, именно с ассонансами связана вокальная артикуляция в песнях: ассонансы стали певческим открытием, *вокально-тембровым* знаком декламации, маркирующем, в целом, традиционное певчество северокавказского региона [2: 29]. Следует отметить, что наличие хорошего вокала всегда предьявлялось в *джегуаковской хасэ* — профессиональном народном институте сказителей-певцов. Техника вокала была направлена на создание повышенно-эмоционального настроения певцов, а плохое пение сравнивали с мужчиной, который вместо того, чтобы обнимать женщину, бьёт её [8: 60].

Карачаевский язык представляет западно-кыпчакский диалект карачаево-балкарской группы тюркских языков, генетически близкий ногайцам, татарам, казахам. В отличие от богатого тембро-артикуляторного выражения консонантной фонетики языка черкесов в языке карачаевцев преобладают ассонансы: артикуляторно связанные с резонирующими инструментами речевого аппарата и значительно усиливающие *вокально-тембровые* свойства речи. Особенности данного тюркского диалекта выразились в «чокающе-жокающей» артикуляции, давшей класс глухих и звонких консонансов *ч, ж* (*джь*); в отсутствии долгих и кратких гласных; в слабо выраженной ударности [7: 212]. Вся фонетическая и фонологическая система языка и речи направлена на выражение *сингармонизма* гласных и согласных, их созвучности в слоговых сцеплениях. Эта языковая черта усилена агглютинативным (лат. *agglutinatio*-склеивание, приклеивание однозначных аффиксов к корню [7: 14]) продлением звучания конечных гласных (например, *суу-вода*). Возникающая артикуляторно-фонетическая инерция и акустически-тембровая выверенность [1], большой удельный вес ассонантной лексики и слов-фонем, — создали благоприятную почву для реализации вокально-тембровых ресурсов *певчески запоминаемой* речи. Отсюда *вокальный тип мелодекламации*, связанный с *установкой пропевания стиха* в песнях. Эта артикуляторно-тембровая черта нашла образное выражение в популярной карачаевской пословице: «Сёз — кюсюш, джыр — алтын» («Слово — серебро, песня — золото»).

В ряду речевых прообразов певческой артикуляции выделяется *дыхание*: средство артикуляции и, одновременно, способ организации *силлабического строя речи* и *просодического строя пения* в обеих традициях. *Дыхательная цикличность* (в партии солиста) и *цепное дыхание* (в партии сопровождающего ансамбля) создали *контраст артикуляций и тембров* голосовых партий певческого ансамбля. Дыхательно-циклическая артикуляция выявляет речевую основу тембровых ассоциаций солирующего напева, становится проводником *просодических* законов интонирования в чередовании долгих/кратких, ударных/неударных, равномерных/акцентных, протяжённых/дробных единиц музыкального текста. И, напротив, дыхательно-цепная артикуляция формирует вокально-тембровые черты и акустически-резонирующие свойства партии сопровождающего ансамбля.

Слухomotorная артикуляция — древняя и наиболее показательная этническая особенность пения черкесов и карачаевцев. Её ритмоартикуляторный генезис — результат гипертрофии моторного фактора в инструментальной и танцевальной музыке, слуховой способности народов к «встречному исполнению» [4: 9] в переводе языка повседневности в язык музыки. Слухomotorная артикуляция восходит к архаическому пониманию музыки не в связи с голосом и пением, а в связи с ритмопространством пантомимы (танец), речи (мимесис артикулируемых междометий, возгласов, криков), инструментальной звучности и культовой декламации-жестикуляции общинно-племенных жрецов и шаманов, а так же в связи со звуковыми ассоциациями хозяйственно-трудовой деятельности. Так, «жужжащий» тембр звукового пространства бурдонной партии *ежъу* в черкесских песнях имитирует непрерывность трудового процесса: например, в бортичестве — традиционном виде хозяйствования по разведению пчёл (*бжьэ*), производству и собиранию мёда. Этот тембровый образ совпадает с тюркским (карачаевцы) слуховым восприятием бурдонного пения *эжыу* как «дребезжания летящего жука» (Х.Ихтисамов). В свою очередь, музыка как организатор многотембровой звуковой стихии игрищ, празднеств, — силой ритма подчинила себе слово и жест, дав им «способность эмоционально-суггестивного воздействия» [5: 130].

Мужской тип пения обозначил общезнаменительные черты ансамблевого исполнительства. Освоение *мужского голоса* как *тембровой универсалии* певческой традиции связано с первичной ролью мужского начала, мужских союзов в культуре народов. Слово жреца, старейшины, тхамеды, распорядителя игрищ, запевалы в песне стало определяющим в поддержании существующего порядка жизни, поэтому оно должно быть услышано и прочувствовано. Отсюда исполнительство высокими голосами

(преобладание тенора, реже — баритон) в партии солиста, темброво совпадающими с эмоционально-экспрессивным певческим его состоянием, и низкими голосами-резонаторами (басы, баритоны) в партии *ежью-эжью*. Совокупную тембровость певческого ансамбля можно определить через категорию *контрастно-регистрового пения* (Э.Е.Алексеев), иерархично соподчиняющего разные регистры, тембры, артикуляторные возможности вербального (солист) и невербального (*ежью-эжью*) текстов.

Таким образом, в семантической системе средств музыкальной выразительности, артикуляция и тембр выполняют традиционно-знаковую функцию, формируют черты стилевого пограничья в певческой культуре черкесов и карачаевцев. Сочетание речевой и вокальной артикуляции демонстрирует феноменологическое качество песенной традиции, находящейся на пересечении разговорной и певческой формы её выражения, свойственной архаическим пластам культуры [3].

Литература

1. Алиева Ф.Ф. Песенное стихосложение карачаевцев и балкарцев. Автореф. дис. ... кандидата филологических наук. Махачкала, 1995. 24 с.
2. Аихотов Б.Г. Адыгское народное многоголосие. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. М., 2005. 42 с.
3. Гилярова Н.Н. К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной культуре / Сост. Н.Н.Гилярова. М.: МГК, 2004. С.3–21.
4. Земцовский И.И. Апология слуха // Музыкальная академия, 2002. №1. С.1–12.
5. Каган М.С. Музыка среди искусств. СПб., 1996. 231 с.
6. Кумахов М.А., Кумахова З.Ю. Язык адыгского фольклора. Нартский эпос. М.: Наука, 1985. 221 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.
8. Налоев З.М. Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. Вып. 6. С.67–94.
9. Яковлев Н.Ф. Грамматика литературного кабардино-черкесского языка. М.; Л.: Академия наук, 1948. 458 с.

Артикуляция и жест как признаки этнической дифференциации (на материале белорусского, литовского, украинского, польского обрядового пения)

На пространстве белорусско-польско-украинско-литовского ареала нами выявлены пучки структурных обрядовых мелодических-схождений-идентификатов. Как видоизменяется мелодия в зависимости от языковой диалектной, ментальной, психической, историко-культурной этнически стилевой парадигмы? Какие тембровые, мелодико-интонационные, ритмические, агогические, динамические, артикуляционно-акустические свойства обретает напев в новом этнически-региональном облике (языковом и мелодико-интонационном), какие из них продиктованы специфически музыкальными этническими свойствами, а что связано с вербальным началом?

В сравнительном сопоставлении разноэтнических эквивалентов обрядового пения славяно-балтского ареала, с учетом традиционных певческих техник, стилевой специфики Любельщины, Дзукии, Понеманья, Подвинья, Полесья, Волыни попытаемся выявить различные проявления артикуляции и жеста на материале свадебных, жнивных, весенних, лесных, полевых напевов.

Специфика курпевских польских песен определяется прежде всего той смысловесущей и структурообразующей функцией, какую несёт песенный стих — иначе, более обособленно оформленный, с собственной, значительно продленной в своем звучании каденцией, часто дополнительно обособленный цезурой. Причем структурообразующим становится то стих, скажем, четырехслоговой, то суммированная его форма протяженностью в восемь слогов. Как правило, здесь нет единой, модальной по своей природе, ритмоформулы, прославивающей многократно, без изменений, песенную строфу. Ритмические проведения мелостиший становятся разнопротяженными разделами со значительно измененной пространственной формой-структурой, обретают качество временного деления повторных (спаренных в кратном измерении) в иных этнических традициях модальных ритмоструктур в процессе становления строфической песенной «малой» и «большой» (на уровне песни как целостности) формы. Звуковой идеал Курпе определяется высоким регистром, обилием продленных, тянущихся тонов-ключей, использованием в процессе пения преимущественно головных резонаторов, предельно замедленными медитирующими темпами, заставляющими вспомнить, по аналогии, агогические характеристики

григорианского хорала. Стилеобразующей становится и орнаментика — подъемы, усложненные группетто, иные «высокотехнологичные» способы, преимущественно нисходящей звуковысотной направленности, «певучего» преодоления скачков в мелодическом становлении, обычные в каденциях, но подчас изукрашивающие практически каждый последующий тон, подобный народному «bel canto».

*Елена Шишкина
(Астрахань)*

Особенности тембровой исполнительской манеры волжско-немецкого традиционного пения¹

В современном массиве жанров волжско-немецкой традиционной музыки песни и баллады занимают самостоятельное место, отличаясь внутренней спецификой стиля и определенным стилистическим разнообразием. Можно выделить несколько специфических тембровых манер: 1) «зычно-напряженная», когда яркий сильный звук запевалы длительно «раскручивает» запев, а затем его мощно подхватывают остальные певцы; 2) «разыгрывание песни», для которого характерно бережное и осторожное пение полуприкрытыми голосами, а затем голоса постепенно крепнут, проявляющееся постепенно горловое звучание становится все более ярким и открытым; 3) «академическая» — мягкая, матовая, для которой характерно звучание полуприкрытыми голосами.

Эти специфические манеры звукоизвлечения коррелируются как со стилевыми историческими пластами, так и с жанровыми разновидностями песенного наследия данной культуры.

Г. Шюнеман писал о звучаниях тембров у волжских немцев в начале XX в.: «звучание слабее, чем у нас, имеет легкую носовую окраску и изменено навеянной русским влиянием вокализацией... Это типичное пение русских крестьянских голосов: размашистое, открытое и натуралистичное, и при этом все же мягкое и исполненное большой выразительности» [5: 44]. При знакомстве с подлинными фонографическими записями ученого 1915–1918 гг. волжско-немецкого традиционного пения [7: Walzen № 1–549], трудно полностью согласиться с этими категорическими заключениями: на наш взгляд волжско-немецкая певческая культура обладала значительным тембровым разнообразием. Несмотря на технические трудности прослушивания, в фонографических записях Г. Шюнемана достаточно отчетливо определяется яркий звонкий тембр исполнителей-мужчин начала XX в.,

¹ Текст печатается в авторской редакции.

красочное темброво-переливчатое слияние голосов в двухголосных напевах. Подобные же сочные звонкие тембры сохраняются и дальше к середине XX в. в пении Марии Вон, Райнхарда Зальцмана и других волжских певцов, записанных профессором Й. Кюнцигом и другими германскими учеными [3, 4, 6].

Несомненно, влияние русской певческой культуры, о которой пишет Г. Шюнеман, было резко усилено после 1941 года. В песенном репертуаре немецких коллективов стали доминировать известные и релевантные жанры, близкие и сходные для русской культуры: танцевальные и лирические. Сама исполнительская манера коллектива стала все более и более зависима от того непосредственного окружения, в котором он находится. Так, например, в некоторых случаях песенный коллектив может начать «подтанцовывать» (в зависимости от жанра), например, в песнях жанра *Heimatlieder*/песни о родине, *Lustigelieder*/веселые песни, *Scherz-Spottlieder*/шуточные песни, *Schnaderhuepfel*/частушки. Манера «разыгрывания» песни, постепенного «пританцовывания» в ней типична для русских волжских коллективов при исполнении сходных жанров.

Реликтовые же особенности певческого немецкого наследия лучше всего сохраняются в исполнительских стилях отдельных одиночных певцов или же религиозных коллективов, которые длительное время поют вместе. Тем не менее, их тембровое звучание также сильно трансформировано. Ведь все исполнители начала XX в. были или мужчинами-солистами или пели мужскими дуэтами, исполняя в напряженной манере вокализации тенорами так называемое «высокое пение» (термин И. П. Виндгольца), сохранявшееся до конца 1980-х гг. в компактных немецких поселениях Казахстана и Сибири [8: 55–56]. Тогда как все авторские записи песен и баллад у волжских немцев после 1990-х гг. — это женские записи — сольные и ансамблевые, которые часто удивляют своими густыми «мужскими» тембрами звучания [1: № 1–4; 18, 20–21, 28–33, 35], вплоть до вынужденной фиксации песен и баллад от женщин-исполнительниц конца XX века в басовом ключе [1: № 16–17, 22–24, 34, 370].

Голоса легко переключаются из одного регистра в другой, при этом все качества звуковых сбросов строго закреплены индивидуально. Можно выделить группу песен, в которых голоса четко фиксируют все скачки, «не смазывая» интервалы [1: № 8–10, 15], и наоборот, группу, в которой все скачки широкого звукового объема используют обязательные форшлаги, глиссандирование, подъемы и спады, создавая специфическое «раскачивание» звуков между интервалами [1: № 14, 18, 20–21, 28–31, 36–37, 39]. И если первая группа объединяет духовные песнопения и авторские романсы

позднего происхождения (и тот и другой жанры тесно связаны с академическим стилем), то во второй группе — остальные жанры, и, прежде всего Balladen/баллады, Heimatlieder/песни о родине, Abschieds-Liebeslieder/лирические, Scherz-Spottlieder/шуточные песни. Возможны исключения, связанные с конкретными условиями распевания образцов в певческих ансамблях и индивидуальные певческими стилями.

Жанровым разделителем можно считать также и исполнительскую манеру, особенности тембровых оттенков голосов: различаются тембры «приплакивания», матово-мягкие, зычно-крикливые, резко-гортанные. Тембровое разнообразие поздней переселенческой традиции как будто должно было бы дать стилевую пестроту, однако, при всем разнообразии тембровых оттенков ощущается общая тенденция матового, мягкого протяжного звука, только в некоторых жанрах меняющегося на плотный, мощный блестящий звук, создаваемый зычным напряженно-интенсивным пением.

В свое время на Г. Шюнемана, судя по всему, русская исполнительская певческая манера произвела весьма сильное впечатление, и он уже не мог ее забыть: «наряду со звуковой окраской и исполнением, русское влияние сильнее всего отражается в музыкальной экспрессией. Колонист в песне скорбит и печалится вне зависимости от того, грустен текст или нет. Меланхолия широкой степи давит на его чувства. Он находит для наших старинных немецких песен сентиментальные и мягкие повороты, в основе изменяющие характер песни» [5: 22].

Различные жанры немецкого певческого конгломерата характеризуются в современности специфичным типом дыхания: а) с наличием четко закрепленных пауз для взятия дыхания (членение между- и внутрисклоновое); б) с наличием индивидуализированных запевов, когда при подхвате мелодии другими участниками ансамбля используется цепное дыхание.

Г. Шюнеман в свое время не понял особенностей дыхания в лирических жанрах, в которых остановка дыхания и разрыв фразы является нормативным певческим приемом: «Ведение дыхания и фразировка — спонтанные. Т. к. колонист растягивает и расширяет темп, то он часто не справляется с дыханием и должен задерживать и разрывать фразы и мотивы» [5: 46]. На самом же деле разрыв фраз является дополнительным исполнительским приемом, который использовали волжско-немецкие певцы вслед за русскими исполнителями. Г. Шюнеман пишет дальше: «Имеется целый ряд таких вынужденных пауз, которые отрывают слова друг от друга, удваивают количество слогов» [5: 46]. Совершенно ясно, что здесь Шюнеман пытается описать знаменитый прием русского протяжного пения — *прием словобрыва с допеванием* — известный прием в русской протяжной песне, с нашей точки зрения усиливающий красочность и эмоциональность песни.

Однако Г. Шюнеман считает иначе: «Речь идет здесь о простом неумении справляться с дыханием, о безыскусном прямолинейном пении, которое повсеместно встречается у народных певцов» [5: 46].

Тем не менее, у Г. Шюнемана дальше появляются воспоминания о встрече с певцом из волжской колонии Побочная, который «вовсе не из-за короткого дыхания делал все эти передвижки и обрывания фраз. Он делал цезуры с большой уверенностью и утверждал, что у него на родине поют так... то есть с разрывами мелодической линии». Далее ученый рассуждает, что «прерывание мелодии, по-видимому, различными путями стало частью всеобщего восприятия... От этого кромсания мелодической линии совершается быстрый переход к растворению и видоизменению целых напевов» [5: 47].

Как выяснилось в результате наших полевых исследований, несмотря на постоянные смешивания говоров, по-прежнему в пении сохраняются особенности различных субэтнических групп немцев Поволжья, Украины, Сибири, Крыма и Волыни. В частности, до сих пор проявляются особенности средне-немецких говоров в песнях поволжских немцев, ниже-немецких говоров в менонитских поселениях Оренбургской области. Анализ динамики и тембра немецких традиционных песен и баллад показывает тесную взаимосвязь как с фонетической системой и многоуровневость этой взаимосвязи, так и влияние соседствующих культур, прежде всего, славянской, тюркской и финно-угорской.

В волжско-немецких мелодических и ладовых конструкциях и в мельчайших компонентах этого мелодико-многоголосного стиля наличествует все усиливающееся влияние именно русской волжской местной песенной традиции [2: 104–112]. И все-таки утверждения Г. Шюнемана оспаривались не зря (В. Жирмунским, А. Камманом, В. Виттроком), так как действительно, в *ладовых и мелодических сущностных характеристиках* это влияние проявилось в полной мере не раньше, чем в середине XX в., тогда как в начале века влияние русского стиля гораздо более выпукло и значимо, только в *тембровом воплощении* волжско-немецких песен и баллад. При этом орнаментальная «мелизматическая» манера виртуозного мужского стиля сохраняется к концу XX в. только у отдельных исполнительниц-женщин — Марии Вон, Эмили Бенке, Эмили Штырц, Эммы Круч — и по нашим наблюдениям часто связана с исполнением жанров духовных песнопений, баллад и лирических песен.

Волжско-немецкое певческое наследие постепенно эволюционировало в сложный гибрид традиционного пения, в котором тесно переплетаются особенности немецкой национальной культуры и волжского русского песенного стиля.

Литература

1. *Шишкина-Фишер Е. М.* Es singen und tanzen die Wolgadeutschen = Поют и танцуют немцы Поволжья. М., 1998 (Musikfolklore der Russlanddeutschen in modernen Tonaufnahmen; Н.1 = Музыкальный фольклор российских немцев в современных звукозаписях; Вып.1).
2. *Шишкина Е. М.* К проблемам мелодической типологии волжско-немецкой песенной традиции // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Сб. статей по материалам Международной научной конференции 16–17 ноября 2006 г.: В 2-х ч. Астрахань, 2006. Ч. 2. С. 104–112.
3. Authentische Tonaufnahmen 1953–1976 / Kommentare: Rolf Wilhelm Brednich und Gottfried Habenicht. Freiburg im Br.: Kommissionsverlag Rombach, 1979. (Quellen deutschen Volkskunde; Bd.10: Veröffentlichungen aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg. Drei Langspielplatten mit Texthaft).
4. Deutsches Volksliedarchiv, г. Фрайбург/Брайзгау, Германия.
5. *Schuenemann G.* Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland / Hrsg. von Carl Stumpf und E.M. Hornbostel. Muenchen, 1923. Bd.3.
6. Tonarchiv von Institut fuer ostdeutsche Volkskunde (Kuenzig-Institut), г.Фрайбург/Брайзгау, Германия.
7. Tonarchiv von Prof. Georg Schuenemann am 1915–1918 Jahre. Auswertung Phonographische Kommission. Berliner Phonogramm-Archiv = Звуковой архив проф. Георга Шюнемана 1915–1918 гг. Берлинский фонограммархив, Германия.
8. *Windholz Johann.* Baeuerliche deutsche Mehrstimmigkeit in Kirowo/Karaganda um 1980 // Jahrbuch fuer Volksliedforschung / Hrsg. von Otto Holzappel und Juergen Dittmar. Berlin, 1991. Jg.36. S.48–68.

Юрий Бойко
(Санкт-Петербург)

Театр бардовской песни

Заявленная тема распадается на две «подтемы» — барды и театр (а также кино) и элементы театрализации в бардовской песне. Что касается первой, то общеизвестно, что, например, В.Высоцкий и Ю.Визбор были профессиональными актерами театра и кино, причем если у Ю.Визбора две его ипостаси — бард и актер — разведены, то песни В.Высоцкого звучат в кино не только за кадром, но и непосредственно в исполнении персонажей («Вертикаль» и др.). Более характерно участие бардов в спектаклях и кинофильмах в качестве авторов текстов и музыки: А.Галич, Ю.Ким и Г.Васильев являются также драматургами, а Б.Окуджава, В.Высоцкий, Ю.Ким (в сотрудничестве с композиторами Г.Гладковым, В.Дашкевичем

и др.), С.Никитин (в сотрудничестве с поэтессой Ю.Мориц) писали песни для театра и кино, причем многие из них «пережили» спектакли и фильмы, для которых были предназначены и в настоящее время более известны как самостоятельные произведения. Много и плодотворно работали в качестве исполнителей песен для театра, кино Т. и С. Никитины; наиболее известные их работы — «Приключения Буратино» (ст. и муз. Б.Окуджавы), «Забывтая мелодия для флейты» (муз. А.Петрова, ст. Э.Рязанова). Наконец, определенный период сотрудничества А.Дольского с театром миниатюр А.Райкина отразился в песне «Душа и тело», в которой автор, проявляя незаурядное исполнительское мастерство, создает целую череду образов исключительно средствами голоса и гитары.

Что касается предпосылок театрализации в бардовской песне как самостоятельном жанре (не предназначенной для театра или кино), то примеров тому немалое множество. Однако случаи реализации этих предпосылок непосредственно в авторском исполнении практически единичны. Если вынести за скобки многочисленные песни-сценки Л.Сергеева, то вспоминаются лишь два примера подобного рода. Первый — песня В.Высоцкого «Диалог у телевизора». Известно несколько исполнительских версий этой песни — чисто авторских и с оркестром, однако (хотя в целом большей исполнительской свободой отличаются чисто авторские версии) наиболее контрастными красками, переключаясь из одного образа в другой, В.Высоцкий показывает своих героев — Ваню и Зину — именно в оркестровой версии. Второй пример — «Урядник» А.Ивашенко — Г.Васильева. В подавляющем большинстве их песен значительно преобладает дуэтное изложение, сольные эпизоды — большая редкость, однако в данной песне авторы, солируя поодиночке, создают образы своих героев: предводитель дворянства, урядник, писарь, старушка Анисья, Фроська, Степка и др.

Значительно шире реализуются заложенные в бардовской песне элементы театрализации в неавторских исполнительских версиях, причем здесь наблюдается значительный разброс решений в зависимости от исполнительских средств. На одном полюсе находится театрализованная версия песни О.Митяева «Ночной гость», созданная группой «ЭксББ». Здесь в распоряжении исполнителей имеются, помимо музыкальных, театральные средства выразительности: костюмы, грим, реквизит; каждый актер играет по нескольку ролей. В результате содержание песни подверглось значительному пересмотру, не предполагавшемуся автором: в частности, центральный персонаж сценки — законспирированный под точильщика сотрудник уголовного розыска с заданием накрыть воровской притон. В отличие от описанной, театрализованная версия песни Н.Матвеевой «Ехал солдат» (Академический театр комедии им. Н.Акимова, реж. Т.Казакова)

не содержит выхода за пределы содержания оригинала, поскольку в его основе заложен известный народнопесенный сюжет (хотя и в своеобразной авторской версии) и имеются конкретные персонажи (чего нет в «Ночном госте»): солдат (А.Толшин), бабка (В.Киселева) и дед (А.Зайцев).

На другом полюсе — решение заложенных в оригинале элементов театрализации исключительно вокальными и аранжировочными средствами. Довольно много примером такого рода в практике работы автора этих строк в бардовском дуэте с Л.Бойко и Е.Колосовой (в разные годы). Наиболее естественны в таком дуэте имеющиеся в некоторых песнях диалоги. Исключительно на диалоге построена песня Е.Клячкина «По ночной Москве», а также текст Ю.Визбора «Великий русский физик Ломоносов», написанный на мелодию песни В.Берковского «Про собачку Тябу». В последнем случае пришлось слегка «перелицевать» текст: у Ю.Визбора повествование ведется от лица героя, в дуэтной версии герой и героиня трактуют события каждый со своей стороны и «дотраговались» до того, что «не поделили» тональность: аранжировка насыщена непредсказуемыми модуляциями не только между строф, но и посреди строфы.

Минимальная «редактура» текста способствует выявлению элементов диалога в некоторых других песнях. Например, достаточно заменить только одно слово: «А рождество опять вдвоем? — С подружкой из США» (у автора «и рождество опять вдвоем» — «Француженка» О.Митяева) и раздать реплики разным исполнителям, как возникает не только мини-диалог, но и актерский подтекст во второй реплике: «В очередной раз напросилась, будь она неладна!». К аналогичным мини-диалогам располагают трехкратные повторы отдельных фрагментов текста в некоторых строфах «Береж-кариков» А.Иващенко — Г.Васильева: «Ах, как приятно протянуть свои конечности — Твои конечности? — Мои конечности» (у авторов три раза «свои конечности» и дуэтное изложение). Песня О.Митяева «Давай с тобой поговорим» не содержит прямого диалога, хотя собеседник главного героя в ней незримо присутствует. Дуэтная версия позволила «материализовать» этот персонаж, который со второй строфы включается в диалог репликами-вставками со слегка измененным текстом: «Ты помнишь: верили всерьез — Я тоже верила всерьез». В последней строфе партнерша постепенно выключается из диалога, сначала переходя на безтекстовые вставки, а в конце иллюстрирует последнюю фразу текста: «Да ты, приятель, спишь».

Своеобразное поле для «диалога на четверых» предоставила песня А.Иващенко — Г.Васильева «Ловеласам» (у авторов — исключительно дуэтное изложение). Участникам вокального квартета сектора инструментоведения РИИИ осталось только сыграть самих себя в предложенных обстоятельствах: длинную и худую героиню первой строфы, толстушку —

второй, ученую вертихвостку — третьей и, наконец, главного героя, который «смахнет с макушки паутину — и вперед, вперед, вперед».

Отдельные персонажи, разбросанные по песням бардов, порой предоставляют довольно широкое поле для различных актерских решений. Таков, например, образ педагога из песни Ю.Кима «Зачем былое ворошить?». Разные исполнители рисуют чисто вокальными средствами разных педагогов: у автора он хитрый и коварный, у Е.Колосовой строгий и педантичный, у Е.Хаздан — вообще изверг и садист.

Наиболее широкое поле для театрализации предоставляют песни с многочисленными эпизодическими персонажами, образы которых тем не менее передаются минимальными средствами дуэта. Именно этот прием использован в песне Ю.Кима «Сенсация» (Л. и Ю.Бойко): на «сцене» поочередно появляются главный герой, его друзья-советчики, юные разносчики газет... К отображению буржуазного общества с его «музыкой толстых» подключаются и инструментальные средства: «самый модный медный джаз» иллюстрирует балалайка с гитарным строем, играющая в характерной манере банджо.

Последний пример послужил поводом для возвращения к анализу элементов театрализации в авторской версии. В песне Л.Бойко «Снова сон не идет...» собеседником автора является гитара, диалог с которой (содержащийся в тексте) искусно обыгрывается исполнительницей.

*Всеволод Богатырев
(Санкт-Петербург)*

Проблемы актерской пластики в оперных постановках последних лет

С началом 90-ых годов прошлого столетия в музыкальный театр пришли режиссёры, с опытом работы в драматическом театре. Отдавая предпочтение драматургии либретто, постановщики свои сценические решения реализуют, обходя музыкальную драматургию, заложенную в оперной партитуре. Авторы спектаклей сознательно игнорируют заложенный композитором музыкальный тематизм, сложное переплетение лейтмотивов; ритм, динамику, музыкально-семантическую систему в целом. Конфликт, заложенный в либретто и не ограниченный требованиями музыкальной драматургии, в условиях постмодернистской эстетики может быть трактован сколь угодно произвольно. Вместо ключевых закономерностей, сформировавших постановочную традицию оперной классики и взаимосвязей «сценическое действие — мизансцена», «сценография — солист», «пение — сцендвижение», «темпоритм сценический — ритм музыкальный» выдвигается принцип «коллажности» сценического действия.

Неискушенному зрителю может показаться, что трактовка режиссёра, играющего «старыми формами», рождает новую эстетику. Только установка режиссера-интерпретатора использовать музыкальную партитуру в качестве некоего каркаса разрушает синтетическую природу оперы, объединяющую музыку/мелодию, поэзию/слово и пластику/жест в единый сплав, именуемый нами *оперное искусство*.

«Природа устроила так, что при словесном общении с другими людьми мы сначала видим внутренним взором то, о чём идёт речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем другого, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное. *Слушать на нашем языке означает — видеть* (курсив мой — В.Б.), о чём говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы»¹. Для музыкального театра, где художественной доминантой является музыка и преобразованное ею слово, установка «*слышу одно, а вижу другое*» противоречит самой природе оперного искусства.

«Сценическая практика со временем выработала целую серию условных жестов, <...>. В канонизированном жесте фиксировался непосредственный порыв, получающий неизменную классическую форму: удивление — руки изогнуты в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям; отвращение — голова повёрнута направо, руки подняты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения; мольба — руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнёру...»². Следование правилам выразительности, свойственно всякому каноническому искусству. «Произнесение слов изображается обычно с помощью соответствующих жестов. Говорящие жестикулируют, изредка указывают пальцем... Можно различить жесты извещения, жесты указания, жесты приказания. Выявляются позы послушания, согласия...»³.

Своими правилами жеста сегодня в театре обладает только классический балет. Но даже если речь не идёт о нормах пластического обозначения слова на сцене, можно смело утверждать, что не только нужды драмы, — сама музыка трансформирует пластический рисунок роли и жест в художественную реальность иного порядка. «Классический танец абстрагирует движение до математической отвлечённости... В этом тайна того, что вариация, отвлечённейшее проявление классики <...>, захватывает глубже и безудержней других форм танца, как только она протанцована правильно»⁴.

¹ Станиславский К. Работа актёра над собой. Ежегодник МХАТ. 1946. С. 114.

² Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941. С. 347.

³ Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С.40—41.

⁴ Блок Л. Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 469.

Сегодня странно было бы предположить, чтобы оперный театр нашего времени слепо следовал идеалам классицизма или исповедовал эстетику драмы века XIX-го. Но именно опера так упорно сопротивляется принципам обытовления эстетики жеста, поскольку актёры в опере «... играют не только каждый образ, но и каждое движение»¹. Почему именно так?

Опера на свою четырехсотлетнюю историю реформировалась не единожды. Проблема соотношения звука и пластики волновали создателей оперы на рубеже XVI–XVII вв., им посвятили своё творчество Глюк, Вагнер, Мусоргский. Отчего мы сегодня вынуждены говорить о возникновении визуальной эстетики в опере? Ответ лежит на поверхности, — прежде трансформировалась музыка, и только вслед за ней правила сценической выразительности.

Вагнер делает вокальную линию роли частью оркестровой партитуры; обогащая её сложными контрапунктическими и тональными соотношениями с оркестром. *Жест актёра для композитора-реформатора должен быть прямо соотнесён с музыкой*. В.Мейерхольд изучает наследие Вагнера, и «усиливает» слово пластическим движением, образующим своего рода контрапункт с музыкальными и поэтическими акцентами. Вводится понятие «пластика, не соответствующая словам»². Возможность усиления воздействия музыки через жест и пластику исследуется практиками и теоретиками театра в начале прошлого столетия. «Жест, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. <...> нужен рисунок движений на сцене. ... Можно фразе придать пластику, очень соответствующую словам. Но это в такой же мере естественно, как совпадение логического ударения со стихотворным в стихе»³. Обратим внимание: можно следовать музыке, а можно соотносить действие с музыкой прямо или, напротив, сталкивая ритм музыкальный и темп сценический, выстраивая сложную систему взаимоотношений, но не разносить музыку и пластику в параллельные плоскости, как это порой видишь в современных сценических интерпретациях.

В качестве примера предложим постановку «Евгения Онегина» Д.Черняковым в Большом театре (2007 г.). Здесь на всех экосезах и вальсах едят, в сцене письма Татьяна в самый затаенный, трепетный момент (цифры 180–181, *andante, piano, molto espressivo*) с грохотом валит на пол стулья. Онегин и Татьяна вокализуют «друг в друга» в глубине сцены так, что зритель плохо видит и слышит героев. Акустически неудачную мизансцену

¹ Немирович-Данченко В. Рождение театра. Статьи. Заметки. Письма. М., 1989. С.442.

² Мейерхольд В. О театре. СПб., 1912. С.44.

³ Мейерхольд В. О театре. СПб., 1912. С.45.

усугубляет стоящий на переднем плане стол. Между тем, в классической постановке вокалисты, как правило, исполняют свои партии в зал или в ракурсе в три четверти, а мизансцены выстраиваются в соответствии с требованиями музыкально-театральной акустики.

Порой «авангардные» режиссерские решения приводят к откровенному нарушению логики поведения персонажей. Ларина даёт Ленскому пощёчину, Гремин подслушивает и подглядывает, Онегин долго и беспомощно размахивает револьвером, покушаясь на самоубийство, что превращает «лирические сцены» П. И. Чайковского в дурную оперетту.

В работе над партитурой Вагнера Мейерхольд сделал вывод о принципе экономии жеста в опере. Жест призван «дополнять пробелы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром»¹. Черняков искренне пытается создать пластический рисунок роли для каждого персонажа, только этот жест вне музыки, он ничего не соединяет и не дорисовывает. Он врёт, искажает, отвлекает и провоцирует.

Беседа с режиссёром после премьеры оперы «Жизни за Царя» в Мариинском театре, мы спросили Д. Чернякова: «Вот у Вас Сусанин при первом tutti увертюры на авансцене строгаёт доски рубанком. Скажите, он, Сусанин, слышит музыку?» Режиссёр задумался и ответил: «Нет. Её слышит публика». Я до сих пор пытаюсь объяснить себе удивительный парадокс «визуальной оперы»: Публика слышит и музыку, и звук рубанка, видит столбяричающего певца, который ничего не слышит и публики не видит, но отчего-то, по определению Мейерхольда, «всё время поёт».

Изменение оперно-постановочной эстетики, наблюдаемое нами сегодня, не есть факт её поступательного развития. Само разделение театра на виды всегда происходило в момент, когда одна из составляющих синтетического искусства, достигала высшей точки развития. Только при определенном уровне сценической выразительности смогли сформироваться художественные доминанты видов. Отвергая незыблемость канона, а, если ещё точнее, отрицая актуальность его существования в эстетике театра нашего времени, визуальная опера не реформирует, а нарушает равновесие частей, формирующих явление целого.

¹ Мейерхольд В. О театре. СПб., 1912. С.64.

О некоторых особенностях исполнительской практики в североиндийском вокальном жанре *тхумри*

Среди огромного разнообразия явлений индийской музыки особое место принадлежит феномену *тхумри*, который можно расценивать как своеобразный «культурный знак» североиндийской «полуклассики»¹. Вокальный жанр *тхумри* — это музыка лирического характера и любовно-романтического содержания. Насчитывая многовековой эволюционный путь становления, развития и трансформации, данный жанр стал одним из базовых типов вокальной экспрессии Хиндустани. Знатоки индийской музыки буквально с первых звуков определяют *тхумри*, его некое «магическое» начало, составляющее самую суть, целостность, историческую преемственность и самобытность жанра. Сохранить своё чётко распознаваемое «лицо» среди десятков видов «многокрасочной» индийской музыки *тхумри* позволяет комплекс экспрессивных характеристик, иногда трудно формулируемых вербально, но играющих важную роль в функционировании этой традиции. Как правило, эти характеристики проявляют себя на уровне культивирования голоса и тонообразования, в манере интонирования и построения музыкальных фраз, в особых приёмах артикуляции и тембровой динамики. На всём пути обучения индийский музыкант постигает законы звука, обретает навыки управления его энергией, развивает слух и вокальную технику до такого уровня, на котором типы атаки, динамической направленности звука, его тембральной окраски, напряжённости звучания дифференцированы и обладают тончайшими градациями.

В числе наиболее существенных признаков звукового базиса *тхумри* можно отметить его главное качество — характер звуковой экспрессии, связанный со спецификой звукоизвлечения, позволяющей отличить музыкальную палитру *тхумри* от других видов индийской музыки. Звуковому строю жанра присуща особая открытость и экзальтированность чувств, высокий эмоциональный накал. Льётся песня *тхумри* и повисает в воздухе в крошечных звуковых каплях, рассыпающихся на множество тончайших

¹ «Полуклассика» характеризуется более непринуждённой, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукоязычному составу и этической обусловленности раг, отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилевых признаков внутри самих жанров. Пласт «полуклассической музыки» является самым многослойным и в современной Индии и считается «основным» видом музыкальной культуры.

мелодических узоров и ритмических комбинаций. Всё поёт о любви, всё подчинено любви. В ней сила и слабость, в ней — откровение, суть жизни и её бесконечность...

Важнейшее место в жанре принадлежит поэтическому слову — «это душа тхумри» [1: 69]. Текст всегда произносится ясно и точно, с чёткой артикуляцией; продолжительные мелизмы выполняются, как правило, на длинных гласных, каждое слово артикулируется с предельной чёткостью и «...каждый оттенок чувства, который выражается в словесном тексте, должен быть выявлен музыкально» [3: 179]. Сам текст разнится на мельчайшие составляющие: слоги, звуки, призвуки, вздохи; мгновенье за мгновеньем звуковая волна осторожно и точно касается тончайших струн интуиции, подсознания, пробуждение которых помогает всё глубже проникать в потаённые смыслы текста, а через него — в смысл бытия. От низкого, сумрачного регистра голос постепенно уходит во все более светлые сферы, достигая, наконец, в кульминационной зоне той высоты звучания, которая рождает в душе состояние солнечного озарения, экстатического восторга.

Вся архитектура *тхумри* складывается из скрупулёзного, филигранного вокального «обыгрывания» отдельных слов или текстовой фразы — процесса *бол-банао* — основного средства внутренней динамизации композиционной формы тхумри. «*Бол-банао*» буквально означает «играть словами, заставляя их оживать», т.е. когда одно и то же слово можно спеть разными способами, придавая ему каждый раз новую окраску. Достигается *бол-банао* с помощью особых артикуляционных приёмов, обучение которым порой проходит на протяжении всей жизни индийского музыканта. Иногда процесс *бол-банао* может строиться на одной фразе текста или даже на единственном слове. Искусство пения *тхумри* заключается в «привилегированном положении в композиции слов и их изменении, которое насыщено различными эмоциональными оттенками чувств и расцвечено короткими сладкими звуками. Бол-банао — это сущность музыкального мира тхумри» [2: 41]. Исходя из данного аспекта, вытекает и специфика музыкальной структуры рассматриваемого жанра, который чисто эмпирически, «на слух» воспринимается как музыка мелодического типа, где словесная интонация определяет музыкальное развитие.

Значительной отличительной особенностью звукового словаря *тхумри* является использование специфических разновидностей украшений, связанных с особыми способами звукорепрезентации и которые считаются «эмблемой» жанра. Самый существенный приём в *тхумри* — *пукар*, буквально означающий «звать». Обычно его описывают как продолжающееся окончание звука, как эффект эхо. *Пукар* может включать различные музыкальные фигуры, но общий элемент — восходящее движение от данного тона

и последующий спад, со свойственным динамическим нарастанием и ослаблением звука (своеобразное «разрастание») на вершине мелодии.

Другая характерная фигура называется *кхатка* — стремительный, легко и отчётливо произнесённый *тан*¹, движение которого начинается вниз или вверх от исходного тона и возвращается обратно.

В орнаментике *тхумри* входит *мурки* — быстрая лёгкая трель, которая украшает мелодические пассажи. Часто употребляются в пении несколько *мурки* подряд, наподобие гирлянды, составляющие *замзама* — зигзагообразные, спиралевидные *таны*.

Встречается мелодическая фиоритура, называемая *кана*, которую индийские вокалисты относят к разновидностям *кхатка*. Термин буквально переводится как «минутный укус». Это короткая вибрация на одном звуке и, как правило, с последующим нисходящим скольжением (глиссандирование), исполняемым посредством специфического голосового вибрато, достигаемого за счёт подключения работы мышц брюшного пресса.

Богатое использование разнообразных приёмов вокальной орнаментики подчёркивает различие классических жанров и *тхумри*. Любопытен случай, когда знаменитый певец Баде Гхулам Али Хан (1901–1968) демонстрировал эту разницу, остроумно исполнив несколько фраз *раги*² «Тоди» в жанре *тхумри*. Поскольку «Тоди» относится к «строгим» классическим *рагам* и соответствует преимущественно классике, несовместимость воспринятых на слух сентиментальных эффектов *тхумри* было причиной неопишуемого веселья среди представителей классических певцов.

Следует остановиться и на таком важном моменте в современной исполнительской практике жанра, как визуальный. *Тхумри* — это единственный жанр, в котором до сих пор присутствуют традиции, связанные с танцевальным искусством. В этой смысле следует подчеркнуть, что на раннем этапе развития *тхумри* представлял собой синкретический жанр, выполняя подчинённую роль в двуединстве танец-песня. Фактически до начала XVIII века этот статус сохранялся за *тхумри*, который популяризировали куртизанки в качестве «объяснительной» песни при исполнении танца. Дальнейшее широкое распространение жанра глубоко связано с его «сестринским» искусством — *катхаком* (североиндийский классический танец). Великий Биндадин Махарадж (1836–1917) первым ввёл в *катхак тхумри* в качестве

¹ *Тан* — виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя.

² *Рага* — особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (специфического «окрашивания») лада, музыкальной структуры, манеры исполнения, мелодических компонентов). Этимология связана с корнем «рандж» — от глагола «окрашивать», «придавать оттенок».

песенной формы, сопровождавшей изобразительную часть танца. В XIX веке в Лакхнау сложилась традиция исполнения танцовщиком строки песни с последующим её «переводом» с помощью жестов и выражения лица, причём в положении сидя. Этот стиль *абхинайя* (пантомима) пользовался огромной популярностью среди куртизанок, обученных одновременно двум искусствам — пению и танцу.

Нередко известные исполнители-мужчины в середине прошлого века также грешили нарочитой чувственностью, подражая специфической манере пения куртизанок (*таваиф*) со всеми её причудливыми изощрённостями: пели фальцетом, имитировали женскую мимику и телодвижения так, что сидящие рядом на сцене аккомпанирующие инструменталисты опускали глаза, другие прятали от смущения свои лица за *тампуры*¹. Влияние *таваиф* прослеживается и в композициях знаменитого Файяза Хана (1886–1950), который своим грубым голосом воспроизводил театральный приём *накхра* («упрашивание») — чередование шептания, мольбы и упрёка. Современные индийские музыканты считают, что цель музыкального развития в *тхумри* состоит в изображении настроения стихов различными способами, усиливая их красоту не только тонкими эмоциональными нюансами, но и *бхава* (мимикой, жестами). Подобные *бхава* были утончённым, классически совершенным искусством, как в примере легендарного исполнителя *катхака* Шамбху Махараджа, использовавшего в своих выступлениях вокал.

Итак, были представлены некоторые характерные компоненты исполнительской практики в *тхумри*. В настоящее время традиция *тхумри* живёт полнокровной жизнью, вызывая восторг и глубокие эмоциональные переживания у индийской публики и оставаясь уникальной, жизненной и динамичной художественной формой музыкального искусства Хиндустани.

Литература

1. *Chaube S.* Indian music today. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1945. 270 p.
2. *Tembe G.* Majha Sangita Vyasanga. Bombay: Popular book depot, 1972. 235 p.
3. *Wade B.* Music in India: The classical traditions. New Jersey: Prentice-hall, 1979. 252 p.

¹ *Тампура* — бурдонирующий четырёхструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Pa-Sa-Sa-Sa (соль⁴ до¹ до¹ до⁴) или Ma-Sa-Sa-Sa (фа⁴ до¹ до¹ до⁴). Производит эффект «гудения», «жужжания».

Морфология инструмента и проблемы исполнительской жестуальности

В данной работе музыкальный инструмент (МИ) рассматривается вне его культово-магической или мифологической функций, как атрибут быта и ремесла.

В традиционном интерьере патриархальной семьи музыканта инструмент, как правило, находился на самом почетном месте — на стене, рядом с центральными предметами — столом /буфетом и кроватью. Если МИ невозможно было повесить, то для него изготавливали специальные футляры, их заворачивали в мягкую тряпочку, вообще, следили за тем, чтобы инструменты не пересохли и не расклеились. Каждому предмету отводилось *строго одно назначение*; музыкальному инструменту как орудию труда — собственно исполнение музыки. Таким образом, обозначались нравственные и функциональные приоритеты семьи.

Статус МИ как специфического орудия труда, созданного для ручной работы, почти не менялся на протяжении веков. Игра музыканта-профессионала оплачивалась как труд, а МИ рассматривался как орудие производства. Он участвовал в коллективной деятельности, способствовал организации трудового, ритмического и эмоционального единения участников трудового коллектива, функционировал как приспособление для шумового оформления облавных охот; как важнейший инструмент скотовода и пастуха. Без МИ не обходился ни один обряд, ни одно торжество, инструментальная музыка «...сопровождала человека на всех этапах его жизни на земле, сопутствовала его будням, праздникам, горю, радости» [4: 75].

Переборы струн, ведение смычка, выдувание воздуха, движение пальцев по грифу, ритмичные удары о поверхность и пр. — профессиональные жесты, мобилизующие все тело исполнителя ради усилия, которое превращало организованные ритмически и эмоционально звуки в музыку. Сложный жестуальный комплекс был непосредственно связан с психофизикой музыканта, определялся кругом исполнительских приемов, моторно-двигательных реакций, пластических ощущений и навыков — артикуляцией; расширялся за счет жестов театрализации, ежедневных репетиций, настройки и несложного ремонта МИ (замена струн, волоса, колков и т.д.). Благодаря мускульной энергии человека, воплощенной в совокупности исполнительских движений, инструмент находился в тесных отношениях с музыкантом и нес глубокую символическую нагрузку.

Энергетическая зависимость исполнитель — инструмент влекла за собой стабильность МИ как орудия труда.

Сначала сами «пользователи» — пастухи, охотники, а позднее — мастера-изготовители вручную создавали инструменты в соответствии с требованиями конкретного музыканта. Учитывались особенности строения профессионального аппарата: рост, размер рук, своеобразие («левша», «правша») и даже привычная манера игры. Корректировались параметры и геометрия форм, индивидуально подбирались природные материалы (раковины, стебли, древесина, кости и т.д.), наконец, крайне индивидуально оценивались акустические свойства. Таким образом, по своей структуре, размерам, строю МИ представляли собой уникальные изделия, которые наполнялись не только практически смыслом, но и осознанием того, что с помощью инструмента инструменталист реализует и утверждает свою творческую индивидуальность.

Антропоморфное начало как основополагающая образно-стилевая идея пронизывала все многообразие народных МИ, отодвигая на второй план техническую реальность инструмента как некую абстракцию. Тем не менее, технологический уровень и есть та глубочайшая реальность, с которой связаны радикальные перемены в функционировании образцов современного музыкального инструментария. Иными словами, *технологический уровень МИ во многом определяет меру его функциональности в культуре.*

За свою многовековую историю человечество сумело создать тысячи образцов МИ. И по сей день инструменты продолжают множиться, а технический прогресс заставляет их рождаться и умирать, оставляя отголоски своего присутствия в мифах, легендах, сказаниях, песнях, сказках, в артефактах нового времени — фото- и видеоматериалах, перфокартах, магнитных лентах, в аналоговых и цифровых записях. Так или иначе, инструментарий находится в состоянии непрерывного «усовершенствования», что сказывается, прежде всего, на исполнительской практике. С появлением машинной обработки и с использованием синтетических материалов приходит унификация размеров и форм, что влечет за собой стандартизацию исполнительской техники и обеднение артикуляции. Например, появление в щипковых хордофонах плектра существенно ограничило поле исполнительской выразительности: если ранее струна могла прижиматься плашмя, углом, ребром, с вибрациями, то введение плектра обесценило сложившиеся навыки [4: 56].

Постепенно традиционные инструментальные ансамбли (к примеру, скрипка, дудка, цимбалы или гармоника, труба барабан во многих белорусских районах), обычно сопровождающие свадебные танцы, вытесняются

«модернизированными» (электрогитара, синтезатор, ударная установка). В мегаполисах обрядовая музыка давно уже раздается из динамиков музыкальных центров или mp3-плееров, «благодаря техническим средствам распространения (их доступности и простоте управления) музыка превратилась в звуковой фон современности» [3; 2: 102].

Революционные перемены, связанные с появлением источников энергии и возможностью применять ее на расстоянии, запасать и исчислять, привели к необратимым последствиям в исполнительской практике. Музыкант и МИ вступили в новую фазу отношений. Теперь для того, чтобы инструмент «работал», (наряду с бытовой техникой, системами освещения, информации и пр.) от его обладателя требуется все меньше жестов вмешательства. В качестве индивидуального «пользователю» предлагается серийный экземпляр МИ с регламентированным набором технических возможностей. «Вещи промышленного производства тем и отличаются от ремесленных изделий, что несущественные черты определяются здесь не случайными вкусами заказчика и исполнителя — они всецело систематизируются современным индустриальным производством» [1: 8].

В современных цифровых аудиостанциях (DAW) результат во многом зависит от используемого программного обеспечения (ПО) и обусловлен уровнем технологии: работа со звуком в формате DSD (высокопрофессиональная многоканальная запись, редактирование и проигрывание) возможна при использовании программного обеспечения PYRAMIX, т.к. только оно поддерживает многоканальное DSD. Применение данного ПО требует наличия в компьютере аудиокарты MYKERINOS, поскольку только эта карта имеет в своей структуре специализированный DSP-процессор для работы различных аудиоэффектов в реальном времени, обеспечивая ей максимальную функциональность. В свою очередь система PYRAMIX-MYKERINOS заставляет применять технологию MASS-CORE, (выделение одного или нескольких процессоров общего назначения — CPU исключительно для обработки аудиоданных) что само по себе предполагает наличие в компьютере многоядерного процессора, для эффективной работы (параллельного доступа к данным нескольким процессорам одновременно) которого требуются объемы оперативной памяти не менее 512 Мбайт на каждое ядро и т.д.

Иными словами, у высокотехнологичного инструмента каждая сколько-нибудь важная деталь так тесно (функционально, формально и структурно) связана с другими, что она не может быть другой. *На первый план, с самого начала, выдвигается рациональность: вопросы соответствия, коммутации, взаимодействия*, которые и являются конкретными, в то время как *функциональные особенности становятся все более абстрактными и противоречивыми.*

Не менее абстрактными выступают и материалы. Например, вряд ли кто-либо сегодня задастся вопросом: из чего сделан терменвокс? В качестве ответа, скорее всего, будет предложена структурная схема, состоящая из генераторно-модуляторного блока, индикатора длины пространственного грифа, усилителя, педали и пульта управления, а в основу характеристики ляжет принцип действия, основанный на получении биений звуковой частоты, образуемых при взаимодействии высокочастотных колебаний двух генераторов. Свойства материала, из которого созданы кнопки на пульте управления инструмента, предстанут не столь принципиальными.

Традиционные материалы (дерево, кожа, волос, сухожилия и пр.) оказались вытесненными искусственно синтезированными и в электромузыкальных инструментах, тех, которые, на первый взгляд, недалеко ушли от своих «классических» предшественников. Корпус для электрогитары сегодня производится, в основном, из пластика или стеклопластика (наиболее распространенные недорогие качественные образцы), деки из пород деревьев менее употребительны из-за своей непомерной дороговизны. Считается, что гитары из красного дерева дают более мягкий, низкий звук, больший *сустейн* (от sustain — англ. длительность звучания ноты) (цельные (solid) деки фирм Les Paul, PRS, Ibanez и ESP). А в гитарах из ольхи, американской липы, ясения преобладает более звонкое, яркое звучание (полупустые (semi-hollow) и цельные деки фирмы Fender Stratocaster). Гриф современного инструмента чаще всего делается из компонентных материалов типа графита, который не деформируется от натяжения струн. По мнению большей части исполнителей для электрогитары, качество звука которой в основном определяется электронной составляющей — типом и качеством установленных на ней звукоснимателей (single coil, humbucker) — материал практически безразличен. Важно только, чтобы он не резонировал, был прочным и монолитным (дабы избежать «волчков» — разнородных звуков). Гораздо важнее различные «примочки»: аналоговые педали эффектов, гитарные процессоры, которые соединяют в себе возможности десятков педалей эффектов, комбоусилители (усилитель — динамик — эффект). Некоторое значение для звукопередачи имеют качество и состав струн, медиаторы и шнуры подключения. По сути, перед нами совершенно другой инструмент — электрогенератор музыкальных звуков, функционирование которого в первую очередь зависит от источника питания, а потом уж от усилий исполнителя. Дорогу в жизнь ему проложили эмиртон и тратониум. От «классического собрата» инструмент унаследовал лишь технику левой руки и свою коннотацию.

При всем жанровом и стилевом многообразии — Blues, Jazz, Country, Rock-N-Roll, Heavy metal и др. — интенсивность, динамика, тембр, звуковысотный бланс, мелодико-интонационные свойства звука изменяют-

ся вследствие поворотов ручек, нажатий на рычаги, тумблеры, педали, с помощью верных комбинаций технического оснащения. Техника теперь выполняет часть исполнительских операций, которые практически не требуют ручного труда и могут быть *автономными*. Она не только вбирает в себя ранее известные жесты, но и изобретает новые операции, распределяя оперативное поле на новые функции — *функции переключения (управления) и контроля*.

Электрогитара, впрочем, как и электроскрипка, электробас, электровиолончель, являя собой «технически эмансипированные» инструменты, тем не менее, вынуждены в той или иной степени придерживаться своих традиционных размеров и форм. *Коннотация*, описывающая символическое измерение инструмента, остается тем единственным связующим звеном, которое объединяет по сути совершенно разные инструменты (гитара — электрогитара, контрабас — электробас — бас-гитара и пр.) и «скрепляет» довольно сомнительную взаимосвязь между материалом — заменителем и формой — симуляцией. Например, дека может быть полупустой и цельной, деревянной или искусственной, причем любой конфигурации, потому что она не является резонатором, более того, от нее можно совсем отказаться (электробас), если электронные устройства вынести за пределы инструмента.

Вынесенные в сложные электронные устройства функции требуют от исполнителя не столько физических усилий, сколько психического напряжения. Музыкант должен не забыть, учесть, проконтролировать, отрегулировать, отслушать, настроить, сбалансировать и пр. Теперь перед выступлением он не просто настраивает инструмент и разыгрывается, он вынужден отлаживать весь комплекс сопутствующих технических операций, потому что львиная доля его исполнительской техники теперь поглощена электроакустическими эффектами (Rock-N-Roll, Heavy metal). Чем сложнее техника, чем больше составляющих включает в себя, тем меньшее количество параметров звука контролируется исполнителем и тем далее абстрагируется от него сам инструмент. Именно здесь *в абстрагировании инструмента от источника энергии — человека — кроется конец его тысячелетнему антропоморфному статусу*.

Направленные на усовершенствование и обмен высокие технологии (с регулярной заменой программного обеспечения, аппаратной базы и пр.) привели к тому, что исполнитель слабо представляет себе, каким образом работает его «инструмент». Синтезаторы последнего поколения, созданные в соответствии с последними достижениями микроэлектроники, микромеханики и физики твердого тела, с использованием элементов искусственно-го интеллекта, вообще находятся за гранью исполнительского понимания.

Электронные МИ стали сложнее, чем жесты исполнителя по отношению к ним. Жестуальность «трудового» усилия истончилась до «контакта» контроля. В ней стерт ритм, мускульная энергия практически обесценилась, жесты усилия устранены, зато с нажатием «мышы» оперативное поле компьютера-инструмента умножается за счет *новых назначений* и демонстрирует свое могущество. *Перед нами не только звукозаписывающий и воспроизводящий инструмент, но и техника для редактирования, композиции, синтезирования новых звуков; для нотного набора, а также для печати и тиражирования музыкальных произведений.*

Музыкальный инструмент индустриального общества ставит под вопрос самую идею Генезиса и направлен на нивелирование любого происхождения и любых изначально заданных смыслов.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. М, 1995.

2. Борисова Е.А Социологическое рассмотрение функционирования музыки в современной молодежной культуре // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия. Астрахань, 2008.

3. По мнению социологов, прослушивание музыкальных записей охватывает практически две трети молодых людей. А среди подростков этот показатель возрастает до 82%. См.: Луков В.А. Особенности молодежных субкультур в России // Социологические исследования. 2002. №10.

4. Мацневский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алпатова Ангелина Сергеевна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологи Института бизнеса и политики (Москва).

Анохина Галина Валерьевна — музыковед, композитор, аспирант Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки.

Богатырев Всеволод Юрьевич — вокалист, режиссер, театровед, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской театральной академии.

Виноградов Юрий Алексеевич — археолог, доктор исторических наук, заведующий отделом истории античной культуры Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург).

Вискова Ирина Владимировна — композитор, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории.

Вишневская Лилия Алексеевна — музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова.

Гладышев Юрий Александрович — студент IV курса заочного отделения кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А.К.Глазунова, преподаватель ДМШ, руководитель ансамбля кантелистов п. Калевала (п. Калевала, Республика Карелия).

Гусева Анна Николаевна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российской Академии музыки им. Гнесиных; начальник научно-экспериментального центра (Московского колокольного центра).

Давиденкова Екатерина Александровна — звукорежиссер, аспирант и преподаватель кафедры звукорежиссуры СПбГУП (Санкт-Петербург).

Зинькив Ирина Ярославовна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Львовской государственной музыкальной академии им. Н.В.Лысенко (Львов, Украина).

Дутчак Виолетта Григорьевна — кандидат искусствоведения, доцент Прикарпатского национального университета им. В.Стефаника (Ивано-Франковск, Украина).

Зыбкина Лариса Николаевна — этномузыколог, руководитель мордовского фольклорного коллектива «Лейне» (Москва).

Имамутдинова Зия Агзамовна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания (Москва).

Карташова Татьяна Викторовна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, заведующая отделом международных связей Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Климин Евгений Андреевич — бакалавр художественного образования (Санкт-Петербург).

Косырева Светлана Витальевна — этномузыковед, преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов, заведующая кабинетом фольклора Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова, аспирантка Российского института истории искусств, сектор инструментоведения (Петрозаводск, Республика Карелия).

Ларионов Евгений Дмитриевич — композитор, аспирант кафедры педагогики, теории и истории исполнительского искусства и преподаватель кафедры инструментовки Белорусской государственной академии музыки (Минск, Республика Беларусь).

Лисовой Владимир Иванович — композитор, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва).

Массон Вадим Михайлович — археолог, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН, академик АН Туркменистана (Санкт-Петербург).

Мацневский Игорь Владимирович — композитор, инструментовед, зав. сектором инструментоведения РИИИ, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург).

Мешикерис Вероника Александровна — археолог, доктор исторических наук (Санкт-Петербург).

Михайлова Алевтина Анатольевна — музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова.

Моргенштерн Ульрих — музыковед, Dr, доцент Геттингенского университета (Гамбург, Германия).

Назина Инна Дмитриевна — инструментовед, доктор искусствоведения, профессор кафедры белорусской музыки Белорусской государственной академии музыки (Минск, Республика Беларусь).

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, действительный член Ассоциации колокольного искусства России (Санкт-Петербург).

Нуриева Ирина Муртазовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела исследований культурного наследия Удмуртского института истории, языка, литературы УрО РАН (Ижевск, Республика Удмуртия).

Олейник Ольга Григорьевна — арфистка, инструментовед, доцент кафедры струнно-смычковых инструментов Львовской государственной музыкально академии им. Н.В.Лысенко (Львов, Украина).

Пахомова Дарья — студентка II-го курса Петрозаводской Государственной Консерватории им. А.К.Глазунова (Петрозаводск, Республика Карелия).

Пахомова Ольга Викторовна — музыковед, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, старший преподаватель Санкт-Петербургского Государственного университета кино и телевидения.

Петров Владислав Олегович — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Покровская Надежда Николаевна — инструментовед, арфистка, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории им. М.И.Глинки.

Пчеловодова Ирина Вячеславовна — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник отдела исследований культурного наследия Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН (Ижевск, Республика Удмуртия).

Ришмави Одех — музыкант-исполнитель, педагог, лектор Восточного Иерусалимского университета (AL-Quds University), аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Вифлеем, Палестина).

Ромодин Александр Вадимович — музыкант-исполнитель, этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Савельева Ирина Анатольевна — младший научный сотрудник НЦНМ имени Квитки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

Саханова Ольга Рафиковна — музыковед, журналист, преподаватель кафедры прикладного музыковедения Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки.

Сень Марина Адольфовна — театровед, младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Сергеева Татьяна Сергеевна — пианистка, кандидат искусствоведения, докторант кафедры Истории зарубежной музыки МГК им. П.И. Чайковского, старший преподаватель Казанского государственного университета им. В.И.Ульянова-Ленина, старший преподаватель Казанской государственной консерватории им. Н.Г.Жиганова (Казань, Республика Татарстан).

Сим Еунг Бо — музыкант-исполнитель, аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Южная Корея).

Соловьев Игорь Владимирович — музыкант-исполнитель, аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Петрозаводск, Республика Карелия).

Студинов Егор Вячеславович — музыкант-исполнитель, доцент кафедры музыкальных инструментов музыкально-педагогического факультета Вологодского государственного университета.

Сузукей Валентина Юрьевна — музыковед, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник сектора культуры Тувинского института гуманитарных исследований (Кызыл, Республика Тува).

Тимофеева Маргарита Николаевна — музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новгородского училища искусств им. С.В.Рахманинова (Великий Новгород, Россия).

Тимошенко Алиса Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Тихомирова Анна Борисовна — композитор, преподаватель Свердловского областного музыкального училища им. П.И.Чайковского (Екатеринбург, Россия).

Третьяченко Владимир Федорович — скрипач, инструментовед, кандидат искусствоведения, артист Красноярского академического симфонического оркестра.

Шильнов Михаил Юрьевич — этнолог, магистр исторических наук, аспирант кафедры археологии и древней истории Скандинавии (Гетеборгский Университет, Швеция).

Шишкина Елена Михайловна — музыковед, кандидат искусствоведения, директор Государственного фольклорного центра «Астраханская песня» (Астрахань, Россия).

Шудегова Надежда Олеговна — студентка III-го курса факультета этномузыковедения, Петрозаводской Государственной Консерватории им. А.К.Глазунова (Петрозаводск, Республика Карелия).

Шуляковский Владимир Николаевич — скрипач, художественный руководитель Российского ансамбля старинной музыки, преподаватель кафедры органа и клавирина Санкт-Петербургской государственной консерватории (Санкт-Петербург).

Хаздан Евгения Владимировна — композитор, этномузыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Чудинова Ирина Анатольевна — композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Юнусова Виолетта Николаевна — музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Юссуфи Гулджахон — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент отдела музыки Вильяндской Академии Культуры Тартуского Университета; научный сотрудник отдела этномузыкологии Литературного Музея Эстонии.

Юсфин Абрам Григорьевич — композитор, музыковед, этномузыковед, доктор искусствоведения, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Яковлев Валерий Иванович — музыкант-исполнитель, инструментовед, доктор исторических наук, профессор кафедры народных инструментов и кафедры этномузыкологии Казанской государственной консерватории им. Н.Г.Жиганова; старший научный сотрудник Национального музея Республики Татарстан; Член-корреспондент ПАНИ; заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (Казань, Республика Татарстан).

Ямбердова Татьяна — студентка V-го курса кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова (Петрозаводск, Республика Карелия).

Ярешко Александр Сергеевич — музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова.

Gisa Jähnichen — Dr. phil. habil. Goethe University Frankfurt a.M. / Universiti Putra Malaysia (Germany/Malaysia).

SUMMARY

Alpatova Angelina (Moscow, Russia)

Timbre Dramaturgy Particularities in «Strata» and «Colours without rhythm» by J. Maceda.

The main compositions of the modern Philippine composer J. Maceda (1917–2004) were written in music-timbre technique. The problems of timbre dramaturgy («stratification» and «sound painting») are considered in the article from the viewpoint of both traditional and academic music.

Anokhina Galina (Nizhni Novgorod, Russia)

On «Cymbal Technique» in the Works of György Kurtág

The article is about the problem of using timbre of the cymbalon and its imitation in chamber and orchestral works of György Kurtág. Considered are both pieces with direct participation of the cymbalon and with acoustic instruments imitating it.

Bogatyrev Vsevolod (St. Petersburg, Russia)

The author of the article suggests introducing the term «visual opera» in theatricology. This article is dedicated to the substantiation of practicability of this term.

Bojko Juri (St. Petersburg, Russia)

The paper deals with elements of theatre in songs written by «bards» (singers-songwriters) and sung by them or interpreted by other performers. In the latter case, hidden features, which are virtually absent in author's version, are disclosed.

Chudinova Irina (St. Petersburg, Russia)

The paper deals with the role of such Byzantine musical instruments as σήμαντρον and θυμιατό (or κασι), as well as of chironomy and vocal music manuscripts, in church office, in connection with the role of gestures and spatiality in the symbolism of Byzantine church office.

Dutchak Violetta (Ivano-Frankovsk, Ukraine)

The Bandura Articulation and Timbre Specificity

The timbre peculiarities of the Ukrainian folk instrument bandura are considered in the article in comparison with other allied stringed plucked musical instruments. The specificity of bandura articulation and stroke system is ana-

lyzed. The problem of synthesized instrumental and vocal articulation in bandura performance is indicated.

Imamutdinova Zilya (Moscow, Russia)

Reading of the Qur'ân and Articulation Problems

The paper considers specific character of articulation in reading of the Qur'ân, which can occur in form of both recitation and singing. Theoretical theses are supported by computer graphs.

Gadgieva Ajshat (St. Petersburg, Russia)

Nevels charms: action — movement — intonation — articulation

The author tries to analyze local Russian and Belarusian healer tradition. Spells are considered as a unity of text and ceremony. Specifics of declamation and their cross-genre parallels are revealed. Two types of the articulation have been defined connected with two types of coordination of text and movement.

Gladishev Juri (Petrozavodsk, Karelia)

There is hardly any information about the tradition of fiddle playing in Northern Karelia (Kalevala region). The tradition started in the 1920-ies due to Finnish emigrants — violin teachers. At present time the fiddle tradition in this region is completely lost. One of the last representatives of the tradition is Y Huovinen, a Karelian musician currently living in Finland.

Guseva Anna (Moscow, Russia)

Some Aspects of Comparative Analysis as to Timbre Arrangement of Ancient and Modern Bells

In this article, bell ringing is presented as a sound of specific properties. The results of such an analysis are directly connected to unequal bell sound richness with different partials, their inner interdisposition and range.

Jareshko Alexander (Saratov, Russia)

An Orthodox church bell ringer of is an ecclesiastically and artistically righteous person who creates in harmony with folk music tradition. Assimilated in the art of church bell ringing are the traditions of past epochs and canons.

Karpova Galina (Petrozavodsk, Karelia)

The following article considers questions of articulation and gestures of archaic singing of Lapps from Kola Peninsula. The author gives a proposal to revise and reconsider methodological approaches implemented in research of musical arts of the people.

Kartashova Tatiana (Saratov, Russia)

On Some Features of Performing Practice in Thumri Vocal Genre of North India

Thumri vocal genre (North India) belongs to the category of «semi-classical» music. The article deals with archetypical melodic ornaments caused by

specific sound producing techniques, and with the visual aspect of the genre, connected with dance.

Khazdan Evgenia (St. Petersburg, Russia)

Moshe Beregovski's Collection: Music Risen from the Ashes

The work of prominent ethnomusicologist M. Beregovski is a bright example of how academic activity can influence the evolution of world music. Partial publication of Beregovski's collection considerably stimulated the interest to the music of East European Jews.

Kosyreva Svetlana (Petrozavodsk, Karelia)

The article is offered to study and elicit the typology of final unisonous heterophones as specifically vocalized continuant tone microforms, which is one of the powerful aspects of Vyatskian Mari timber singing.

Larionov Yevgeni (Minsk, Belarus)

The features of Claude Debussy timbre thinking are considered in this article on the example of his «Prélude à l'après-midi d'un faune». These features are the following: manner of mixing pure timbres, typical for Debussy; endowing timbre colour with functional meaning; reconsidering the role of solo instrument relative to orchestra etc.

Lisovoy Vladimir (Moscow, Russia)

About Timbre Specifics in Mexican Indian Ensemble Music (First Half of the 20th Century)

The instrumental ensemble became the main genre where ancient ritual traditions were preserved during the christianization period. The problem of timbre specificity is considered in the article both in relation to both European and traditional Indian musical instruments used in Mexican traditional bands of Chiapas region.

Macijewski Ihor (St. Petersburg, Russia)

Articulation and Gesture. Syncretical Principles of Symbolics in Instrumental Music

The syncretism of instrumental music is preconditioned by its very audio/kinetic/ visual nature — the combination of movement and sound in articulation, of the acoustic and the visual in perception and the development of a corresponding historic and ethnical sound and vision ideal. This contributed to formation of active historic connections between instrumental music and other arts, including spatial arts, and to establishing of specific instrumental iconic and emblematic symbolic. The material the paper is based upon is the history and modern state of traditional and composed music of the peoples of the world.

Meshkeris Veronika (St. Petersburg, Russia)

The Repercussion of Millennia as the Basis of Historical Musicology

The paper is a review of studies of musical archaeology (both Russian and foreign) reflecting the change of epochs from primeval artistic performances to highly developed musical cultures of the Antiquity and the Middle Ages.

Mikhailova Alevtina (Saratov, Russia)

Due to its sound expressive characteristics, the Saratov harmonica is considered the sonority ideal of regional culture. Connectedness all of the elements — instrument design, timbre semantics, articulation style and unique repertoire, stereotype of behavior and performing style — into a common complex impart a symbolic importance and unicity to this phenomenon.

Morgenstern Ulrich (Hamburg, Germany)

Epics and Laughter. On Possible Remnants of Skomorkh Performing Style in Pskov Region

In Pskov region, wandering musicians with were active up to the collectivization. Their musical instruments (*gusli, gudok*), and their epic repertoire can probably be traced back to those of medieval minstrels (skomorokhi). Probably this is true for more recent recitative and occasionally grotesque manner of male singing too.

Nazina Inna (Minsk, Belarus)

In this article, Belorussian flutes and reed aerophones are considered in the light of philosophic problem *Nature — Man — Music* and in direct connection with natural continuum and most ancient types of human activity. It allowed retracing the evolution of morphological characteristics of instruments (from merely a sound tool to musical instrument), revealing sources of sound «ideas» of their sound formation (natural and cultural) and the dependance of the timbre and articulation expression media on the specific employment conditions of the aerophones being studied. Their centuries-old history is generally determined by the synthesis of natural and cultural principles.

Nikanorov Aleksandr (St. Petersburg, Russia)

Sound Phenomenon of Russian Bell

In article the specificity of sound of Russian bells, history of research of their timbre and scientific prospects are described.

Olejnik Olga (Lvov, Ukraine)

The article is dedicated to the examination of the unknown rattles, drums and wind instruments dating from Paleolithic age to late Bronze Period, which where found in Ukraine.

Pakhomova Daria (Petrozavodsk, Karelia)

This article is devoted to the peculiarities of the refrain syllables in the song tradition of the Northern Udmurts. Their interconnection with the imitative onomatopoeia is also considered. There is archaic, mythological, and magic meaning

in the refrain syllables. Nowadays these ciphered codes preserve certain dynamic, rhythmic, pitch, timbre, and articulatory sound ideals in their structure.

Petrov Vladislav (Astrakhan, Russia)

Action in the instrumental music of the XX-th century

In this article the author considers the phenomenon of the actionism in the musical art of the XX-th century. The main characteristics of the actionism in the combination of the performing process proper (the direct sounding of the composition) and the peculiarities of the theatrical dramaturgy with the use of clownery, pantomime, gesticulation, verbal start, mimics, etc. Most of such compositions are based on improvisation — musical and scenic. As a rule, musical action, represents such a type of a composition, the purpose of which is the presence of a definite artistic idea. The aim of the authors of musical actions is the create artistic models, which are the free realization oh a concrete idea. In the article author considers the main particularities of musical actionism and the ways of its scenic embodiment on the example of the compositions of M. Kagel, J. Cage, V. Silvestrov and V. Yekimovsky.

Pokrovskaya Nadezhda (Novosibirsk, Russia)

The article is devoted to problems concerning harp tuning, specified by its setup, dependency on external environmental conditions and its application for playing solo or in ensemble and orchestra, in the aspect of individual temperament.

Sakhapova Olga ((Nizhni Novgorod, Russia)

Sinking in «La Mer»: the percussion in the symphonic triptych by C. Debussy

This article represents the treatment of percussion as a reflection of Debussy's symphony orchestra reform. The functions of instruments also are considered. Peculiarities of parts fixation in the score are specified because they may lead to performance difficulties.

Sergeeva Tatiana (Kazan, Tatarstan)

This article is devoted to musical instruments of Muslim Spain and research problems connected with them. This region represents special interest, as it is a kind of “bridge” connecting civilizations of the East with Europe, and the important channel through which the enrichment of the diversity of European musical instruments took place.

Shilnov Mikhail (Gothenburg, Sweden)

Fretless Zithers with Chordal-Percussive Mode of Playing in Eurasiatic Context. Problems of Interpretation and Research Prospects

The material of present study is formed by ethnographical and historical (iconographic, archaeological etc.) data relevant to the study of evolution of fretless zithers in north-western Eurasia. Today, the area of distribution for fret-

less zithers played in chordal-percussive manner is confined to West Siberia and Eastern Baltic area. However, there is an accumulating body of evidence that instruments of this type in the early Middle ages were to be found as far west as Ireland. More recent and sophisticated instruments of Western Europe — from Germanic lyres and fretted zithers to autoharps bear a certain number of more or less rudimentary features in their morphology and functionality that typologically link them with unfretted strummed zithers of Baltic type. With strummed Baltic folk zithers taken as a prototype, the authors attempt to reconstruct the ancestral form of North European unfretted zither and connect it with the Finno-Ugric elements, which can be traced ethnographically, linguistically and archaeologically on the territories in question.

Shudegova Nadezhda (Petrozavodsk, Karelia)

The topic of my paper is the study of the articulation peculiarities of the rite melodies of Northern Udmurtia. Different types of lexical formations, which are comprehended semantically or non-semantically, form a part of verbal texts. A question of their articulation manner arises.

The description of articulation in musical poetical texts in group performance, the texture of which can be loosely defined as melodic verbal heterophony, helps to define melodies genre characteristics.

Shulyakovskiy Vladimir (St. Petersburg, Russia)

Articulation in the music of 17–18 cent: myths and reality

The article is dedicated to articulation, one of the most important aspect of baroque music. To study baroque articulation we need to know the rules which can be found in musical treatises of that time. Due to the absence of this knowledge, in the 20th century the performance aesthetics of baroque music turns out to be completely “mythological”.

Soloviev Ihor (Petrozavodsk, Karelia)

This article is devoted to the research of the Saami bear feast. The author suggests to consider customs of Saami traditions connected with bear cult in aspect of traditional art, such as singing, dancing (including gestures), voice imitations and instrumental component, by comparing of written sources with the results of field research.

Studinov Yegor (Vologda, Russia)

The article is devoted to research of basic nature of timbre. The attempt to join the results obtained by different fields of science to give more full and correct definition of timbre is made.

Suzukei Valentina (Kizil, the Tuva Autonomous Republic)

The long-term study of Tuvan traditional music shows that some standard methods of musicology used for studying instruments and for analyzing drone-overtone instrumental music of the Tuvans not only exactly reflect specifics of

the material being researched, but sometimes put the traditional material into the cultural context not typical for Tuvan tradition.

Timofeeva Margarita (Velikiy Novgorod, Russia)

The work is devoted to the analysis of folk tales with songs, which were collected by G. M. Naumenko in Smolensk Region in 1961–1975. The aim of analysis is to prove the affiliation of these texts to the repertoire of the skomorokhs by showing signs and principles of instrumental thinking.

Timoshenko Alisa (St. Petersburg, Russia)

Author analyzes the role of modern concert and ethnic dance in evolution of music for percussion by American experimental composers, such as H. Cowell, J. Cage, L. Harrison. Author comes to the following conclusion: while early music for percussion instruments is the phenomenon of synthetic nature, based on the collaboration between the composer and the choreographer, in the works of these composers the character of this musical genre evolved from applied to independent, from light to conceptual.

Tretjachenko Vladimir (Krasnoyarsk, Russia)

Articulation, being the important component of artistic expressiveness of musical performance, at the same time coordinates the actions of the performer. Its use in this role from the first steps of training gives significant effect in developing the performing proficiency of the musician.

Vinogradov Yuriy (St. Petersburg, Russia)

Terracotta Statuettes of an Actor and Musicians from the Settlement of Artyushchenko I in Taman Peninsula

Several ceremonial complexes were found in the Greek-period settlement of Artyushchenko I. One of them contained a unique fragment of a relief vessel with a representation of a «musician» probably playing a sort of rattle or xylophone. Another set of findings included statuettes of a woman sitting with a lyre and of an actor holding a comic mask in his left hand.

Vishnevskaya Liliya (Saratov, Russia)

The article is devoted to articulation and timbre in ensemble singing tradition of the Circassians and the Karachays. In the semantic system of vocal media of expression, articulation and timbre characterize the talking/singing tradition dating back to archaic cultural levels.

Viskova Irina (Moscow, Russia)

Instrumental sound is one of the main parts of the music image of the epoch. The sound of the flute in performing traditions of Moscow and Leningrad in the twentieth century is the topic of this article.

Yakovlev Valery (Kazan, Tatarstan)

An Archaeological and Ethnical Study of Musical Instruments of the Volga-Ural Region

This paper attempts to chronologically trace the formation of traditional musical instruments used by ethnic groups of the Volga-Urals region from ancient times to the middle of the 17th century by studying archaeological sources.

The studied archaeological finds include musical instruments and household items used as sound tools in the Neolithic, Bronze and Iron Ages and in the medieval period.

Youssufi Guljahon (Viljandi, Estonia)

Folk music surrounded by audiovisual arts

Folk concerts are increasingly saturated with techniques rooting from audiovisual arts. Such practice leads to shifts in people's natural cultural habitus, which can lead to the deterioration of folk culture.

Yunusova Violetta (Moscow, Russia)

In the paper the features of use of traditional musical instruments by composers of Asian avantgarde music and the aspects of interaction of a musical instrument with the sound concept defined by religious-philosophical traditions are considered.

Zinkiv Irina (Lvov, Ukraine)

Semantic interpretation of a chordophone in the symbolic system of «Cossak Mamay» Ukrainian folk pictures gives a possibility to identify an ancient Indoeuropean content layer as a description of transition ritual (death — revival).

СОДЕРЖАНИЕ

Тембро-артикуляционные проблемы инструментализма

I

| | |
|---|----|
| <i>Игорь Мацевский</i> . Артикуляция и жест: о синкретических основах символик в инструментальной музыке | 3 |
| <i>Пахомова Ольга</i> . Категория «Свет» в условиях программности, звукописи и фонизма | 10 |
| <i>Абрам Юсфин</i> . Об антиинструментализме русской магии (Краткие тезисы)..... | 15 |
| <i>Ульрих Моргенштерн</i> . Эпос и смех. О возможных реликтах скоморошьего интонирования на Псковщине..... | 16 |
| <i>Егор Студинов</i> . К пониманию природы тембра | 23 |
| <i>Екатерина Давиденкова</i> . Проблемы вербальной оценки и описания музыкальных тембров..... | 27 |
| <i>Александр Никаноров</i> . Звуковой феномен русского колокола | 29 |
| <i>Евгений Климин</i> . К вопросу методики музыкально-акустического анализа русских колоколов | 32 |
| <i>Анна Гусева</i> . Некоторые аспекты сравнительного анализа тембровой организации старинных и современных колоколов | 36 |
| <i>Александр Ярешко</i> . О феномене звонаря православного храма | 40 |
| <i>Евгения Хаздан</i> . Коллекция Моисея Береговского: Музыка, восставшая из небытия | 44 |

II

| | |
|---|----|
| <i>Александр Ромодин</i> . Опыт и интуиция музыкантов-исполнителей | 49 |
| <i>Инна Назина</i> . Белорусские дудки в междисциплинарном освещении | 52 |
| <i>Ирина Савельева</i> . Традиционные пастушеские инструменты брянского Подесенья: классификация, органология, система наигрышей. По архивным документам 1940–80-х годов XX века НЦНМ имени Квитки МГК имени П.И. Чайковского | 56 |
| <i>Алевтина Михайлова</i> . Звуковыразительные особенности саратовской гармоникки (к вопросу семантики артикуляции и тембра)..... | 60 |

| | |
|--|----|
| <i>Михаил Шильнов.</i> Безладовые цитры с аккордово-ударным способом звукоизвлечения в евроазиатском контексте: проблемы интерпретации и перспективы исследования..... | 65 |
| <i>Валентина Сузукей.</i> Теоретические проблемы традиционного инструментального исполнительства тувинцев (звукоидеал, эргология, морфология)..... | 69 |
| <i>Игорь Соловьев.</i> Саамский медвежий праздник в аспекте мусических традиций..... | 74 |
| <i>Светлана Косырева.</i> Интонационные микроформы вятских мари: артикуляция и тембр..... | 77 |
| <i>Татьяна Ямбердова.</i> Моноинтонационность как воплощение марийской музыкальной свадебной символики..... | 81 |
| <i>Лариса Зыбкина.</i> Балалаечные и гармошечные наигрыши в женской исполнительской практике мордвы..... | 85 |
| <i>Ришмави Одех Халиль.</i> О ладовой системе традиционной арабской музыки..... | 89 |
| <i>Владимир Лисовой.</i> О специфике тембров в ансамблевой музыке мексиканских индейцев первой половины двадцатого века..... | 92 |
| <i>Гулджахон Юсуфи.</i> Фольклорная музыка в окружении аудиовизуальных искусств..... | 97 |

III

| | |
|--|-----|
| <i>Надежда Покровская.</i> Настройка арфы: особенности и проблемы..... | 101 |
| <i>Владимир Третьяченко.</i> Артикуляция в ряду средств воспитания исполнительского мастерства скрипача..... | 105 |
| <i>Ирина Вискова.</i> Две дороги одного пути (О тембре и артикуляции в исполнительских школах игры на флейте Москвы и Ленинграда)..... | 108 |
| <i>Владимир Шуляковский.</i> Артикуляция в музыке эпохи Барокко: Мифы и реальность..... | 112 |
| <i>Ларионов Евгений.</i> Особенности тембрового мышления К. Дебюсси (на примере Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна»)..... | 117 |
| <i>Ольга Саханова.</i> Утонувшие в «Море». Ударные инструменты в симфоническом триптихе Клода Дебюсси..... | 122 |
| <i>Владислав Петров.</i> Акция в инструментальной музыке XX века..... | 126 |
| <i>Анна Тихомирова.</i> О свойствах и функциях оркестрового тембра в Седьмой симфонии Авета Тертеряна..... | 131 |
| <i>Алиса Тимошенко.</i> Хореографический компонент в музыке для ударных Дж. Кейджа, Г.Коуэлла, Л.Хэррисона..... | 135 |
| <i>Виолетта Юнусова.</i> Национальные инструменты в музыкальном авангарде Азии..... | 139 |

| | |
|--|-----|
| <i>Татьяна Сергеева.</i> Проблемы изучения музыкального инструментария и инструментальной музыки средневековой Андалусии | 143 |
| <i>Ангелина Алпатова.</i> Особенности тембровой драматургии в произведениях Хосе Маседы «Страта» и «Краски без ритма» | 148 |
| <i>Gisa Jähnichen.</i> Chordophones in Polysonic Sound Cultures «Polysony»..... | 152 |
| <i>Виолетта Дутчак.</i> Специфика тембра и артикуляции на бандуре | 159 |
| <i>Галина Анохина.</i> О «технике цимбал» в творчестве Дьёрдя Куртага..... | 163 |
| <i>Сим Еунг Бо.</i> Балалайка-контрабас в ансамбле «Терем-квартет» | 168 |

Проблемы музыкальной археологии

IV

| | |
|---|-----|
| <i>Вадим Массон.</i> Музыкальная археология как компонент культурогенеза в системе исторического прогресса..... | 173 |
| <i>Вероника Меишерис.</i> Отзвук тысячелетий как основа исторического музыкознания..... | 175 |
| <i>Ольга Олейник.</i> Музыкальные инструменты палеолита — эпохи бронзы (по археологическим раскопкам на территории Украины) | 178 |
| <i>Юрий Виноградов.</i> Терракотовые статуэтки с изображением актера и музыкантов с поселения Артющенко I на Таманском полуострове... | 181 |
| <i>Ирина Зинкив.</i> Семантика хордофона на картинах «Казак Мамай» в контексте индоевропейской атрибутики | 184 |
| <i>Валерий Яковлев.</i> Археологическое этноинструментоведение Волго-Уралья | 188 |
| <i>Ирина Пчеловодова.</i> Удмуртские традиционные музыкальные инструменты в письменных источниках (по материалам архива УИИЯЛ УрО РАН)..... | 190 |

Голос в культуре: Артикуляция и жест

V

| | |
|---|-----|
| <i>Ирина Чудинова.</i> Χειροστίματρο, χειρονομία, χειρόβουραφο..... | 195 |
| <i>Ирина Нуриева.</i> Обрядовое пение удмуртов: жест и тембр..... | 201 |
| <i>Зиля Имамудинова.</i> Чтение Корана и проблемы артикуляции | 204 |
| <i>Айшат Гаджиева.</i> Невельские заговоры: действие — движение — интонация — артикуляция (По полевым материалам 1985–1991 гг.) | 208 |
| <i>Маргарита Тимофеева.</i> «Инструментовка» в скоморошских сказках из сборника Г.М. Науменко | 211 |
| <i>Галина Карпова.</i> Архаическое пение саамов Кольского полуострова..... | 215 |
| <i>Дарья Пахомова.</i> Удмуртская песенная традиция «Кылтэм кырзаньес»: тембро-артикуляционный аспект и семантика | 221 |

| | |
|--|-----|
| <i>Надежда Шудегова. Обрядовые песни северной Удмуртии: особенности артикуляции напевов разных жанров</i> | 224 |
| <i>Лилия Вишневецкая. Артикуляция и тембр в ансамблевой певческой традиции черкесов и карачаевцев</i> | 228 |
| <i>Галина Тавлай. Артикуляция и жест как признаки этнической дифференциации (на материале белорусского, литовского, украинского, польского обрядового пения)</i> | 233 |
| <i>Елена Шишкина. Особенности тембровой исполнительской манеры волжсконемецкого традиционного пения</i> | 234 |
| <i>Юрий Бойко. Театр бардовской песни</i> | 238 |
| <i>Всеволод Богатырев. Проблемы актерской пластики в оперных постановках последних лет</i> | 241 |
| <i>Татьяна Карташова. О некоторых особенностях исполнительской практики в североиндийском вокальном жанре тхумри</i> | 245 |
| <i>Марина Сень. Морфология инструмента и проблемы исполнительской жестуальности</i> | 249 |
| Сведения об авторах | 255 |
| SUMMARY | 260 |

Научное издание

**Инструментальная музыка в межкультурном
пространстве:
Проблемы артикуляции**

Рефераты докладов и материалы

Международной инструментоведческой конференции

Российский институт истории искусств

Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская пл., д.5, тел. (812) 314-41-36

Отпечатано с готового оригинал-макета в ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 325. Подписано в печать 17.11.08 г. Бумага офсетная.

Формат 60x84¹/₁₆. Объем 17,0 п. л. Тираж 500 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел. /факс (812) 275-73-00, 970-35-70
asterion@asterion.ru

