

---

---

# ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ОРГАНОЛОГИИ ЕВРАЗИИ

Материалы и тезисы докладов  
Международной научной конференции



30 июня — 1 июля 2026 г.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
Сектор инструментоведения

**ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ  
В КОНТЕКСТЕ ОРГАНОЛОГИИ ЕВРАЗИИ**

**30 июня – 1 июля 2026 г.**

**Материалы и тезисы докладов  
Международной научной конференции  
к 85-летию И. В. Мацеевского**

Санкт-Петербург  
2026

ББК 85.315.3

УДК 781.7

Составитель и ответственный редактор  
*кандидат искусствоведения Д. А. Булатова*

Рецензенты:

*кандидат искусствоведения А. Б. Никаноров;*  
*кандидат искусствоведения, профессор Н. Н. Глазунова*

**Петербургская школа инструментоведения в контексте органологии Евразии:** материалы и тезисы докладов Международной научной конференции: к 85-летию И. В. Мациевского (Санкт-Петербург, 30 июня – 1 июля 2026 г.) / Российский институт истории искусств / сост. и отв. ред. Д. А. Булатова. – СПб., 2026. – 96 с.

Сборник включает материалы и тезисы докладов Международной научной конференции, приуроченной к 35-летию создания нового сектора инструментоведения Российского института истории искусств и 85-летию его руководителя – ведущего евразийского органалога, доктора искусствоведения, профессора И. В. Мациевского. Издание аккумулирует исследования представителей петербургской-евразийской школы инструментоведения, учеников и последователей И. В. Мациевского, ныне представляющих российские региональные и зарубежные инструментоведческие школы, а также ведущих органалогов Евразии (России, в том числе Республик Татарстан, Карелия, Тыва, а также Узбекистана, Казахстана, Туркменистана, Армении, Монголии и др.).

Графический дизайн обложки: Максим Карпец

Подписано к печати 29.06.2026.  
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Times».  
Усл. печ. л. 8,5.  
[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

ISBN 978-5-86845-329-8

© РИИИ, текст, 2026

© Булатова Д. А., составление, 2026

## Содержание

<b>Игорь Владимирович Мацевский, Динара Айдаровна Булатова</b> Петербургская школа инструментоведения как признанный центр изучения музыкальных инструментов и инструментальной музыки народов Евразии Диссертационные работы, выполненные и/или защищенные под руководством научных сотрудников Института по инструментоведческой тематике ( <i>Составитель А. Б. Никаноров</i> )	5
<b>Виолетта Николаевна Юнусова</b> Об изучении инструментальной музыки Азии в школе И. В. Мацевского	14
<b>Валентина Юрьевна Сузукей</b> Теория контонации И. В. Мацевского в развитии тувинской этноорганологии	17
<b>Анна Геннадьевна Алябьева</b> Игорь Владимирович Мацевский и философские аспекты высшего образования в области музыкального искусства	20
<b>Игорь Владимирович Соловьев</b> Пассионарность в образовательном пространстве сохранения и развития музыкальных традиций: концепты дидактического опыта стратегий И. В. Мацевского	23
<b>Александр Борисович Никаноров</b> Опыт работы над составлением библиографии И. В. Мацевского как познавательный и исследовательский процесс	27
<b>Татьяна Вадимовна Букина</b> Б. В. Асафьев о феномене «нового инструментального мышления» в музыке XX века	29
<b>Эрдэнэчимэг Лувсанноров</b> Истоки создания морин хуура как струнно-смычкового инструмента: от культуры древних лесных охотников с луком и стрелами до степной коневодческой культуры	32
<b>Александр Бабаниязович Джумаев</b> К изучению искусства изготовления музыкальных инструментов в Узбекистане: мастера, традиции, инновации	34
<b>Сауле Исхаковна Утегалиева</b> Об Атласе «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран»	43

<b>Зульфия Оразовна Джумакулиева, Елена Павловна Осипова</b> Инструментоведение в Туркменистане	45
<b>Ровшан Мурадович Мухаммедов</b> Деятельность Лаборатории по реконструкции и совершенствованию национальных музыкальных инструментов при Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой: исследования и разработки современного периода	49
<b>Пикичян Рипсима Ваграмовна</b> Вклад Арама Кочаряна в исследование традиционных армянских музыкальных инструментов	54
<b>Владимир Васильевич Кошелев</b> «Инструментиарий» или Стихотворные портреты музыкальных инструментов (инструментоведческий аспект)	57
<b>Валерий Иванович Яковлев</b> Истоки марийской народно-инструментальной культуры: историографический контекст	61
<b>Надежда Викторовна Александрова</b> Первые российские естествоиспытатели о музыкальных инструментах удмуртов	69
<b>Алла Николаевна Соколова</b> Фольклорные ансамбли постсоветского Юга России: исполнительские практики и перспективы развития	70
<b>Стоянов Станислав Христов</b> Гайда и кавал в болгарской инструментальной культуре рубежа XX–XXI вв.: традиции и новации	75
<b>Максим Иванович Карпец</b> Петербургское инструментоведение и вызовы цифровой эпохи: к проблемам онтологии и классификации цифрового музыкального инструментария нового типа в контексте идей И. В. Мациевского	78
<b>Андрей Владимирович Денисов</b> Пространственно-акустические эффекты в западноевропейском музыкальном театре XVIII–XIX вв.	84
<b>Ольга Викторовна Колганова</b> Особенности функционирования светозвукового инструментария в российской концертной практике первой трети XX века	87
<b>Чжао Лон</b> Исполнительские аспекты фортепианных этюдов Дьердя Лигети	89
<b>Ван Тянь Жэнь</b> Орган в Доме Ольденбургских: созвучие веков	94

**Игорь Владимирович Мациевский,**

*доктор искусствоведения, профессор, зав. сектором инструментоведения, главный научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

**Ihor V. Macijewski,**

*Dr. Habil. (Arts), Professor, Head of the Organology Department, Chief Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)*

**Динара Айдаровна Булатова,**

*кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

**Dinara A. Bulatova,**

*Candidate of Art History, Senior Researcher, Organology Department, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)*

**Петербургская школа инструментоведения  
как признанный центр изучения музыкальных инструментов  
и инструментальной музыки народов Евразии**

**The St. Petersburg School of Organology  
as a Recognized Center for the Study of Musical Instruments  
and Instrumental Music of the Peoples of Eurasia**

*This report highlights the contribution of the St. Petersburg School of Instrument Studies and the Instrument Studies Department of the Russian Institute of the History of the Arts to the study of musical instruments and instrumental music of the peoples of Eurasia. Over the 80-year history of the Organology Department and the 35-year history of the current Organology Department, revived by Doctor of Art History, professor I.V. Macijewski, research has been conducted on the instrumental cultures of Slavic, Turkic, Turko-Iranian, Finno-Ugric, Arab, Baltic, and other peoples.*

В докладе предполагается кратко осветить историю изучения на секторе инструментоведения Российского института истории искусств инструментальных традиций Евразии, направления и теоретические концепты авторов евразийских исследований.

С возникновением в 1946 году сектора инструментоведения на научно-практической базе Коллекции музыкальных инструментов, переведенной в 1940 году из отдела музыкальной культуры и техники Государственного Эрмитажа в здание Государственного института театра и музыки, исследование музыкальных инструментов народов Евразии (ограниченного в то время преимущественно народами бывшего СССР) стало одним из основных направлений исследований. Созданный усилиями сотрудников сектора инструментоведения К. А. Вертковым, Г. И. Благодатовым и Э. Э. Язовицкой и удостоенный Государственной премии СССР «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» (М., 1963) стал выдающимся трудом, включающим инструментальные традиции народов СССР всех союзных и автономных республик. Этот этап ознаменован также созданием фундаментальных исследований, посвященных русским народным музыкальным инструментам (автор – К. А. Вертков), музыкальным инструментам симфонического оркестра, русской гармонике (автор – Г. И. Благодатов).

После расформирования в 1973 году сектора инструментоведения исследование национальных инструментальных традиций народов Евразии стало центром внимания ученых сектора фольклора. В его рамках велось изучение инструментальных традиций западно-украинской Гуцульщины (И. В. Мациевский), русского Северо-Запада (Ю. Е. Бойко), башкирского курая (Р. Ф. Зелинский), белорусской инструментальной традиции (А. В. Ромодин), колоколов и колокольных звонов Псковщины (А. Б. Никаноров). Здесь же над своими исследованиями работали аспиранты и соискатели из национальных регионов страны, ведущих свои исследования по инструментальным традициям коми (П. И. Чисталев), литовцев (А. Вижинтас), казахов (А. И. Мухамбетова, С. И. Утегалиева, П. Ш. Шегебаев), уйгур (С. Н. Кибирова), узбеков (Ж. Расултаев), кыргызов (С. С. Субаналиев), азербайджанцев (В. Н. Садыкова (Юнусова), Ф. И. Челебиев), тувинцев (В. Ю. Сузукей), украинцев (Н. А. Супрун).

Возрождение в 1991 году доктором искусствоведения, профессором И. В. Мациевским сектора инструментоведения способствовало значительной активизации в Российском институте истории искусств инструментоведческих исследований. С этого времени сектор постепенно становится признанным российским и евразийским центром, исследования которого базируются на сложившейся системно-этнофонической методологии И. В. Мациевского и установках петербургской научной школы. Исследования музыкального инструментализма народов Евразии охватывает значительные географические и этнические пласты жанров, форм, стилей традиционной музыки.

Наряду с ведущимися на секторе исследованиями в области академического и светозвукового инструментария, музыкальной литургики и современных аудиотехнологий, важную часть занимают научные изыскания в сфере традиционного инструментализма евразийских культур. В период деятельности нового сектора под научным руководством и при непосредственном участии И. В. Мациевского и других членов сектора были защищены диссертации, опубликованы монографии, коллективные труды, намечены различные аспекты изучения славянских, финно-угорских, балтских, кавказских, арабских, еврейских, тюркских и тюрко-иранских инструментальных традиций.

**Диссертационные работы, выполненные и/или защищенные  
под руководством научных сотрудников Института  
по инструментоведческой тематике**

*(Составитель А. Б. Никаноров)*

*Кандидатские диссертации за 1970–2025 годы*

1. *Мациевский И. В.* Гуцульские скрипичные композиции / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. И. Земцовский. Ленинград, 1970.

2. *Балтренене М. Ю.* Литовские народные музыкальные инструменты / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. конс. К. А. Вертков. Ленинград, 1973. Защита состоялась в 1974 г.

3. *Галайская Р. Б.* Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1973. Защита состоялась в 1974 г.

4. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты / Институт языка, литературы и истории Коми филиал АН СССР; науч. рук. Е. В. Гиппиус. Сыктывкар, 1974. Защита состоялась в Ленинградском гос. ин-те театра, музыки и кинематографии.

5. *Лысенко М. В.* Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. К. А. Вертков. Ленинград, 1975. Защита состоялась в 1977 г.

6. *Мухамбетова А. И.* Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. И. Земцовский. Ленинград, 1975. Защита состоялась в 1976 г.

7. *Сисаури В. И.* Процесс формирования и генетические связи японской инструментальной музыки гагаку / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. Г. И. Благодатов. Ленинград, 1975.

8. *Зелинский Р. Ф.* Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. В. Мациевский. Уфа, 1977.

9. *Тифтикиди Н. Ф.* Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана. Алма-Ата, 1975. Защита состоялась в Ленинградском гос. ин-те театра, музыки и кинематографии в 1977 г.

10. *Британов Г. Ф.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре: историко-социологический анализ / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. А. Н. Сохор. Ленинград, 1978.

11. *Садыкова В. Н. (Юнусова В. Н.).* Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1981.

12. *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1982.

13. *Кравцов Н. А.* Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры аккордеона и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. С. Я. Левин. Ленинград, 1982.

14. *Субаналиев С.* Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1982.

15. *Вижинтас А. Д.* Проблемы формирования и развития скудучай в Литве / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1983.

16. *Расултаев Ж. К.* Бесписьменная дутарная исполнительская традиция узбеков / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1985.

17. *Бычков В. В.* Творчество Н. Я. Чайкина и актуальные проблемы советской баянной музыки / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова. Ленинград, 1986.

18. *Супрун Н. А.* Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1986.

19. *Утегалиева С. И.* Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1987.

20. *Шегебаев П.* Домбровые кюи Западного Казахстана: Традиционная форма и индивидуальный стиль / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1987.

21. *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров / Ленинградская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; науч. рук. И. В. Мациевский. Ленинград, 1988.

22. *Благовещенская Л. Д.* Колокольня с подбором колоколов и колокольный звон в России / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова; науч. рук. Н. С. Серегина. Ленинград, 1989. Защита состоялась 26 марта 1991 г.

23. *Свободов В. А.* Аппликатура в стилевой эволюции виолончельной музыки / Гос. муз.-пед. ин-т имени Гнесиных; науч. рук. Б. В. Доброхотов. Ленинград, 1989. Защита состоялась в Ленинградском гос. ин-те театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова 23 января 1990 г.

24. *Соколова А. Н.* Народная инструментальная культура адыгов / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 1993.

25. *Водяний Б. О.* Народна інструментальна музика Західного Поділля: Проблема еволюції традиційних форм музикування / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського; науч. рук. И. В. Мациевский. Київ, 1994.

26. *Скоробогатченко А. В.* Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (к проблеме звукоидеала в традиции белорусов) / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 1994. Защита состоялась в 1 февраля 1995 г.

27. *Сузукей В. Ю.* Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 1994. Защита состоялась 1 марта 1995 г.

28. *Тюрикова О. В.* Динаміка фольклорної традиції (пісенний фольклор українських переселенців Новосибірського Приоб'я / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського; науч. рук. И. В. Мациевский. Київ, 1994.

29. *Яремко Б. І.* Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття) / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського; науч. рук. И. В. Мациевский. Київ, 1994. Защита состоялась в 1995 г.

30. *Чудинова И. А.* Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII века / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1995.

31. *Аблова А. Р.* Литофоны в музыкальной культуре / Рос. ин-т истории искусств МК РФ и РАН; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 1996. Защита состоялась в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

32. *Платонов В. Ф.* Традиционные танбуровидные инструменты в отечественной музыкальной культуре. (Опыт художественно-истор. реконструкции) / Рос. ин-т истории искусств МК РФ и РАН; науч. рук. Ю. Е. Бойко; науч. конс. В. А. Свободов. СПб., 1999.

33. *Челебиев Ф. И. (Челеби Ф. И.)* Азербайджанские ренги. Проблемы музыкальной формы / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 1999.

34. *Абдулнасырова Д. А. (Булатова Д. А.)* Татарская скрипичная традиция: Модус культуры и музыкальный феномен / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2000.

35. *Пучков С. В.* Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментарий современного творчества / Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов; науч. рук. И. В. Мациевский, науч. конс. И. А. Алдошина. СПб., 2002. Защита состоялась в Санкт-Петербургском гуманитарном ун-те профсоюзов.

36. *Мациевская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. Ю. Е. Бойко. СПб., 2003.

37. *Ромодин А. В.* Феномен народного музыканта – солиста и ансамблиста: (Северобелорусские цимбалисты) / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2004.

38. *Тимошенко А. А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: Представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2004.

39. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря как наследие традиционной культуры Северо-Западной Руси / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2005.

40. *Мараев В. Н.* Философско-теоретические основы эргоморфологии / Рос. ин-т истории искусств; С.-Петерб. гос. ун-т; науч. рук. Ю. Е. Бойко. СПб., 2007. Защита состоялась в Санкт-Петербургском гос. университете.

41. *Шулин В. В.* Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала / Рос. ин-т истории искусств; Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов; науч. рук. Ю. Е. Бойко. СПб., 2007. Защита состоялась в Санкт-Петербургском гуманитарном ун-те профсоюзов.

42. *Сим Еунг Бо.* Современное исполнительство на русских народно-академических инструментах: совершенствование и китч: на примере Санкт-Петербургского ансамбля «Терем-квартет» / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. Д. А. Булатова (Абдулнасырова). СПб., 2008.

43. *Хаздан Е. В.* Нигун как явление традиционной еврейской культуры. На материале общины «ХаБад Любавич» / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. М., 2008. Защита состоялась в Московской гос. консерватории имени П. И. Чайковского.

44. *Карпец М. И.* Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века (на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена) / Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов; науч. рук.: И. В. Мациевский и В. И. Юшманов. СПб., 2010.

45. *Ришмави О. Х.* Музыкальные инструменты арабов Палестины / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2010. Защита состоялась 16 февраля 2011 г.

46. *Косырева С. В.* Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. Р. Ф. Зелинский. СПб., 2011.

47. *Шесталов В. И.* Музыкально-инструментальная традиция и драматургические особенности медвежьего праздника обских угров / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. Н. С. Серегина. СПб., 2011.

48. *Колганова О. В. (Пахомова О. В.)* Феномен света в сонористике (на материале творчества композиторов Центрально-Восточной Европы 1960–1980 гг.) / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2012.

49. *Соловьев И. В.* Инструментальные основы музыкальной культуры саами / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2012.

50. *Тимофеева М. Н.* Тема скоморошества в русской музыкальной культуре: инструментоведческий аспект / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. Ю. Е. Бойко; науч. конс. А. Б. Никаноров. СПб., 2016.

51. *Эшанкулов М. Э.* Музыкальные инструменты в системе искусства макома / Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2016. Защита состоялась в Российском институте истории искусств.

52. *Тихомирова А. Б.* Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тергеряна) / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. А. А. Тимошенко. СПб., 2019.

53. *Калентьева Н. В.* Современное клавишинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации / Российский институт истории искусств; науч. рук. Ю. Е. Бойко; науч. конс. А. А. Тимошенко. СПб., 2020.

54. *Ротенберг Натали.* Уличная музыка в культурном пространстве мегаполиса: художественные практики современного Иерусалима / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2022.

55. *Таттибайкызы А.* Казахский кобыз в его становлении и эволюции в процессе развития национальной музыкальной культуры / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2022.

56. *Анкуда Т. Н.* Традиционная инструментальная культура Западной Смоленщины в деятельности и сознании ее современных носителей / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2025.

57. *Струтинский И. М.* Баллада в традиционном искусстве восточно-карпатского региона / Рос. ин-т истории искусств; науч. рук. И. В. Мациевский. СПб., 2025.

#### *Докторские диссертации за 1990–2014 годы*

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова. Ленинград, 1990.

2. *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки) / Рос. ин-т истории искусств; науч. конс. И. В. Мациевский. СПб., 1995.

3. *Бычков В. В.* Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX веков: исполнительство, музыка, инструментарий / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1999. Защита состоялась в 2000 г.

4. *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари: Традиции и современность / Рос. ин-т истории искусств; науч. конс. И. В. Мациевский. СПб., 2000.

5. *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование инструментов, звукоподражаний и песен / Арктический гос. ин-т культуры и искусства, кафедра искусствоведения. СПб., 2002. Защита состоялась в Российском ин-те истории искусств.

6. Юшманов В. И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов / Рос. гос. педагогический ун-т имени А. И. Герцена; науч. конс. И. В. Мациевский. СПб., 2004.

7. Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная музыка: Проблемы формирования традиционного стиля / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2006.

8. Кыргыз З. К. Горловое пение как целостное явление традиционной музыкальной культуры тувинцев / Международный научный центр «Хомей»; Новосибирская гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки; науч. конс. И. В. Мациевский. Новосибирск, 2007.

9. Челебиев, Фаик Ибрагим оглы. Морфология дастгяха / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2009.

10. Свободов В. А. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства / Рос. ин-т истории искусств. СПб., 2010.

11. Шишкина Е. М. Традиционное музыкальное наследие волжских немцев в прошлом и современности / Рос. ин-т культурологи (г. Москва); науч. конс. И. В. Мациевский. Саратов, 2011. Защита состоялась в Саратовской гос. консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

12. Михайлова А. А. Музыкальный феномен в социокультурном пространстве полиэтнического региона: саратовская гармоника в Поволжье / Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова; науч. конс. И. В. Мациевский. Саратов, 2014. Защита состоялась в Саратовской гос. консерватории (академии) имени Л. В. Собинова.

**Виолетта Николаевна Юнусова,**

*доктор искусствоведения, профессор, профессор  
кафедры истории зарубежной музыки Московской  
государственной консерватории им. П. И. Чайков-  
ского (Москва, Россия)*

**Violetta N. Yunusova,**

*Doctor of Art History, Professor, Professor, Department  
of the History of Foreign Music, Moscow State  
Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia)*

## **Об изучении инструментальной музыки Азии в школе И. В. Мациевского**

### **On the Study of Instrumental Music of Asia at the School of I. V. Matsievsky**

*The article analyzes the methods of work of I. V. Matsievsky with students on the master-student system, general positions of research by scientists who formed the St. Petersburg School of Musical Oriental Studies.*

Изучение музыки стран Азии еще в советское время стало важным направлением исследования сектора фольклора и сектора инструментоведения. С 1970-х годов работы по инструментальной музыке Азии проводились под руководством И. В. Мациевского, широта научных интересов и поистине энциклопедические знания которого способствовали появлению работ по казахской, башкирской, тувинской, уйгурской, азербайджанской, палестинской, узбекской, таджикской, киргизской музыке. На этой основе фактически сформировалась Ленинградская (Санкт-Петербургская) школа музыкального востоковедения, отличительной чертой которой становится этноорганологическое направление. Единство методологических позиций, мировоззрения, ориентация на труды своего учителя сближает представителей школы, позволяя говорить именно об исследовательской востоковедческой школе И. В. Мациевского [7].

Среди представителей этой школы назову имена Романа Зелинского, Сауле Утегалиевой, Азикена Нурбаева, Пернебека Шегебаева, Санат Кибировой, Сагыналы Субаналиева, Валентины Сузукей, Жасура Расултаева, Фаика Челебиева, Одех Ришмави, Мурата Эшанкулова, Акнар Таттибайкызы, добавлю в этот список и себя.

Подход И. В. Мациевского к работе с аспирантами соответствует известному на Востоке методу: *устод-шогирд* (мастер-ученик), при котором ученик усваивает не только тонкости профессионального мастер-

ства, общность мировоззренческих, духовных позиций, человеческий контакт, позволяющий обсудить любые проблемы, получить совет, помощь.

Основу общих исследовательских позиций составил системно-этнофонический метод И. В. Мациевского [3], позволивший по-новому взглянуть на изучаемую музыкальную культуру, рассматривать инструментальную традицию во всем комплексе ее составляющих. Так С. Субаналиев отмечал плодотворность системно-этнофонического метода в изучении киргизского материала, что позволило «анализировать музыкальные орудия и музыку киргизов <...> как непрерывно эволюционирующие и развивающиеся явления в контексте всей духовной жизни народа», и открыть 20 новых музыкальных инструментов [5: 9, 15]. О значительном расширении представлений о тувинских инструментах с помощью этого метода пишет и В. Ю. Сузукей [6: 8]. Мне он позволил выявить связь между особенностями национального щипкового хордофона тара с композицией азербайджанских мугамов [4].

Игорь Владимирович справедливо считает важным этап сбора материала, изучение исполнительской терминологии, которая является, по его словам, «одной из важнейших форм обнаружения традиционной теории и эстетики НИМ» [2: 210]. Вспоминаю, что в конце 1970-х азербайджанские музыканты не понимали, почему я подробно расспрашиваю их про специальные исполнительские термины, названия штрихов, хотя не отказывали сообщить эту информацию, продемонстрировать то, что стоит за каждым термином. К сожалению, современные молодые музыканты плохо владеют этой терминологией, ее необходимость вытесняется приоритетом виртуозного исполнения, против которого выступал в свое время великий знаток азербайджанских мугамов Бахрам Мансуров (1911–1985).

Профессиональный характер исследуемых инструментальных традиций Азии был обозначен изначально, тезис о том, что «профессионализм <...> кардинальный и всеобщий признак инструментального музыкального искусства, важнейшая эстетико-феноменологическая примета инструментализма» [2: 179] был осознан И. В. Мациевским и его учениками еще в 1970-е годы. Справедливость этой точки зрения стала особенно ощутима, когда к музыковедам присоединились музыканты – носители традиции, которые стали осуществлять научные исследования: Жасур Расултаев, Фаик Челебиев, позднее – Мурат Эшанкулов и Акнар Таттибайкызы. Они видели материал с двух точек зрения: внутри системы и со стороны, вне ее. Этих аспирантов Игорь Владимирович не только учил, но и сам учился у них, старясь понять глубину традиции, которую они представляли. Это нашло отражение в его фундаменталь-

ной монографии о народной инструментальной музыке как феномене культуры (Алматы, 2007), где содержится много тонких наблюдений, полученных в беседах с такими учениками, а собственно восточные феномены показаны среди типологически родственных или отличных в культурах Европы и мира.

Широкий контекст народной культуры, с которым имел дело сектор фольклора, так же помогал понять как единство, так и отличие изучаемой музыки, обогащал методологию исследования. Работа аспирантов над разными культурами помогала нам ярче понять своеобразие каждой, а конкретные исследовательские подходы обогащали методологический арсенал школы. В работе над текстом исследования сложилась определенная последовательность его написания: тезисы, статья, глава, диссертация... При этом строго оценивался текст каждого этапа, анализировался буквально каждый абзац и предложение. Этот подход я переняла в своей работе с аспирантами.

В написанных под руководством И. В. Мациевского кандидатских диссертациях по музыке Азии (12 работ), двух докторских диссертациях: Зелинский Р. Ф. (2006), Утегалиева С. И. (2016) и еще двух, защищенных его учениками отдельно: (Юнусова В. Н. (1995), Челебиев Ф. (2009), сохраняется верность традициям его школы.

### Литература

1. *Аманов Б.* Терминология как «знак» культуры // Советская музыка. 1985. № 7. С. 71–74.
2. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс. 2007. 520 с.
3. *Мациевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сб. научных трудов / Отв. ред. докт. ист. наук В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 54–63.
4. *Садыхова [Юнусова] В. Н.* Влияние особенностей инструмента на композицию азербайджанских мугамов (К вопросу о методике исследования) // Методы изучения фольклора: Сб. научных трудов / Отв. ред. докт. ист. наук В. Е. Гусев. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 64–72.
5. *Субаналиев Сагыналы.* Киргизские музыкальные инструменты: Идиофоны, мембранофоны, аэрофоны. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. 168 с.
6. *Сузукей В. Ю.* Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Автореф. дисс. канд. иск. СПб., 1995. 20 с.
7. *Юнусова В. Н.* К истокам российского музыкального востоковедения: становление Санкт-Петербургской школы // Музыкальные миры Альфреда Шнитке. Сб. науч. статей / Отв. ред. А. И. Щербакова; ред.-сост. А. Г. Алябьева и др. М.: ООО Издательство «Согласие», 2021. С. 26–36.

**Валентина Юрьевна Сузукей,**

*доктор культурологии, главный научный сотрудник Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва, и.о. профессора кафедры философии Тувинского государственного университета, член Союза композиторов РФ, Заслуженный деятель науки Республики Тыва (Кызыл, Республика Тыва, Россия)*

**Valentina Yu. Suzukey,**

*Dr. of Cultural Studies, Chief Researcher Leading Researcher, Tuvan Institute of Humanitarian and Applied Social and Economic Research under the Government of the Republic of Tuva, Acting Professor of the Department of Philosophy at Tuva State University, Member of the Union of Composers of the Russian Federation, Honored Scientist of the Republic of Tuva (Kyzyl, Tyva, Russia)*

## **Теория контонации И. В. Мациевского в развитии тувинской этноорганологии**

### **Ihor Macijewski's Theory of Connotation in the Development of Tuvan Ethnoorganology**

*I. V. Macijewski's theory of connotation is one of the most significant methodological tools in modern ethno-organology. It allows us to overcome the limitations of European musicology and adequately describe traditional musical cultures based on spatial and timbral thinking. Applying the connotation approach to Tuvan music opens up new possibilities for analyzing its architecture, semantics, and ethno-cultural specificity.*

Исследование тувинской традиционной инструментальной музыки, начиная с 1940-х годов, столкнулось с рядом методологических трудностей. Эти трудности были обусловлены тем, что эргологические, морфологические и фонические характеристики тувинских народных инструментов формировались в рамках особой системы **бурдонно-обертонных звуковых соотношений**. За этой системой стоит специфическая логика звукового мышления, коренящаяся в кочевом восприятии мира,

в котором **звукошумовые и зрительные впечатления природы** образуют единый чувственный комплекс.

Теория контонации, разработанная И. В. Мациевским, позволяет решить многие проблемы аналитического порядка, возникавшие при изучении специфической тувинской инструментальной музыки, где отсутствуют тяготения, а звуки объективно сосуществуют как таковые.

Именно поэтому традиционная тувинская инструментальная музыка не вписывалась в привычные схемы европейского музыкознания, ориентированного на гармоническую вертикаль и тонально-функциональные связи. Для тувинцев же характерно иное звуковое моделирование мира: **объемность, пространственность, многослойность** звукового потока, создающие не фотографический, а **голографический образ природы**. Эти качества проявляются как в инструментальной музыке, так и в феномене хоомея, где темброво-колористические эффекты становятся основным выразительным ресурсом.

Теория контонации И.В. Мациевского становится методологическим мостом между акустикой инструмента, исполнительской практикой и этнокультурной семантикой и позволяет:

- описать архитектонику формы в музыке, где доминируют тембровые процессы;
- интерпретировать тембр как ключевой элемент этнического звукоидеала;
- понять бурдонно-обертоновую систему как особый тип музыкального мышления;
- связать инструментальную акустику с этнической картиной мира.

В отличие от европейской традиции, где доминирует мелодико-гармоническая логика, тувинская музыка строится на **тембровых состояниях**, которые моделируют природную среду. Кочевое восприятие мира формирует особую звуковую картину, где

- звук воспринимается как **часть ландшафта**,
- тембр – как **образ природного явления**,
- бурдон – как **акустическое пространство**,
- обертоны – как **семантические маркеры природных процессов**.

Тувинская инструментальная музыка создает **образ природы**, в котором звук не описывает объект, а **воссоздает его акустическое присутствие**. Это проявляется в:

- имитации ветра, воды, голосов и движений животных;
- использовании природных резонаторов (горловая полость, грудная клетка);
- пространственном распределении звука.

При этом теория контонации позволяет:

- анализировать **динамику тембровых состояний**, а не только мелодическую линию;
- рассматривать бурдон как **акустическое пространство**, а не фон;
- понимать обертоны как **семантические маркеры**;
- описывать музыкальную форму как **пространственно-образную структуру**.

Таким образом, теория контонации И. В. Мациевского существенно расширила методологические возможности современной этноорганологии. Она позволила по-новому осмыслить тувинскую традиционную музыку, учитывая ее пространственно-тембровую природу, этническую модель мира и специфическую логику звукового мышления. Благодаря этому подходу стало возможным корректное теоретическое описание **целостности архитектоники** тувинской бурдонно-обертоновой инструментальной музыки.

Теория контонации И. В. Мациевского является одним из наиболее значимых методологических инструментов современной этноорганологии. Она позволяет преодолеть ограничения европейского музыкознания и адекватно описывать традиционные музыкальные культуры, основанные на пространственно-тембровом мышлении. Применение контонационного подхода к тувинской музыке открывает новые возможности для анализа ее архитектоники, семантики и этнокультурной специфики.

### Литература

1. *Мациевский И. В.* Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Музыка народов мира. Проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вып. 1. М.: Московская консерватория, 2008. С. 9–56.

2. *Мациевский И. В.* Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. I. С. 3–33.

**Анна Геннадьевна Алябьева,**

*доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования города Москвы «Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке», член ICTMD при UNESCO (Москва, Россия)*

**Anna G. Alyabyeva,**

*Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, and Theory of Culture and Art at the A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, ICTMD Member (Moscow, Russia)*

## **Игорь Владимирович Мациевский и философские аспекты высшего образования в области музыкального искусства**

### **Ihor Maciejewski and the Philosophical Aspects of Higher Education in Music**

*The creative personality of Ihor Maciejewski, an outstanding musician, composer, researcher (theorist and practitioner), founder of the Russian scientific school of modern organology, educator, and public figure, is multifaceted and difficult to comprehend in all its depth and integrity. This article examines Ihor Maciejewski's significant contribution to the development of Russian higher education in music. In our opinion, the study of his methods, approaches, and the educational system he developed, as well as its unique results, deserves conceptual and philosophical consideration.*

Творческая личность выдающегося музыканта – композитора, ученого-исследователя (теоретика и практика), основателя российской научной школы современной органологии, педагога, общественного деятеля Игоря Владимировича Мациевского – весьма многогранна и труднопостижима во всей ее глубине и целостности. Безусловно, трудно акцентировать внимание только на одной из названных сторон Мастера, поскольку все они пребывают в гармоничном единстве. Тем не менее, остановимся на рассмотрении весьма солидного вклада И. В. Мациевского в развитие отечественного высшего образования в области музыкального искусства. На наш взгляд, изучение его методов, подходов и построенной им системы обучения, а также ее уникальных результатов,

несомненно, заслуживают осмысления на концептуальном, философском уровне.

Необходимо отметить, что проблема философии именно музыкального образования интересовала исследователей и в весьма общем плане освещалась, в частности, в работе Э. Б. Абдуллина и Е. В. Николаевой («О философии музыкального образования: сущность, предназначение, направленность», 2010 [1]). Проблематика музыкального образования с позиций философской герменевтики заявлена в статье Л. А. Беляевой и И. Г. Чугаевой («Философия музыкального образования: герменевтический аспект», 2021 [2]). При этом, сами авторы подчеркивают важную, для современного музыкознания мысль: философия музыкального образования «пока не заявила о себе как об относительно самостоятельном направлении научного исследования, имеющем свой предмет, свою методологию и свою проблематику» [2: 36]. Следует пояснить, что рассмотрение проблематики философии музыки (А. Ф. Лосев) и философии музыкального образования не входят в наши задачи, поскольку требуют отдельного изучения. Мы предлагаем акцентировать внимание на педагогической деятельности И. В. Мациевского в философском ключе, что позволит, в определенной степени, выявить ключевые принципы в процессе подготовки будущих профессионалов своего дела, весьма актуальные для современной высшей школы.

Выскажем предположение, что прежде всего, следует осуществлять поиск глубинных оснований «системы И. В. Мациевского» в философском пространстве онтологии (что есть?), гносеологии (как познаем) и аксиологии (проблема ценности). Раскрытие этих оснований видится на уровне базовых категорий:

*бытие и реальность* (исследуется природа сущего, суть проявления материи и сознания на примере различных феноменов традиционной музыкальной культуры, т. е. основополагающий переход от физического мира к метафизике – фундаментальной онтологии (М. Хайдеггер));

*познание* (рассматривается процесс перехода от чувственного опыта к рациональному постижению объекта изучения и структуры идеала при помощи различных форм мышления (письменно-устной, устно-письменной));

*человек и смысл* (анализ понятий свободы, воли, морали, выбора и места субъекта во Вселенной в контексте определенной мифопоэтической картины мира).

Все заявленные позиции рассматриваются на примере учебно-творческой и научной-практической деятельности кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории име-

ни А. К. Глазунова (Финно-угорская Музыкальная Академия с 1993 по 1997 гг.). Как известно, идейным вдохновителем и организатором открытия этой уникальной кафедры, не имеющей аналогов в отечественном образовании, был И. В. Мациевский при всемерной поддержке профессора, заслуженного деятеля искусств РФ В. Л. Калаберды [3]. Прделанный анализ позволяет определить важные принципы «системы И. В. Мациевского» в философском контексте (развитие через постижение ценностей традиционной культуры, взаимосвязь традиционной модели/картины мира и познания и др.), и обозначить их ценность и насущность для современного отечественного высшего образования в области музыкального искусства.

### Литература

1. *Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В.* О философии музыкального образования: сущность, предназначение, направленность // *Философские науки.* 2010. № 1. С. 144–153.
2. *Беляева Л. А., Чугаева И. Г.* Философия музыкального образования: герменевтический подход // *Педагогическое образование в России.* 2021. № 5. С. 35–45.
3. *Калаберда Л. В.* Финно-угорская Музыкальная Академия (кафедра музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории): десятилетний опыт становления // *Музыкальное финно-угроведение. Актуальные проблемы национального музыкального образования.* Петрозаводск.: ПетрГУ. 2005. С. 7–10.

**Игорь Владимирович Соловьев,**

*кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой  
музыки финно-угорских народов Петрозаводской  
государственной консерватории им. А.К. Глазунова  
(Петрозаводск, Республика Карелия, Россия)*

**Igor V. Soloviev,**

*Candidate of Art History, Associate Professor, Head of  
Department of Finno-Ugric music of the Petrozavodsk  
State of Glazunov (Petrozavodsk, Karelia, Russia)*

**Пассионарность в образовательном пространстве сохранения  
и развития музыкальных традиций:  
концепты дидактического опыта стратегий И. В. Мациевского**

**Passionarity in the Educational Space  
of Preserving and Developing Musical Traditions:  
Concepts of Didactic Experience of I. V. Macijewski's Strategies**

*Где пассионарии, там и действие.*

Л. Н. Гумилев

*The article is devoted to methodological concepts in the didactic space of I. V. Macijewski's activity. Using the example of the scientist's thesaurus of scientific and creative paradigm, his didactic concepts are presented, aimed at a systematic understanding, awareness of the development and existence of ethnic musical cultures.*

Творческий путь И. В. Мациевского характеризуется уникальной парадигмой исследовательского, творческого, в том числе композиторского направления в системе дидактических основ в сфере музыкального искусства и образования. Ракурс его когнитивного тезауруса становится неценным в научном поле музыковедческого, этноорганологического, композиторского направлений; сравнительной этномузыкологии в изучении славянских, финно-угорских, балтийских, тюркских и других мировых традиционных музыкальных культур. Системно-этнофоническая методология, разработанная ученым на базе великих основоположников отечественной и европейской фольклористики (К. Квитки, Е. Гиппиуса, И. Мачака, Э. Эмсхаймера и др.), стала универсумом в научном и образовательном пространстве познания музыкального искусства. Глубокая когнитивная рефлексия в соотношении понимания устойчивого и

изменчивого в диахронном и синхронном исследовании этнических процессов и принципов передачи опыта от мастера к ученику, этнической эстетики традиционных музыкантов, стала базисом просветительской миссии в сохранении нематериального культурного наследия этносов.

Особое место в истории педагогической деятельности И. В. Мациевского связано с Петрозаводской государственной консерваторией имени А. К. Глазунова и ролью создания в 1993 году Академии (с 1998 г. Академия трансформировалась в статус кафедры) музыки финно-угорских народов. Плодотворное содружество двух идейных вдохновителей – профессора и ректора ПГК В. Л. Калаберды и И. В. Мациевского, определило миссию образовательного концепта в становления этномузыкалогического направления в Республике Карелия, не только на уровне локуса региона, но определило локализацию центра высшего музыкального образования, консолидирующего изучение музыкальных традиций финно-угорского мира. По сути, на сегодняшний день, за 33-летний путь существования кафедры, она является единственным учебным заведением в системе высшего этномузыкалогического образования в ракурсе изучения музыкальных традиций финно-угорского мира. Идеологический базис становления этномузыкалогического образования определил и явственные предпосылки *пассионарного* ядра, определяемого кругом личностей-единомышленников в двух направлениях – научном и творческом:

– *во-первых*, в консолидации научного потенциала не только предшественников–фольклористов, чьи труды на данный момент уже стали классикой музыкального фольклора;

– *во-вторых*, в обращении и актуализации формирования творческого потенциала энтузиастов, имеющих опыт практического изучения традиционной музыкальной культуры – певческой, инструментальной, хореографической сфер этнических культур финно-угорского мира.

*Миссия* этнообразовательной концепции кафедры музыки финно-угорских народов определила стратегию воспитания лидера современной этнической культуры, специалиста, воплощающего в себе универсалии в единстве теории и практики – ученого и творческой личности.

Сфера дидактического направления в творческом пути И. В. Мациевского насыщена глубокими знаниями системы образования, истоки которой коренятся в народной этнопедагогике. Несомненно, огромный опыт экспедиционной практики определил важнейшие константы передачи традиционных знаний преемственности от учителя к ученику. Образовательный опыт, полученный в стенах консерватории, также способствовал тезаурусу методических принципов, направленных на

совершенствования коммуникативных взаимоотношений между учителем и учеником. В центре внимания И. В. Мациевского – работа в междисциплинарном направлении с будущими этномузыкологами, музыкантами-инструменталистами, культурологами академических специализаций, связана с внедрением в образовательную среду системного комплекса дисциплин этноорганологии и сравнительной антропологии, класса композиции, направленных на развитие исследовательских взглядов, базирующихся на глубокой парадигме диахронии понимания как архаичных – аутентичных образцов традиционного искусства, так и инновационных форм, претворенных в авторском творчестве.

В контексте методологических образовательных концептов, И. В. Мациевский внедряет *инспиративный* подход в музыкальной дидактике<sup>1</sup>. Речь идет о создании образовательной ситуации, где ученик начинает самостоятельно мыслить и действовать не только как музыкант-исполнитель, но и *осознанный творец*, обладающий когнитивным кругозором<sup>2</sup>. Причем инновационность заключается в интегрирующей форме обучения музыканта традиционной и академической среды как реализации передачи опыта от мастера к ученику в целостном единстве исполнительских практик и теоретического анализа, основ композиции в контексте знания стилевых основ музыкальных традиций локальных этнических культур. Особое место занимает *практика импровизации* как базового компонента композиционного развития образцов традиционного искусства, направленного на осознание существования множества версий одного произведения [2: 289]<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Педагогическая установка в *инспиративном* подходе заключается в реализации ситуации, в которой преподаватель не только передает ученику знания, навыки, но и направляет его тезаурус к собственному поиску, самосовершенствованию, самореализации и раскрытию внутреннего потенциала творческой индивидуальности. Такой подход крайне необходим в современных условиях инерции академического образования, где отдельные сферы разобщены по отдельным дисциплинам и направлениям [1].

<sup>2</sup> Как отмечает И. В. Мациевский, музыкант не только определяет себя в совершенстве практических исполнительских умений, но и «...должен быть подлинным эстетиком, историком, музыкальным философом, теоретиком, искусствоведем, педагогом» [4: 234].

<sup>3</sup> В этой связи И. В. Мациевский обращается к *теории множества* (терм. математика XIX в. Г. Кантра) как области высшей математики, и определяет парадигму междисциплинарной *ретерминологизации* в музыкальную традицию. Это репрезентация и созидание бесконечного числа версий «...равноправных текстов каждого произведения...» [3: 132].

Еще один из важнейших принципов дидактической методики И. В. Мациевского связан с этикой коммуникативных отношений, базирующихся на принципах *эмпатичности*, направленных на высокие этические идеалы уважения к человеку, позитивный психологический настрой; способность через сопереживание искреннего общения увидеть внутреннее состояние личности [4]. Этот принцип крайне необходим не только в гуманистических принципах коммуникации сообщества, но и позволяет человеку найти свой путь новых идей в научной и творческой реализации музыканта, осознающего себя во *Вселенной* мировых этнических культур.

Дидактические принципы И. В. Мациевского основаны на формировании коммуникативных взаимоотношений учителя и ученика в живой контактной коммуникации, репрезентирующей корневую основу существования мира традиции. Каждая встреча с учеником или группой студентов это постоянно новая версия, каждый раз обновляющаяся свежими когнитивными «красками». Несомненно, у педагога есть план, отдельные конспекты, записи, но трактовка всегда разворачивается новыми «поворотами» мысли. Как отмечает ученый, настоящая лекция должна быть обращена именно к этим студентам, в данный момент и к настоящей ситуации. По сути, педагог открывает картину мира не только для слушателей, но и для самого себя.

Таким образом, концепт *пассионарности* педагога-новатора, определяемый преемственностью *Великих Учителей* направлен на реверсию системы современного музыкального образования, обращенную на личный поиск, творческую инициативу, выявление индивидуального почерка, что создает благоприятную почву, побуждающую человека к собственному профессиональному и творческому становлению в глубоком понимании и осознании интеграционных связей музыкального мышления.

### Литература

1. *Мациевский И. В.* Инспиративный подход в музыкальной дидактике // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии. СПб.: РИИИ, 2011. С. 31–37.
2. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
3. *Мациевский И. В.* О путях формирования художественного произведения в инструментальной музыке контактной коммуникации // Текст художественный: смысл и структура. Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2011. С. 126–141.
4. *Мациевский И. В.* О теоретических проблемах деятельности и профессионального статуса музыканта-народника // Opera musicologica. Т. 16. № 2. 2024. С. 230–239.
5. *Шнайдер М. И.* Эмпатия как форма отражения другого человека // Гуманизация образования. Сочи: МИУ. № 2. 2016. С. 60–65.

**Александр Борисович Никаноров,**

*музыковед-кампанолог, фольклорист, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств; действительный член Ассоциации колокольного искусства России, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург, Россия)*

**Aleksandr B. Nikanorov,**

*Candidate of Art History, Senior Researcher of the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts; Full member of the Bell-Art Association of Russia; member of the St. Petersburg Union of Scientists (Saint Petersburg, Russia)*

**Опыт работы над составлением библиографии  
И. В. Мациевского как познавательный  
и исследовательский процесс**

**The Experience of Compiling I. V. Matsievsky's Bibliography  
as a Cognitive and Research Process**

*A personal bibliography—a comprehensive list of scholars' publications, if possible—is an important informational resource in the history of any science. Such indexes are particularly important in art history, where the personal aspect and the researcher's individual contribution to a particular field of knowledge are particularly significant. The preparation and publication of personal bibliographies typically coincides with anniversaries or significant events in the work of an institution or scientific school, when it is necessary to summarize scientific work and highlight and substantiate the state and most important achievements of science over a given period.*

*This report examines the specifics of the process of compiling a bibliography of the scholarly works and musical compositions of composer Igor Vladimirovich Matsievsky, a leading expert in the field of instrumentation. He has written over four hundred research papers and approximately one hundred musical compositions. Matsievsky's scholarly texts have been published not only in Russian journals but also in various Slavic and European languages. A particular challenge in locating and identifying the scientist's publications was the identification and bibliographic verification of rare and small-circulation scientific collections, symposium and conference proceed-*

*ings published between the 1970s and early 1990s, in which the scientist actively participated and published. The difficulty of accessing some originals is largely offset by the exceptional content of the texts themselves and the scholarly relevance of the issues they address. Our report addresses the main issues raised by these works and the technology for locating them.*

Личная или персональная библиография – по возможности полный список публикаций ученых – важная информационная база в истории любой науки. Особое значение такие указатели имеют в искусствоведении, где личностный аспект, персональный вклад исследователя в ту или иную область знания особенно важен. Как правило, подготовка и издание личных библиографий приурочивается к юбилеям, каким-либо знаковым событиям в деятельности учреждения или научной школы, когда необходимо подвести итог научной работе, подчеркнуть и аргументировать состояние и важнейшие достижения науки за тот или иной временной период.

Настоящий доклад посвящен специфике процесса создания библиографии научных трудов и музыкальных сочинений ведущего специалиста в области инструментоведения композитора Игоря Владимировича Мациевского. Им написано более четырехсот исследовательских работ и около ста музыкальных сочинений. Научные тексты И. В. Мациевского опубликованы не только в российских изданиях, но и в изданиях на разных славянских и европейских языках. Особую трудность в разыскании и идентификации публикаций ученого представило выявление и библиографическое подтверждение редких и малотиражных научных сборников, трудов симпозиумов и конференций, выходявших в 1970-е – начало 1990-х годов, в которых ученый активно участвовал и публиковался. Сложность доступа к некоторым оригиналам во многом компенсируется исключительной содержательностью самих текстов и научной актуальностью проблем, затронутых в них. Основной проблематике работ и технологии их поиска посвящается наш доклад.

**Татьяна Вадимовна Букина,**

*доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, профессор кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)*

**Tatiana V. Bukina,**

*Doctor of Art History, Ass. Prof., Leading researcher of the Department of Music at the Russian Institute for the History of the Arts; Prof. of the Chair of Music at Vaganova Ballet Academy (St. Petersburg, Russia)*

**Б. В. Асафьев о феномене  
«нового инструментального мышления» в музыке XX века**

**Boris Asafiev on the Phenomenon  
of “the New Instrumental Thinking” in XX Century Music**

*The paper considers contribution of Boris Asafiev into research of instrumental music. The particular attention is paid to a phenomenon of “the new instrumental style” in avant-garde musical directions of early XX century. The paper suggests that the study of this phenomenon became a catalyst of the novelties the musicologist brought into comprehension of instrumental dramaturgy.*

Наиболее инновационные аспекты исследовательского вклада Б. В. Асафьева в теоретическое музыкознание часто связывают с системным привнесением им фактора голосового интонирования в осмысление процессов формообразования. На подобном фоне его изыскания в области инструментализма сравнительно редко становятся предметом внимания. Между тем это была чрезвычайно важная и обширная сфера интересов музыковеда, без экскурсов в которую не обходился почти ни один его развернутый аналитический этюд, будь то в отношении музыки классической традиции, современного авангарда или фольклора. Продвигаемый им в этих работах подход, выходящий далеко за рамки традиционного анализа оркестровых стилей, обогатил музыкознание новыми идеями. Среди них, в частности, тенденция рассматривать инструментально-тембровое решение как существенный фактор музыкальной ткани, напрямую влияющий на формообразование. Другой особенностью была многоаспектность анализа инструментального начала,

в котором Асафьева интересовала не только темброво-колористическая, но и акустическая, интонационная и артикуляционная, ладо-гармоническая, моторно-кинетическая и коммуникативная сторона.

Предпринятое исследование позволило установить, что решающим в формировании подобных представлений для Асафьева оказался период 1924–1925 годов, когда он, с одной стороны, целенаправленно обратился к изучению и пропаганде современного музыкального творчества, с другой – более глубоко погрузился в изучение музыки устной традиции и, что особенно важно, начал осмысливать в корреспонденции с ней современные поиски в области музыкального языка. В ходе этих исследований в его поле зрения попали новые, прежде незамечаемые им феномены, в том числе и в области инструментального начала. Уже в 1924 году в брошюре «Новая музыка» Асафьев писал о явлении, которое позже, в «Книге о Стравинском», назвал «новым инструментальным мышлением» или «новым инструментальным стилем». Этот стиль, проявлявший себя преимущественно в сочинениях для камерных ансамблей, имел, по мысли Асафьева, преемственность с инструментализмом устной традиции, причем не только фольклором, но и джазом, музыкой ресторанов и кабаре, ансамблями бродячих музыкантов, как и с периодом зарождения европейских инструментальных школ в XVI–XVII веках.

При этом новый стиль пользовался всеми преимуществами письменной традиции, – в частности, возможностью регламентировать на бумаге те элементы композиции, которые прежде редко принимались в расчет в академической музыке. Наиболее яркими чертами «нового инструментального мышления» Асафьев считал:

- Индивидуализацию каждого инструмента ансамбля: восприятие его как «персонажа», характера, наделенного собственным «голосом», «диалектом», особым мелосом и специфической «органикой»;
- Неотделимость процесса сочинения музыки от ее инструментального воплощения: мелос рождается уже в определенном тембровом облике, в ориентации на эргономику конкретного инструмента; фактурные решения выводятся из приемов звукоизвлечения, динамических и акустических особенностей конкретного инструментария;
- Осмысление тембровой драматургии, динамических оттенков и нюансов артикуляции как ключевых факторов композиционной организации (отчасти восполняющих пошатнувшиеся тонально-гармонические связи), стремление предельно точно зафиксировать их в нотной записи;

- Установка на экономию выразительных приемов с одновременным ростом значимости каждого из них: отказ от «общих форм движения», орнаментальных «фигураций». Линеарность, полифонизация фактуры;

- Учет психомоторных аспектов инструментального исполнения (мышечных усилий, ритма дыхания), осознание их как важного фактора динамики музыкального материала, включение их в структуру композиции;

- Применение приема концертности как принципа формообразования – диалектического становления музыкальной идеи в инструментальном диалоге. Театрализация этого диалога средствами музыкальной драматургии.

Таким образом, «новый инструментальный стиль», в его осмыслении Асафьевым, аккумулировал многие конститутивные параметры становящегося языка «новой музыки» начала XX века. Есть основания считать, что для самого музыковеда обращение к этому материалу послужило «катализатором» как в осмыслении современного художественного процесса, так и в выработке новаторского системного подхода в анализе проявлений и функций инструментального начала в музыке.

### Литература

1. *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.
2. Новая музыка. II. Л.: Тип. «Коминтерн», ГИЗ, 1924. 16 с.
3. *Глебов И.* Полифония и орган в современности. Л.: ACADEMIA, 1926. 16 с.
4. *Глебов И.* Современный инструментализм и культура ансамбля // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под ред. И. Глебова и С.Л. Гинзбурга. Сб. III. Современный инструментализм. Л.: Тритон, 1927. С. 5–9.

**Эрдэнэчимэг Лувсанноров,**

*Доктор наук, профессор, директор Института монгольских исследований Монгольской Академии социальных наук, Заслуженный артист Монголии (Улан-Батор, Монголия)*

**Erdenechimeg Luvsannorov,**

*Doctor (ScD), professor, Director of the Institute of Mongolian Studies at the Mongolian Academy of Social Sciences, an Honored Artist of Mongolia (Ulaanbaatar, Mongolia)*

**Истоки создания морин хуура  
как струнно-смычкового инструмента:  
от культуры древних лесных охотников с луком и стрелами  
до степной коневодческой культуры**

**The Origins of the Morin Khuur  
as a Stringed Bowed Instrument:  
from the Ancient Forest Hunting Culture of Bows and Arrows  
to the Steppe Horse Culture**

The musical instruments that most clearly reflect the Mongolian way of life are the “hil” – bowed “higili” – “khuur” musical instruments. In this presentation, it was argued that the «turtle» tribe of the Mongolian ancestors, recorded in very early historical sources, were “forest people” and that the fact that they began to hunt deer using “kil-jilin” – “hil” – “archery arrow” was directly related to their lifestyle and mentality. Later, they became “field people” and used the “khilgas” they developed as a musical instrument. In particular, in ancient sources related to the ancient ancestors of Mongolia, such as the Xiongnu, Xianbei, Khitan, Nirun, and Uyghur Khanates, the terms “khil” (bow) and “khyalgasun khuur” (horsehair fiddle) are mentioned. The reason for naming the bow as “khil” or “kil” is because the musical instrument was crafted using “khilgas” or “khyalgas” (horsehair), leading to the name “khyalgasun khuur” or “kil khuur.” In most ancient sources, it was commonly referred to as “khil”.

In the historical sources from the 13th to 14th centuries, such as *The Secret History of the Mongols*, *The History of the Yuan Dynasty*, and *The Tale of the Two Grey Horses*, terms like “khogur”, “tsogur”, “khokhur”, “tsokhur”, “khurchin khatan” (queen musician), and “khurduulj” (playing the instrument) are recorded, indicating that from that period onward, the instrument

was called “*khuur*”. Additionally, in the 17th to 18th-century works, such as *The Golden Chronicle* and *The Legend of Argasun the Musician*, terms like “*khuur*”, “*khuurch*”, and “*khorch*” are mentioned. The musical instrument, which had been called “*khil*” (bow) or “*khyalgas*” (horsehair) since ancient times, began to be referred to as “*khogur*” or “*tsogur*” from the 13th to 14th centuries. From the 19th to 20th centuries, it came to be known as the “*morin khuur*” (horsehead fiddle).

Одним из музыкальных инструментов, наиболее ярко отражающих традиционный быт и мировоззрение монголов, является *хил* (*хигили*) *хуур* смычковый инструмент со струнами и смычком из конского волоса.

Согласно одной из гипотез, его происхождение связано с переходом монголов от охотничьего образа жизни в лесной зоне к кочевому скотоводству в степях. Основное оружие охотников «лук» со временем получил тетиву из конского волоса, а позднее этот материал стал использоваться и при изготовлении музыкальных инструментов.

Предполагается, что название «*хил*», первоначально обозначавшее лук, связано с древним корнем слова «*хялгас*» («конский волос»). Впоследствии появился инструмент с кожаным корпусом и волосяными струнами «*хил хуур*», который в разные исторические периоды был известен под названиями *хуур*, *икэл*, *хигили*, *хялгасан хуур*, *цоор хуур*, *морин-хуур* и *морин толгойт хуур* («инструмент с конской головой»).

**Александр Бабаниязович Джумаев,**

*кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ культурологии и нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан)*

**Alexander B. Djumaev,**

*Candidate of Science (in Art History), Leading researcher of the Institute of Cultural Research and Intangible Culture Heritage of the Ministry of Culture of the Republic of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)*

**К изучению искусства изготовления  
музыкальных инструментов в Узбекистане:  
мастера, традиции, инновации**

**Towards a Studying of the Art  
of Making Musical Instruments in Uzbekistan:  
Masters, Traditions, Innovations**

*The purpose of the article is to characterize the peculiarities of creative activity of masters for making musical instruments in Soviet and post-Soviet Uzbekistan. At the center of attention is a question of interdependency of creative work of musicians and masters of musical instruments.*

При написании данной статьи мы опирались, преимущественно, на полевые материалы, собранные во время поездок по городам Узбекистана и соседних республик. Записи бесед с мастерами музыкальных инструментов производились в Ташкенте, Бухаре, Хорезме (Хиве, Ургенче), Нукусе (Каракалпакстан), Бишкеке (Кыргызстан).

Ценные сведения о творчестве народных мастеров Узбекистана – изготовителях инструментов содержатся в исследованиях искусствоведа, кандидата искусствоведения Нины Арташесовны Аведовой (1923–2006)<sup>1</sup>. Автору довелось неоднократно беседовать с ней по данной теме. Многие годы жизни Н. А. Аведова посвятила изучению творчества знаменитого узбекского (ташкентского) мастера Уста Усмана Зуфарова

---

<sup>1</sup> Н. А. Аведова долгие годы работала старшим научным сотрудником Ордена Дружбы народов Института искусствознания им. Хамзы Министерства культуры УзССР. О ее жизни и научном творчестве см. [6: 83–103; 7: 107–107].

(1894–1981), сочетавшего традиционные, инновационные и экспериментальные методы в изготовлении инструментов [см.: 3]<sup>2</sup>.

**Устоз и уста.** Профессии музыканта и изготовителя музыкальных инструментов всегда зависели друг от друга. Их взаимосвязь отражается в общем терминологическом обозначении. Оно имеет две версии, соответствуя двум видам специализации. В народной среде музыканта-профессионала, знатока традиции именуют словом-титолом *устоз* (*устод*), а мастера-изготовителя музыкальных инструментов – *уста* (*усто*). *Устоз* может заменять собой имя при обращении к музыканту. Также и слово *уста*, которым выражается уважительное отношение к профессии. «Именем» *уста* называли мастеров в разных областях ремесленного производства: в деревообработке, керамическом производстве, строительных и кузнечных работах, изготовлении медночеканных изделий и т. д. В прошлом мастера в ремесле изготовления музыкальных инструментов (*созгарлик*), по-видимому, не объединялись в специальный цех. Они входили в другие ремесленные «корпорации», материал и технологии которых могли быть использованы для изготовления музыкальных инструментов, например, меди для ударного инструмента *довул* (*табл*), металлического «военного ная» (*сарбоз най*), или дерева для струнных инструментов – *танбура*, *дутара*, *гиджака*. К примеру, бухарский мастер медночеканных изделий (*кандакорлик*) уста Облоёр Йулдошев в начале XX века изготовил из желтой меди ударный инструмент *довул* (хранится в государственном музее искусств Узбекистана) [1: 71–72].

Связь искусства изготовления музыкальных инструментов с ремеслом деревообработки можно проследить на целом ряде примеров. Упомяну о современном бухарском мастере Уста Дехконе Джалилове (1963), один из близких родственников которого, согласно рассказу самого Уста Дехкона, был деревообработчиком, изготавливал двери, окна и т. п.

Показательна в плане взаимосвязи ремесла и искусства изготовления музыкальных инструментов история жизни и творчества старейшего каракалпакского мастера музыкальных инструментов Уста Сейтнияза (Уста Сейтнiaz Жаримбетов, 1885–1983). Воспоминания о нем сохра-

---

<sup>2</sup> Воспоминания об Уста Усмани, дружбе с Н. А. Аведовой содержатся в книге его сына, мастера музыкальных инструментов Тахтамурада Зуфарова на узбекском языке – «История инструментов и изготовления инструментов (Жизнь и творчество мастера национальных музыкальных инструментов Уста Усмана Зуфарова)» [8; также: 5: 41–44].

нил каракалпакский скульптор Жолдасбек Куттымуратов (1934–2016)<sup>3</sup>. В 1968 году Жолдасбек непродолжительное время обучался у Сейтнияза деревообработке; помогал мастеру в изготовлении дутара и кобыза – наносил узоры, выполнял другие работы. Жолдасбек считал Уста Сейтнияза своим учителем, прежде всего, по деревообработке. Под руководством мастера-уста изучались природа дерева, «повадки» разных деревьев, их текстура, способности выражать, по словам Жолдасбека, «скрытые в них музыкальные мотивы». Для скульптора в условиях Средней Азии деревообработка – это фундамент профессии. Чтобы стать скульптором, Жолдасбек, по его признанию, сначала освоил искусство изготовления музыкальных инструментов. Он любил музицировать на созданной им казахской домбре.

Уста Сейтнияз занимался разными видами работ, связанными с деревообработкой: изготавливал арбы, деревянную посуду. В годы Великой Отечественной войны, находясь в тыловом батальоне в России, Сейтнияз ремонтировал балалайки; сделал деревянную лодку, на которой перевозили муку.

Но главным для себя Уста Сейтнияз считал изготовление музыкальных инструментов. Основам этого искусства он обучился у узбекского мастера в Ташкенте (его имя осталось неизвестным), остановившись у него по пути следования из России в Каракалпакию. Уста Сейтнияз поставил перед собой творческую задачу: создать каракалпакский *дутар* (*дуутар*), в звучании которого, в его конструктивно-технологических и эстетических чертах были бы отражены характерные национальные признаки. И эта задача была им успешно решена. Каракалпакские музыканты называли Уста Сейтнияза отцом (*ата*) мастеров музыкальных инструментов. В 1940–60-е годы все каракалпакские певцы-*баксы* покупали дутары только Уста Сейтнияза. За инструментами к Уста Сейтниязу приезжали туркменские музыканты.

В изготовлении дутаров Уста Сейтнияз учитывал традиции узбекских и туркменских мастеров; использовал традиционные для данного искусства породы деревьев – туговое, ореховое, урюковое. Изготавливал он также гиджаки и кобызы. Его ученики, получившие благословение (*фатиха*) мастера, среди которых и сын Ораз Мухамбет Жаримбетов, продолжили созданную мастером школу.

---

<sup>3</sup> Рассказы об Уста Сейтниязе записаны мной от Жолдасбека Куттымуратова в апреле 2009 г. в Нукусе. Тогда же была осуществлена совместная поездка в расположенный недалеко от Нукуса поселок Актуба, на малую родину мастера. Здесь состоялась беседа с его сыном, Оразом Мухамбетом Жаримбетовым, унаследовавшим профессию отца.

**Музыканты–мастера.** В Узбекистане и Центральной Азии мастерами-изготовителями музыкальных инструментов нередко становятся сами музыканты и певцы. Это ремесло – не основная их профессия, а чаще – увлечение, дополняющее исполнительское творчество.

Мастером-изготовителем музыкальных инструментов был известный каракалпакский *баксы* и поэт Салменбай Садыков (1936–2006). Корпус дутаров он выдалбливал из цельного куска дерева местной породы *караман*. Это дерево отличалось большой твердостью и прочностью, и использовалось для изготовления колонн в жилых, дворцовых и культовых постройках в Хорезме. Дека дутара изготавливалась традиционно из тута. Инструмент декорировался верблюжьей костью.

Среди известных узбекских певцов и музыкантов, увлекавшихся изготовлением музыкальных инструментов, следует назвать ташкентского певца (*хафиза*), близкого друга, консультанта и сподвижника В. А. Успенского Шорахима Шоумарова (1876–1969) [см.: 4: 40–42]. В 1920-е годы он занимался усовершенствованием инструментов, много экспериментировал. Вдохновленный революционными переменами, он создал новый инструмент, который назвал «коммунсоз» [10]<sup>4</sup>.

Ярким экспериментатором в области создания новых музыкальных инструментов был упомянутый выше Уста Усман Зуфаров. Начав свои эксперименты еще до революции, он в первые два десятилетия советской власти создал целый ряд новых необычных по своим органо-логическим признакам инструментов. Они отражали революционные веяния того времени, и целая коллекция их (наряду с традиционными инструментами мастера) находится ныне в Российском национальном музее музыки в Москве<sup>5</sup>.

Интерес к изготовлению инструментов сохраняют известные современные певцы и музыканты-инструменталисты Узбекистана, других бывших советских республик. Среди них: Ари Бабаханов, Рахматджон Курбанов, кыргызские музыканты – комузист Нурак Абдрахманов, исполнитель на народных духовых инструментах Нурлан Нышанов и другие.

**Материальные и технологические каноны.** У мастеров музыкальных инструментов сохраняется, прежде всего, строгое следование принятым традициям в отношении материалов и технологических приемов изготовления инструмента. Более свободной, допускающей присутствие

---

<sup>4</sup> Инструмент хранился в Музее революции в Москве.

<sup>5</sup> Основная часть коллекции Уста Усмана, включающая экспериментальные струнные инструменты, описана и воспроизведена в нашей книге-альбоме [9].

личностного, субъективного начала, остается сфера эстетического декорирования, украшения и оформления инструмента.

Особое внимание уделяется подбору и подготовке дерева. Исключительными ценностными характеристиками обладает, по мнению мастеров, тутовое дерево, которое применяется при изготовлении дутара, танбура, сато и других инструментов. По свидетельству хорезмского музыканта Рустама Болтаева (1957), его учитель, известный узбекский создатель, исполнитель на танбуре Ризки Раджаби (1887–1977) говорил, что если дерево не дает плоды, то не может быть использовано для изготовления инструмента<sup>6</sup>. Жолдасбек Куттымуратов разделял тутовые деревья на мужские – грубые, не подходящие для инструментов, и женские – гладкие и ровные, без изъянов, – идеальные для изготовления инструментов. Тутовое дерево необходимо спиливать осенью, после того как опадет его листва (Уста Дехкон Джалилов). Тут, растущий около арыка, не дает хороший звук; отличный звук у тутового дерева, которое пьет мало воды, и у него небольшие расстояния между слоями (ташкентский мастер Уста Мухаммад-Назир)<sup>7</sup>. Наилучшим для изготовления инструментов, по мнению мастеров, является сорт тутового дерева «балхи» (Балх, город в Северном Афганистане), у которого белые сладкие плоды; затем следуют «чини» – «китайский» и «шотут» (шохтут – «царский»). Бухарский сорт тутовника «хасак» – не подходит, по мнению Уста Дехкона Джалилова, для изготовления музыкальных инструментов. Принимается во внимание качество плодов: «подбираются только такие деревья, которые дают вкусные плоды – тутовник со сладкими ягодами, а если урюковое дерево, то урюк со сладкими косточками» [2: 6]. Некоторые мастера считают, что тут должен быть выдержан (высушен) десять лет, затем один год находиться в земле и только после этого подвергаться обработке (хорезмский мастер Уста Тимур Курбанбаев). Исследователи полагают, что древесина «обычно выдерживается «от 5 до 40 и больше лет» [2: 6].

**Традиции школ, мастера и музыкальное сообщество.** В каждой региональной школе искусства изготовления музыкальных инструментов – ташкентской (фергано-ташкентской), бухарской, хорезмской, сурхандарьинской, каракалпакской и других – подходы к отбору материала для изготовления инструментов сходные. Везде присутствуют обязательные – тутовое, ореховое и урюковое (абрикосовое) деревья. Одна-

---

<sup>6</sup> Из беседы с Рустамом Болтаевым и Уста Тимуром Курбанбаевым (Ургенч, 17 апреля 2009 г.).

<sup>7</sup> Из материалов беседы с Уста Мухаммадом-Назиром, Ташкент, апрель 2009 г.

ко технологии обращения с ними различаются не только по регионам, но и у отдельных мастеров.

Одной из значительных в Узбекистане и Таджикистане является бухарская школа изготовителей музыкальных инструментов. Ее основоположником в XX веке принято считать мастера Уста Тахира (Уста Тахир Махмудов, 1883–1953). Он изготавливал различные инструменты, но более всего был известен своими танбурами, «сохраняя старую бухарскую школу изготовления танбуров» [2: 6]. Многие известные певцы-хафизы исполняли макамы на танбурах, изготовленных Уста Тахиром [8: 60]. С Уста Тахиром был знаком В. М. Успенский в бытность своей работы в Бухаре в 1923–24 годах по записи Бухарского Шашмакома. По всей видимости, на фотографии под названием «Музыкальный мастер в Бухаре», сделанной В. А. Успенским и сохраненной в его архиве (в Российском национальном музее музыки), запечатлен именно Уста Тахир. Когда в 1934 году при Научно-исследовательском институте искусствознания в Ташкенте была организована специальная Экспериментальная лаборатория по усовершенствованию национальных музыкальных инструментов, то по предложению ее руководителя, В. А. Успенского, на работу в эту мастерскую был приглашен (наряду с Уста Усманом Зуфаровым и другими мастерами) Уста Тахир Махмудов из Бухары [3: 54]. «Мастера проводили множество интересных экспериментов по усовершенствованию звучания народных инструментов» [3: 54].

В 1970-е – 2000-е годы в Бухаре заметно выделяется творческая деятельность мастера музыкальных инструментов Каромата Ахмедовича Мукимова (1944–2026), воспитавшего целую плеяду учеников, среди которых упомянутый Уста Дехкон Джалилов. Уста Каромат вырастил семейную династию мастеров: оба его сына – Отабек и Улугбек продолжают дело отца. Они не только создают, но и реставрируют инструменты, а также собирают старые инструменты, чтобы осуществить мечту Уста Каромата Мукимова и открыть в Бухаре музей музыкальных инструментов.

Мастера музыкальных инструментов независимо от их проживания (в Узбекистане или Таджикистане) и национальной принадлежности (узбеки или таджики) изготавливали и продолжают изготавливать инструменты для любого певца из Узбекистана и Таджикистана. Нередко тот или иной известный музыкант заказывает тому или иному мастеру из соседней страны инструменты на протяжении многих лет. Как, например, изготовление танбуров в Ташкенте заказывал известный музыкант, знаток Шашмакома, Народный артист Таджикистана Абдували Абдурашидов.

У большинства музыкантов-инструменталистов и певцов, как правило, имеется свой любимый мастер музыкальных инструментов, который учитывает различные данные (голосовые, физические) и эстетические вкусы своего заказчика. В свою очередь, мастера гордятся тем, что они изготовили инструмент для того или иного известного певца или инструмента. Подобные факты распространяются в музыкальном сообществе и сохраняются как часть «устных историй» музыки. Этот момент заметно влияет на творческую мотивацию мастера, становится моральным стимулом в его деятельности. Так, ташкентский мастер Уста Мухаммад-Назир с гордостью сообщал нам, что изготовил для известного советского и узбекского музыканта, поэта и бастакора Ильяса Малаева (1934–2008) танбур, тар и сато, и музыкант предпочитал играть только на инструментах Уста Мухаммада-Назира. И он же с горечью сообщил, что свой первый, изобретенный им, инструмент манзур он подарил знаменитому узбекскому певцу Шерали Джураеву, но он не приехал, чтобы забрать его<sup>8</sup>.

Краткий обзор деятельности отдельных мастеров изготовления музыкальных инструментов показывает, с одной стороны, наличие устойчивых и неизменных традиций в этом искусстве, а с другой, – стремление мастеров привнести в свое творчество новые элементы и инновации. Устойчивым и неизменным остается отношение к традиционным материалам для изготовления инструментов: это триада – туговое, ореховое и урюковое дерева. Среди нее самым почитаемым и универсальным остается туговое дерево. Благоговейное отношение к нему сохраняется в среде мастеров. В современных условиях, как и прежде, искусство изготовления музыкальных инструментов развивается как в профессиональной среде мастеров, так и среди многочисленных энтузиастов – музыкантов и певцов в традиционной музыкальной культуре Узбекистана, Таджикистана и других стран Центральной Азии.

### Литература

1. *Абдуллаев Т.* XIX–XX асрларда ўзбек кандакорлиги. Тошкент, 1974.
2. *Абдукаримов М.* Танбур, сато и сатор в музыкальной традиции Узбекистана и Таджикистана: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1997.
3. *Аведова Н. А.* Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Ташкент, 1966.
4. *Алимбаева К., Ахмедов М.* Народные музыканты Узбекистана. Ташкент, 1959.
5. *Джумаев А.* Усовершенствование и реконструкция музыкальных инструментов в Средней Азии: от средневековых опытов к систематической практике в XX в. // Вопросы инструментоведения. Вып. 11: Сборник статей и матери-

---

<sup>8</sup> Дальнейшее развитие этой истории и «судьба» подаренного инструмента мне неизвестны.

алов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 23-25 октября 2017 г.). СПб., 2017–2018. С. 39–45.

6. Джумаев А. Познавшая секреты мастеров. Страницы жизни искусствоведки Нины Аведовой // Восток Свыше. Духовный, литературно-исторический журнал. Выпуск LXVI, № 4, октябрь–декабрь 2024, Ташкент, 2025. С. 83–103.

7. Джумаев А. Познавшая секреты мастеров. Страницы жизни искусствоведки Нины Аведовой // Восток Свыше. Духовный, литературно-исторический журнал. Вып. LXVII, № 1-2, январь–июнь 2025, Ташкент. С. 100–107.

8. Зуфаров Т. Соз ва созгарлик тарихи. (Миллий мусика асбоблари устаси Усмон Зуфаровнинг хаёти ва фаолияти). Тошкент, 2014.

9. Музыкальное наследие Узбекистана в собраниях Российской Федерации. Книга-альбом. (Серия: «Культурное наследие Узбекистана», VI). Автор текста и составитель А. Б. Джумаев. Ташкент, 2017.

10. Юсупов Ш., Каҳҳоров М. Сан'атга бағишланган хаёт // Совет Ўзбекистони маданияти, 1956 йил, 22 январь, № 5.

### Список иллюстраций:

1. Нина Арташесовна Аведова в гостях у Уста Усмана Зуфарова, Ташкент, 1960-е годы. Фотография из личного архива автора статьи.

2. Жолдасбек Куттымуратов (слева) и сын Уста Сейтнияза, мастер музыкальных инструментов Ораз Мухамбет Жаримбетов. Поселок Актуба, Каракалпакстан, апрель 2009 г. Фото А. Б. Джумаева.

3. Уста Тахир Махмудов (предположительно). Бухара, 1923 г. Фото В. А. Успенского. Российский национальный музей музыки. Фонд В. М. Беляева. Ф. 340. Инв. № 10408, № 7550. В кн.: Музыкальное наследие Узбекистана в собраниях Российской Федерации: Книга-альбом / Автор текста и сост. А. Б. Джумаев (Серия «Культурное наследие Узбекистана», VI). Ташкент, 2017. С. 398.

4. Заготовка брусков тутового дерева для музыкальных инструментов. Хорезм. 2009 г. Фото А. Б. Джумаева.



1.



2.



3.



4.

**Сауле Исхаковна Утегалиева,**

*доктор искусствоведения, профессор кафедры  
«Музыковедение и композиция» Казахской националь-  
ной консерватории имени Курмангазы, Заслу-  
женный деятель Республики Казахстан  
(Алматы, Казахстан)*

**Saule I. Utegalieva,**

*Doctor of Art History, Professor of Musicology and  
Composition Department, Kazakh Kurmangazy  
National Conservatory, Honored Worker of the  
Republic of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)*

**Об Атласе  
«Национальные музыкальные инструменты  
тюркоязычных стран»**

**About the Atlas  
“National Musical Instruments  
of the Turkic-Speaking Countries”**

*In 2024, the book (Atlas) “National Musical Instruments of the Turkic-Speaking Countries” was published. The project managers were by the Baku U. Hajibeyli Music Academy, represented by its rector, People’s Artist of the USSR and the Republic of Azerbaijan, Professor Farhad Badalbeyli as well as the past and current Presidents of the Foundation for Turkic Culture and Heritage are Gunai Efendiyeva and Aktoty Raimkulova, coordinator (PhD), Associate Professor Nurida Ismail-zadeh. Researchers from Central Asian countries, Turkey and Azerbaijan participated in its implementation, presenting their materials on musical instruments. This is the first experience in creating an Atlas of Turkic musical instruments published in 4 languages (Turkish, Azerbaijani, Russian and English).*

*The Atlas provides information on 104 of the most common traditional musical instruments of six Turkic countries (Azerbaijan, Kazakhstan, the Kyrgyz Republic, Uzbekistan, Turkmenistan and Turkey). Each of its sections devoted to a particular republic consists of an introductory article and a brief description of musical instruments. Historical data about the musical instruments are given here, their ergological and morphological characteristics are given, as well as the peculiarities of their existence in musical practice. In addition, information about musical instruments is accompanied by their photos.*

В 2024 г. вышла книга (Атлас) «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран». Руководителями проекта стали Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли в лице ее ректора народного артиста СССР и Азербайджанской Республики, профессора Фархада Бадалбейли; прошлый и нынешний Президенты Фонда тюркской культуры и наследия – Гюнай Эфендиева и Актоты Раимкулова, координатор (PhD), доцент Нурида Исмаил-заде. В его реализации приняли участие исследователи из стран Центральной Азии, Турции и Азербайджана, представившие свои материалы по музыкальным инструментам. Речь идет о первом опыте создания Атласа тюркских музыкальных инструментов, изданного на 4-х языках (турецком, азербайджанском, русском и английском).

В Атласе дается информация о 104 наиболее распространенных традиционных музыкальных инструментах шести тюркских стран (Азербайджана, Казахстана, Киргизской республики, Узбекистана, Туркменистана и Турции). Каждый из его разделов, посвященных той или иной республике, состоит из вступительной статьи и краткого описания музыкальных инструментов. Здесь приводятся исторические сведения о них, даются эргологические и морфологические характеристики, а также выявлены особенности бытования в музыкальной практике. Кроме того, данные о музыкальных инструментах сопровождаются их фотографиями.

**Зульфия Оразовна Джумакулиева,**

*кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой (Ашхабад, Туркменистан)*

**Zulfiya O. Jumagullyeva,**

*Candidate of Art History, Senior Lecturer, Department of Music Theory, Turkmen National Conservatory named after M. Kulieva (Ashgabat, Turkmenistan)*

**Елена Павловна Осипова**

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой (Ашхабад, Туркменистан)*

**Yelena P. Osipova**

*Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory at the Turkmen National Conservatory named after Maya Kulieva (Ashgabat, Turkmenistan)*

## **Инструментоведение в Туркменистане**

### **The Organology in Turkmenistan**

*The report examines the main stages in the development of instrumentation science in Turkmenistan. Particular attention is given to B. Khudainazarov's monograph "Saz gurallaryny öwreniş" ("The Study of Musical Instruments"). The authors analyze the structure and key concepts of Khudainazarov's research and highlight the significance of his work for Turkmen musicology.*

Инструментоведение, как одно из направлений музыкальной науки в Туркменистане, уходит своими истоками в глубокую древность. В трудах средневековых ученых Центральной Азии наука о развитии инструментов – органология – рассматривалась как определенный цикл знаний из области акустики в связи с поиском оптимальных инженерных конструкций и материалов для их воплощения; истории и теории исполнительства; эстетического и медико-восстанавливающего психологического процессов.

В последней трети XX века туркменское музыкознание получило новый импульс развития. Было осуществлено системное изучение тур-

кменских музыкальных инструментов (дутар, гиджак, тюйдук) в рамках этнографических и этномузыковедческих экспедиций, проводимых под эгидой Академии наук Туркменской ССР. На этом этапе исследователи фиксировали:

- конструктивные особенности инструментов;
- региональные варианты настройки и ладовых систем;
- социально-функциональное назначение (обряды, бахши-исполнители, пастушеская культура и др.).

После обретения независимости (1991 г.) отечественное инструментоведение получило институциональную поддержку: были созданы фонды Национального музея, открылись специализированные кафедры в Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой, активизировалось сотрудничество с международными организациями (ЮНЕСКО, ИСЕСКО). Значительным достижением стало присвоение ЮНЕСКО статуса уникального образца мирового нематериального наследия туркменскому дутару.

Таким образом, вплоть до XXI века национальные музыкальные инструменты туркмен находились в центре органонологических исследований.

Мощным прорывом в этой области стало издание в 2018 году учебника Байрамдурды Худайназарова «Saz gurallaryny öwreniş» («Изучение музыкальных инструментов»). Автор более 200 произведений, видный музыкальный и общественный деятель, педагог, ученый Б. Худайназаров (1946–1925)<sup>1</sup> был одним из представителей интеллигенции «старой закалки» с разносторонним фундаментальным образованием, предусматривающим, с одной стороны – глубокое погружение в туркменскую народную и мусульманскую культуру: поучительные рассказы и притчи почтенных яшули, дестаны, песни и музыку народных просветителей – бахши, знания из старинных книг, с другой – европейскую выучку и приобщение, благодаря стандартам советского музыкального образования, к достижениям западной науки и культуры.

Композиторское творчество Байрамдурды Худайназарова питают восточные корни – туркменские, узбекские, курдско-иранские, турецкие, азербайджанские – сплетающиеся в единое и гармоничное целое. В научной деятельности особого внимания заслуживают достижения Б. Худайназарова в области органонологии. Его статья о туркменских дутарных муках, опубликованная в Ташкенте в 1978 году, стала мощ-

---

<sup>1</sup> 11 мая этого года этому талантливому туркменскому композитору, народному артисту Туркменистана исполнилось бы 80 лет.

ным импульсом для развития национальной этномузыкологии. Б. Худайназаров первым высказал тогда мнение о мукамах как о самостоятельном жанре народно-профессиональной музыки. Несмотря на спорность некоторых утверждений, эта небольшая работа стала первым научным трудом туркменского музыканта-профессионала, посвященным традиционной классической музыке туркмен, и дала толчок к появлению позже исследований отечественных этномузыковедов.

В своих научных трудах Б. Худайназаров стремился выйти за рамки узконационального. Его монография «Saz gurallaryny öwreniş» – яркое тому подтверждение. Она представляет собой первое в современной туркменской науке комплексное инструментоведческое исследование, в котором:

- произведена систематизация музыкальных инструментов по конструктивным, акустическим и функциональным признакам (с адаптацией систематики Э. фон Хорнбостеля – К. Закса к центральноазиатскому материалу);

- описаны технологические процессы изготовления (выбор древесины, обработка корпуса, декоративно-прикладные элементы);

- проанализированы исполнительские техники и их связь с поэтическими формами бахши, а также с региональными школами (текинская, йомудская, эрсаринская и др.);

- выявлены механизмы трансляции знаний от мастера к ученику, включая устные наставления, мнемотехнические приемы и сакральные практики;

- сформулированы проблемы сохранения инструментального наследия в условиях модернизации и предложены научно обоснованные рекомендации по музейной фиксации, академическому преподаванию и цифровому архивированию.

Впервые на туркменском языке рассмотрены музыкальные инструменты трех видов оркестра: симфонического, народного, эстрадно-джазового. Наибольший акцент в исследовании сделан на историю и современное состояние туркменских народных инструментов. С максимальной точностью определены параметры инструментов, проанализирована взаимозависимость материала изготовления инструмента и его тембральных свойств, выдвинуты смелые гипотезы о происхождении музыкальных инструментов народов Азии и их влиянии на формирование европейского инструментария.

Научная новизна работы заключается в переходе от описательно-этнографического подхода к структурно-функциональному анализу, где инструмент рассматривается как динамическая система, взаимодей-

ствующая с исполнителем, акустической средой и социокультурным контекстом.

В своей монографии, а также в личных беседах Б. Худайназаров высказывал свое видение и перспективы развития инструментоведения в Туркменистане. Он считал необходимым проведение акустико-физических исследований с целью спектрального анализа тембров, измерения резонансных характеристик корпусов; создание цифровой базы (3D-сканирование инструментов, базы данных с аудио- и видеофиксацией игровых приёмов); проведение сравнительных исследований (сопоставление туркменских инструментов с узбекскими, казахскими, хорасанскими аналогами); разработки учебных пособий, включение инструментоведческих модулей в программы консерваторий и школ искусств, перспективные направления исследований – интеграция инструментоведения с этнолингвистикой, антропологией звука и исследованиями в области cultural heritage management.

Инструментоведение в Туркменистане прошло путь от фиксации этнографических наблюдений к самостоятельной научной дисциплине. Монография Б. Худайназарова стала важным этапом в этом процессе, отразив системный взгляд на туркменские музыкальные инструменты как на живые носители культурной памяти. Дальнейшее развитие направления требует междисциплинарного подхода, международного сотрудничества и активной работы по сохранению нематериальных технологий мастерства, признанных на мировом уровне.

### Литература

1. *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. – М.: Музгиз, 1962. Вып. 1. 300 с.; 1963. Вып. 2. 340 с.
2. *Макомы, мугамы и современное композиторское творчество: Межреспубликанская научно-теоретическая конференция.* Ташкент, 10-14 июня 1975 г. / Сост. Д. А. Рашидова. Ташкент: ФАН, 1978. 260 с.
3. *Матякубов. О.* Узбекская классическая музыка. Ташкент, 2015. Книга 1. 228 с.; Ташкент: ФАН, 2015. Книга 2. 216 с.
4. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка: в 2-х т. Алматы: 2003. 832 с.
5. *Gurbanowa J.* Türkmen dutar sazларыnyň gurluş aýratynlyklary // XXI asyrylym asyrydyr. Beýik Saparmyrat Türkmenbaşynyň ýaş alymlarynyň arasynda yglan eden ylmy bäsleşiginiň ýeňijileriniň ylmy makalalary. Aşgabat, 2003. S. 67–76.
6. *Nurytow Ý.* Türkmen sazлары we sazandarлары. Aşgabat: Ylym, 1993. 80 s.
7. *Saparmyradowa M.* Tüýdük sazynyň forma dörediş prosesinde ýerine ýetirijiniň roly // Berkarar döwletiň batly gadamlary. 1-nji goýb. Aşgabat: Ylym, 2013. S. 143–149.
8. *Hudaynazarow B.* Saz gurallaryny öwreniş. Aşgabat, TDNG, 2018. 288 s.

**Ровшан Мурадович Мухаммедов,**

*старший преподаватель кафедры истории музыки  
Туркменской национальной консерватории имени  
Майи Кулиевой (Ашхабад, Туркменистан)*

**Rovshan M. Muhammedov,**

*Senior Lecturer, Department of Music History, Turkmen  
National Conservatory named after Maya Kulieva  
(Ashgabat, Turkmenistan)*

**Деятельность Лаборатории  
по реконструкции и совершенствованию  
национальных музыкальных инструментов  
при Туркменской национальной консерватории  
имени Майи Кулиевой:  
исследования и разработки современного периода**

**Activities of the Laboratory  
for the Reconstruction and Improvement  
of National Musical Instruments at the Turkmen National  
Conservatory named after Maya Kuliyeva:  
Research and Development of the Modern Period**

*Turkmen folk music is distinguished by its great originality. Ancient Turkmen folk instruments continue to be actively used today. The laboratory for the reconstruction and improvement of folk instruments, operating at the Turkmen National Conservatory named after Maya Kuliyeva, is conducting extensive work collecting, studying, reconstructing, and improving the sound of folk instruments such as the dutar, gyjak, dilli and gargy tuyduk. Particular attention is paid to the creation of new varieties of folk instruments.*

Туркменский народ отличается высоким уровнем развития музыкального наследия. В. М. Беляев, один из первых ученых, широко и обстоятельно изучивших музыкальное искусство туркмен, писал об этом следующее: «Три стороны туркменской музыки особенно привлекли мое внимание: 1) сложность и тонкая разработанность как в отношении формы, так и в отношении гармонии, 2) своеобразие звукового материала и приемов его разработки и 3) наличие в этой музыке строгой и последовательно примененной композиционной системы, свидетельствующей о многих веках стоявшей за ней своеобразной и законченной музыкальной культуры» [5: 24].

Начиная с первой половины прошлого века, предпринимаются попытки модернизации музыкальных инструментов, разработки и внедре-

ния новых их типов. В этом направлении выделяются начинания Б. Нуралиева, Г. Угурлыева. В результате их экспериментов были разработаны различные виды дутаров и гиджаков, однако не все из предложенных музыкальных инструментов нашли свое применение, поскольку над изменением их конструкций требовалась большая и комплексная работа.

Реализация этих инициатив была продолжена в Туркменской национальной консерватории. С открытием Лаборатории по реконструкции и совершенствованию национальных музыкальных инструментов ее научные сотрудники начали работать среди населения, собирая ценную информацию о старинных образцах музыкальных инструментов. Одним из музыкантов, проделавших большую работу в этом направлении, был Чары Бабаев – исполнитель, композитор, музыкально-общественный деятель, мастер по изготовлению и реконструкции народных инструментов. Изготовленные им музыкальные инструменты широко используются как в преподавательской, так и в исполнительской деятельности.

В настоящее время научные сотрудники Лаборатории по реконструкции и совершенствованию национальных музыкальных инструментов при Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой успешно ведут свою творческую деятельность. Один из них – старший научный сотрудник, гиджакист, мастер по изготовлению народных инструментов Аманнепес Аманнепесов.

Мастер подготовил два варианта гиджака. В основе первого варианта лежат очертания туркменского национального украшения «дагдан» (рис. 1)<sup>1</sup>. Аманнепес Аманнепесов был первым из мастеров, кто ввел в гиджак пятую струну. Новаторство этого варианта гиджака заключается не только в изменении его конструкции, но в расширении диапазона, и соответственно – расширении художественных возможностей. Общий диапазон звучания гиджака «Огуз» – от  $g$  до  $D^5$ . Настройка струн:  $A^2 - E^2 - A^1 - D^1 - g$ . Новая струна располагается рядом с прежней нижней струной, образуя кварто-квинтовый строй (ч.4–ч.5–ч.5–ч.5) [1: 122].

В 2011 году А. Аманнепесов стал победителем конкурса научных работ молодых ученых Туркменистана, он обосновал значение своего гиджака, строение инструмента и его исполнительские возможности. В этом же году он получил патент на изобретение музыкального инструмента. Создание 5-тиструнного гиджака «Огуз» можно считать существенным достижением туркменского инструментостроения [4: 34].

Корпус второго инструмента сконструирован из тыквы. Известно, что корпус старинных туркменских гиджаков также изготавливался

---

<sup>1</sup> Иллюстрации из архива Лаборатории по реконструкции и совершенствованию национальных музыкальных инструментов при Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой.

из коры особого сорта тыквы. По мнению композитора и исследователя туркменской народной музыки Б. Худайназарова, «можно предположить, что на Востоке, в том числе и на территории Туркменистана, существовал двухструнный гиджак» [3: 35]. Этот вариант гиджака, на котором играли музыканты в прошлом, был реконструирован научными работниками консерватории в Лаборатории. Гиджак с корпусом, изготовленным из тыквы, является древней моделью этого инструмента, он отличается от современного гиджака формой своего корпуса (рис. 2).

В ходе исследований на основе турецкого варианта гиджака – кеманчи был разработан еще один тип смычкового хордофона (рис. 3). Данный вид модернизированного туркменского гиджака выполнен на основе конструкции черноморской лиры (туркменские мастера называют ее «турецким гиджаком» – «*türk gyjagy*»), однако отличается от него:

У турецкого инструмента шейка изготавливается отдельно от корпуса, поверх нее накладывается деревянная пластина. Шейка («*sap*») и чаша корпуса («*kädi*») туркменского инструмента изготавливаются из цельного куска дерева. Шейка туркменского гиджака длиннее, чем турецкого, накладку отсутствует.

У турецкого инструмента колки расположены на лицевой стороне головки. У модернизированного туркменского гиджака колки выполнены по аналогии с колками («*gulaklar*») национального гиджака, т. е. размещаются с двух боковых сторон. Такое расположение колков удобно для крепления струн, настройки инструмента и ведения смычка (смычок – «*syhawaç*», «*kemençe*»).

В лаборатории также ведется работа по улучшению звуковых качеств туркменского оркестрового дутара. В обновленном дутаре сохранена общая национальная стилистика, а основное внимание уделяется усилению издаваемого им звука. Так, при его изготовлении используются те же материалы, что и в традиционном дутаре, но средняя часть верхней деки расположена ниже, а подставка под струны устанавливается выше. Благодаря этим преобразованиям, а также особому расположению резонаторных отверстий на деке, инструмент приобрел более мощный звук (рис. 4).

У туркмен бытовали и другие виды музыкальных инструментов, которые изготавливались для различных целей, и имели свое предназначение. Как отмечает А. Аманнепесов, «наши предки изобрели инструмент, называемый «*guş dili*» (в пер. – птичий язык), который издавал звуки, похожие на пение птиц. Со временем на основе таких видов, как «*guş dili*» и *jül-jül* (джул-джул – свистулька), *aw borusy* («ав борусы» – охотничья труба), можно наблюдать создание целого ряда духовых музыкальных инструментов» [2: 34]. Миниатюрный гуш дили предназначался специ-

ально для охотников и в наши дни не используется. Он издаёт звук, похожий на голос перепёлки. В прошлом этот инструмент использовался с целью отлова птиц и их приручения. Предполагается, что хранящийся в музее консерватории гуш дили, сохранившийся в народе и дошедший до наших дней, был изготовлен примерно в XVIII веке. На его основе в лаборатории была произведена реконструкция (рис. 5).

Музыкальный инструментарий является показателем развития культурной жизни народа, наличия богатого национального духовного наследия. Разработка различных моделей музыкальных инструментов, бережно сохранившихся и используемых с древнейших времён, повышает спрос на них и модернизирует их исполнительские возможности. Тем самым расширяется сфера художественного творчества народа и процветает музыкальное искусство.

### Литература

1. *Amannepesow A.* “Oguz” gyjagynyň başinji kirşiniň häsiýetnamasy // Türkmenistanda ylym we tehnika. 2021. № 1. S. 121–124.
2. *Amannepesow A.* Guşdili saz guralynyň özboluşlylygy. // Türkmenistanda ylym we tehnika. 2023. № 6. S. 34–36.
3. *Hudaýnazarow B.* Saz gurallary öwreniş. Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2018.
4. Saz dünýäsiniň jadysy ýa-da “Oguz” gyjagy // Medeniýet. 2015. № 2. S. 34–35.
5. *Успенский В. А., Беляев В. М.* Туркменская музыка. Т. 1. Ашхабад: Туркменистан, 1979.

### Иллюстрации

из архива Лаборатории по реконструкции и совершенствованию национальных музыкальных инструментов при Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой

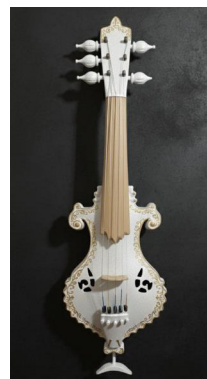
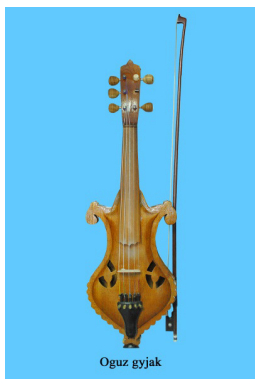
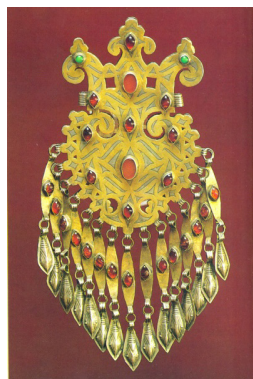


Рис. 1. Украшение «дагдан» и гиджак «Огуз» (мастер А. Аманнепесов).  
Фото А. Аманнепесова.



Рис. 2. Гиджак с корпусом из тыквы (мастер А. Аманнепесов). Фото А. Амманепесова



Рис. 3. Турецкая кеманча (слева) и модернизированный туркменский гиджак (справа). Фото А. Аманнепесова.



Рис. 4. Традиционный дутар (слева) и модифицированный оркестровый дутар (справа). Фото автора статьи.



Рис. 5. Реконструированный гуш дили. Фото автора статьи.

**Пикичян Рипсима Ваграмовна,**

*кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института Искусств Национальной Академии наук Республики Армения, доцент кафедры культурологии Ереванского государственного университета (Ереван, Армения)*

**Hripsime V. Pikichian,**

*PhD in History, Senior Researcher, Institute of Arts National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Associate Professor, Department of Cultural Studies, Yerevan State University (Yerevan, Armenia)*

### **Вклад Арама Кочаряна в исследование традиционных армянских музыкальных инструментов**

#### **Aram Kocharian's Contribution to the Study of Armenian Traditional Musical Instruments**

*This article examines the scholarly legacy of Aram Kocharian, a distinguished researcher of Armenian traditional musical instruments. His monograph and archival materials constitute a fundamental study of percussion, wind, and string instruments, conducted through an interdisciplinary approach. Kocharian employed comparative musicology methods, continuing the tradition of Komitas, and juxtaposed Armenian instruments with their counterparts in other cultures. Particular attention was devoted to terminology, construction, range, sound production techniques, and ensemble performance practices. Although a comprehensive edition covering all Armenian instruments has not yet been published, Kocharian's work remains unsurpassed in depth and scope. His contribution should be recognized as outstanding, as he established a scientific foundation for the preservation and interpretation of Armenia's musical heritage and its integration into global ethnomusicology.*

Если кратко охарактеризовать деятельность армянского музыковеда Арама Карповича Кочаряна (1903–1977), следует отметить, что в 1920–1930-х гг. он был одним из первых музыковедов Советской Армении наряду с Р. Меликяном, Р. Терлемезяном, Х. Торджяном, М. Агаяном и К. Тер-Вртанесяном. В 1930-е гг. многие из них стали жертвами репрессий: А. Кочарян в 1931–1934 гг. был сослан в Алтайский край, а в начале 1940-х – К. Тер-Вртанесян [2: 5].

Личный фонд Арама Кочаряна в фонотеке Института искусств Национальной Академии наук Республики Армения содержит уникальную коллекцию записей традиционных музыкальных инструментов и исполнений известных музыкантов Армении и Закавказья первой половины XX века. Это свидетельствует о его глубоких профессиональных знаниях и широком научном кругозоре<sup>1</sup>.

В брошюре «Армянская народная музыка» (1939) А. Кочарян рассмотрел вокальные и инструментальные традиции армянской музыки, уделив особое внимание народным инструментам, исполнительским традициям гусанов, ашугов и сазандаров [3]. Этот труд стал важным этапом развития армянской этномузыкологии. В 1960-е гг. ученый опубликовал статьи «Одноствольная свирель» [4] и «Музыкальные инструменты в Армении: группа духовых» [5], где на основе археологических, этнографических, иконографических и музыкальных данных исследовал происхождение и исполнительские традиции духовых инструментов Армении. На многолетних исследованиях А. Кочаряна основан раздел об армянских музыкальных инструментах в книге «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», изданной в 1963 году [1: 87–92], ученому принадлежит авторство словарных статей о музыкальных инструментах в «Армянской советской энциклопедии».

Научное наследие А. Кочаряна отличается фундаментальностью, системностью и междисциплинарностью. Его исследования не только обогатили армянскую этномузыкологию и органологию, но и создали основу для дальнейшего изучения традиционных музыкальных инструментов в сравнительном контексте.

---

<sup>1</sup> Начальное образование Кочарян получил в ереванской гимназии, где играл в духовом оркестре, затем обучался в музыкальной студии. После ее окончания работал учителем музыки и хормейстером в армянских селах. В 1925 г. поступил в Московское музыкальное училище им. М. И. Глинки на отделение теории и композиции, а после его окончания продолжил обучение на композиторском факультете Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Он занимался у А. Александрова, Г. Литинского, В. Садовинкова и Г. Конюса, участвовал в деятельности Московского музыковедческого института и армянского музыкального коллектива Москвы, а в училище имени А. Глазунова преподавал теоретические дисциплины и организовывал хоры. Летние каникулы Кочарян посвящал фольклорным экспедициям по Армении, записывая народные песни и мелодии. В 1925 г. вместе с Р. Меликяном он отправился в Арцах для фиксации музыкального материала. Активная научная и общественная деятельность стала одной из причин его ареста и ссылки [7: 9].

Монография «Ударные и духовые музыкальные инструменты в Армении» (2008) [6] стала одним из важнейших трудов в области армянской органологии. Ученый классифицировал ударные, шумовые, духовые и струнные инструменты, исследовал их происхождение, конструкцию, звукоряд и особенности исполнения, сопоставляя армянские инструменты с аналогами других народов. Каждая глава начинается с историко-этимологического анализа, сопровождается точными измерениями музыкальных инструментов, нотированными примерами из фондовых записей, а также иллюстративным материалом – фотографиями и рисунками. В своих работах он также использовал данные мифологии, этнографии, археологии, источниковедения и искусствоведения. В рабочих вариантах будущих книг он планировал аналогичное исследование струнных музыкальных инструментов, классифицируя их на смычковые, щипковые и ударные типы, и уделяя внимание ансамблевым формам исполнения.

Вклад Арама Кочаряна в изучение армянских народных музыкальных инструментов является выдающимся. Его труды заложили научную основу для сохранения и дальнейшего исследования армянского музыкального наследия.

### Литература

1. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.*, Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963.
2. *Гёдакян Г.* Слово об Араме Кочаряне // Материалы конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Арама Кочаряна. Ереван: Изд-во «Наука» НАН РА, 2004. С. 5–8.
3. *Кочарян А.* Армянская народная музыка. М.-Л., 1939.
4. *Кочарян А.* Одноствольная свирель // Вестник АН Армянской ССР. Серия общественных наук. Ереван, 1962. № 11.
5. *Кочарян А.* Музыкальные инструменты в Армении: группа духовых // Историко-филологический журнал. Ереван, 1963. № 3. С. 11–15.
6. *Кочарян А.* Ударные и духовые музыкальные инструменты в Армении / Министерство культуры РА; Национальная Академия наук РА; Институт Искусств. Ереван: Амроц груп, 2008. 248 с.
7. *Худабашян К.* Арам Карапетович Кочарян (жизнь и творческий путь) // Материалы конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Арама Кочаряна. Ереван: Изд-во «Наука» НАН РА, 2004. С. 8–16.

**Владимир Васильевич Кошелев,**

*старший научный сотрудник, хранитель коллекции музыкальных инструментов Шереметевского дворца – Музея музыки (филиал Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства), Заслуженный работник культуры РФ (Санкт-Петербург, Россия)*

**Vladimir V. Koshelev,**

*Senior researcher and curator of the collection of musical instruments at the Sheremetev Palace Museum of Music (a branch of the St. Petersburg Museum of Theatrical and Musical Art), Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Saint Peterburg, Russia)*

**«Инструментиарий»  
или Стихотворные портреты музыкальных инструментов  
(инструментоведческий аспект)**

**“Instrumentarium” or Poetic Portraits of Musical Instruments  
(Instrumental Studies Aspect)**

*Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда...*  
А. Ахматова. «Тайны ремесла»

Это произошло в начале марта 1992 г. Отправившись в очередное путешествие по книжным просторам ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина с целью сбора инструментоведческой информации, я случайно наткнулся на одну короткую заметку. В ней говорилось о том, что итальянский ученый эпохи Возрождения – врач, астроном, философ, поэт **Джироламо Фракасторо (1478–1553)** в 1530 г. опубликовал по-латински поэму под названием «*Syphilidis, sive Morbi Gallici*»<sup>1</sup>.

Заметка потрясла меня. И я рассудил: *«Если уж медицинской темы можно коснуться в стихах, то что говорить о моем предмете – о музыкальных инструментах? Почему бы мне не запечатлеть в стихотворных портретах музейные инструменты, хранимые мной, по долж-*

---

<sup>1</sup> Прочсть поэму мне удалось только после того, как она была опубликована в переводе на русский язык в 2007 году.

ностным обязанностям? Ведь не приговорён же я вечно писать о них только наукообразным слогом!»

Удивительным оказалось, что именно Фракасторо дал мне некое наставление в том, как прозаический предмет науки подать в стихах:

«<...> **поэт** (здесь и далее выделено мной. – В. К.), *чья цель и обязанность состоят в том, чтобы выразить свои мысли совершенно, подчиняет содержание своему стремлению говорить изящно <...> особенно когда он касается вопросов, требующих объяснений, по своей обязанности пропускает многое, в частности, то, что не может ни украсить его речь, ни придать ей величие, ни блистать при изложении <...> я отбросил многое, необходимое для понимания сути предмета, так как оно не подходило для поэзии».*

Иными словами, мне предлагалось, творя стихотворный образ инструмента, опускать прозаические подробности, например, его органо-логическое описание, выявляя при этом в инструменте поэтическое начало. Понятно, что «отбросить многое» – у Фракасторо означало выражаться кратко, – стихотворно, в конечном итоге – образно.

И вот, 17 марта 1992 г. я написал свой первый опус:

Отважною рукой раздвинув  
дебри силлогизмов,  
напряг **струну**,  
ударил в **погудало**  
и песнь запел,  
сколь радостную, столь печальную.  
Но слышно было лишь как дышит  
мощно, мерно и упруго  
Онего ...

И что здесь «инструментоведческого», спросят меня по прочтении?

Отвечаю. В этих строчках – буквально двумя словами – изложена одна из версий происхождения струнных инструментов, восходящая к устройству парусного судна. Ибо «погудало» означало рычаг руля на рыболовных парусных судах европейского Севера, а «струной» – на тех же судах – назывался трос такелажа, крепившийся одним концом к мачте, другим – к корпусу судна.

Если с этой точки зрения рассмотреть конструкцию струнных инструментов, то инструментовед может буквально в тех же двух словах изложить упомянутую версию через **погудало** и **струну**, поскольку погудало есть смычок, а такелажная снасть есть струна. Если же добавить к перечисленному то, что:

- судовая струна может «петь» (когда, например, то же Онего взволнуется),
- дека инструментов есть дек (палуба) судна,
- подставка есть мачта,
- резонатор инструмента есть корпус судна, то конструкция инструментов станет вполне завершённой, а ее происхождение – сформулированным.

Но сколько нам понадобится слов, чтобы прозаически изложить эту версию происхождения музыкальных инструментов, и сколько понадобилось их для того, чтобы изложить ее стихотворно!?

Стихотворные образы музыкальных инструментов подвигают нас на эвристическое (интуитивное) постижение сути предмета, на использование воображения в открытии новых аспектов в изучении мира музыкальных инструментов, особенно – вопросов происхождения. Каковой может быть роль воображения в обнаружении этих «новых аспектов», я бы проиллюстрировал следующим двустишием:

Можешь ли то делать, чему тебя не учили?  
Можешь ли то знать, о чем и не думывал?

Опус № 2 моего «Инструментария» появился только 11 апреля 1999 г.

Играй, гармонь, пестрядная!  
Кричи, смеясь, не плачь.  
Влюблен в тебя, двухрядная,  
Неистовый играч.

Свою башку чубастую  
Воздел он, словно коренной,  
Да так хватил пальцастою  
«По улице, по мостовой»,

Что разлетелась песня в стороны  
Колючим снегом из-под пристяжных!  
Что даже птицы вещие – вороны –  
Забыли о пророчествах своих.

Коль скоро наша конференция посвящена евразийским проблемам, то, демонстрируя следование теме, приведу образы еще трех инструментов:

Бала – бала – балалайка!  
Слово тюркское. Не так?

Словари открой, да полистай-ка,  
Например, на «балалар такмак».

Ты узнаешь и услышишь:  
«Ба'ла» – здесь, а там – «бала'».  
Так, для памяти запишешь,  
Ребятью молва звала.

Впрочем, что нам до языкознанья?  
Инструмент настрой, да заиграй,  
Чтоб о нацио-распознаванье  
Не споткнулся струнный грай.

Чтобы «*Не одной во поле дороженькой*» (пропеть)  
Начинался долгий путь  
И не под одной «*Во поле березонькой*» (пропеть)  
Можно было – было – бы уснуть.

*С.-Петербург, 16 апреля 1999 г.*

«Гусле, гусль и гусли!  
Надрываясь, память голосит:  
Вы в одном и том же русле –  
Христиане, мусульмане и санскрит!»

Вопль рвется ль в цоколь  
Неба, смык ли –сокол  
Бьет струну иль перст –  
Один на семь струнных верст –

Память не забыть велит:  
«Гусле, гусль и гусли!  
Мы в одном и том же русле –  
Мусульмане, христиане и санскрит!»

*С.-Петербург, 8 марта 2002 г.*

На сегодняшний день «Инструментиарий» насчитывает около 140 стихотворений<sup>2</sup>...

---

<sup>2</sup> К традиции поэтического оформления своих научных поисков обращались и другие ученые – сотрудники сектора инструментоведения Российского института истории искусств. Так, труд Ю. Е. Бойко «Интерпретация музыки. Заметки инструментоведа» (СПб., 2014) содержит поэтическое произведение автора «Это руны Калевалы, это Леннрота напевы, или К проблеме инструментально-го строя». Мастерское владение поэтическим слогом демонстрировал и доктор искусствоведения В. А. Свободов, перу которого принадлежит множество стихотворных сочинений (*прим. ред.*).

**Валерий Иванович Яковлев,**

*доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры баяна и аккордеона Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (Казань, Республика Татарстан, Россия)*

**Valery I. Yakovlev,**

*Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Bayan and Accordion Department of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Honored Worker of Higher Education of the Russian Federation, Honored Artist of the Republic of Tatarstan (Kazan, Republic of Tatarstan, Russia)*

## **Истоки марийской народно-инструментальной культуры: историографический контекст**

### **The Origins of Mari Folk Instrumental Culture: Historiographical Context**

*This paper provides a brief analysis of the history of the study of Mari traditional musical instruments in the first half of the 20<sup>th</sup> century, which has crucial scientific, theoretical, and practical significance for the current stage of development of folk instrumental culture in the Republic of Mari El.*

Как свидетельствует источниковая база, народно-инструментальная культура Республики Марий Эл весьма многообразна. Она включает два сложных взаимосвязанных и взаимообусловленных направления. Первое направление – это марийская национальная (этническая) народно-инструментальная культура устной традиции, предполагает исполнительство на разных типах традиционных марийских народных музыкальных инструментов.

Второе направление – народно-инструментальная культура письменной (нотной) традиции. Оно отражает академическое – профессиональное направление, аккумулирующее общенациональные – общероссийские черты исполнительства на реконструированных и усовершенствованных народных музыкальных инструментах, создание и обучение на этих инструментах в специальных музыкальных социокультурных

учреждениях, таких как детские музыкальные школы, музыкальные училища (колледжи), высшие специальные учебные заведения.

В настоящее время эти два важнейших направления в народно-инструментальной культуре Республики Марий Эл, по нашему мнению, нуждаются в глубоком изучении.

Цель настоящей работы: кратко, не вдаваясь в подробности, выявить и представить исследовательские работы по марийской народно-инструментальной культуре устной традиции первой половины XX века – периода становления этноинструментоведческой науки в Республике Марий Эл.

Одним из первых исследователей, кто обратился к специальному изучению марийской народно-инструментальной культуры, марийских традиционных народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки в 20-е – 30-е годы XX века был Т. Е. Евсевьев – основатель и один из первых заведующих Марийского научно-краеведческого музея (1925–1930), член Марийского общества краеведения.

В организуемых и проводимых по его инициативе первых комплексных фольклорных, музыкально-этнографических экспедициях (совместно с основоположником профессиональной марийской музыки И. С. Палантаем, а также В. М. Васильевым, Ф. Е. Егоровым, Т. Е. Ефремовым, Я. А. Эшпаем) ученый записывал народные песни, сказки, легенды. При активном участии Т. Е. Евсевьева специально для Марийского научно-краеведческого музея была собрана и выставлена коллекция марийских музыкальных инструментов (она экспонируется в музее и в настоящее время). Экспозицию составили аэрофоны (волынки шувыр, трубы сурэм пуч и шыже пуч), хордофоны (щипковые кусле, смычковые ия ковыжи), мембранные инструменты (барабаны тумыр). По ее материалам Т. Е. Евсевьев опубликовал в газете «Красный день» за 14 апреля 1929 г. статью «О марийской музыке».

Важные сведения о марийских музыкальных инструментах выявлены во многих, к сожалению, неопубликованных работах Т. Е. Евсевьева. Например, в его рукописной работе «Марийские национальные инструменты» содержится подробное описание наиболее распространенных марийских музыкальных инструментов и их использования в быту [4].

Интерес в рукописных работах Т. Е. Евсевьева представляют также записи легенд, в которых говорится о происхождении некоторых марийских музыкальных инструментов. Так, в одной из легенд, записанной Т. Е. Евсевьевым, происхождение марийских гуслей связывается с богом Юмо, а происхождение волынки – нечистой силой Ия (черт) [1: 39].

В 1927 г. в журнале «Марийский край» была опубликована статья известного краеведа, преподавателя марийского языка и этнографии Ма-

рийского педагогического техникума Ф. Е. Егорова «Марийская культура» [5]. Ее автор значительное внимание уделил марийским народным музыкальным инструментам, высказав свою точку зрения на проблему их генезиса и эволюции. Наиболее древними марийскими музыкальными инструментами Ф. Е. Егоров считал жалейку шиалдыш, домру ковыж, барабан тумыр и трубу пуч. Он предполагал, что в процессе эволюции жалейка «перешла» в пузырь шувыр, а домра – в гусли кусле. Интересна также точка зрения Ф. Е. Егорова по поводу взаимосвязи названия некоторых деревень с названиями марийских музыкальных инструментов. Согласно ей, в основе происхождения наименования ряда деревень Тверской, Владимирской и Московской губерний (на территории которых, по мнению ученого, в древности проживали предки марийцев), лежит термин «шувыр», т. е. название марийской волынки, которая якобы изготавливалась в этих деревнях. К сожалению, каких-либо убедительных аргументов в пользу своей интерпретации происхождения и эволюции марийских музыкальных инструментов Ф. Е. Егоров не привел.

Ряд данных о сферах функционирования марийских музыкальных инструментов содержится в работе одного из основоположников научного изучения марийского фольклора В. М. Васильева «Марийская религиозная секта «Кугу сорта»» (1928). К музыкальным инструментам, которые использовали члены секты в качестве обязательных атрибутов во время молений, автор отнес гусли, барабаны, дудки пуалтымэ пуч, волынки [2: 40-43]. Кроме «домашних молений», гусли звучали во время проведения праздничных обрядов, а также свадебных обрядов (вместе с барабанами). Одной из особенностей работы В. М. Васильева явилась редкая публикация фотографического снимка моления членов секты «Кугу сорта» с изображением гуслей и исполнителя на гусях.

Несколько работ, в которых анализируется марийский музыкальный инструментарий, было написано сотрудником Марийского научно-исследовательского института, членом Марийского общества краеведения, популярным исполнителем на гусях и волынке Т. Е. Ефремовым. Из них нам известны три опубликованные работы – «Черемисы-язычники (Роль песен у черемис в их племенной языческой жизни)» (1913), «Шувырзо кугыза (Старик-волынщик)» (1930), «Изучение марийской инструментальной музыки. (Краткий отчет)» (1931) и две неопубликованные работы, хранящиеся в настоящее время в рукописном фонде Марийского научно-исследовательского института, – «Очерки о марийской инструментальной музыке» и «Легенды марийцев о действии волыночной музыки». Они содержат ценные материалы по истории изучения марийских традиционных музыкальных инструментов.

Наибольший научный интерес, по нашему мнению, представляет работа Т.Е. Ефремова «Изучение марийской инструментальной музыки. (Краткий отчет)». Она основана на материалах, собранных автором во время музыкально-этнографических экспедиций 1929 г. в Йошкар-Олинском, Оршанском, Торъяльском, Мари-Турекском и Моркинском районах Марийской республики. В работе приведен подробный список исполнителей на волынке (33 чел.) и гусях (20 чел.) с указанием их имен, возраста, адресов, исполнительского стажа. Привлекает внимание анализ обширного репертуара народных музыкантов-исполнителей: на волынке (более 100 мелодий), гусях (более 40 мелодий), на комыже (две мелодии) и на свирели (три мелодии). Отчет содержит упоминание о четырех легендах и семи преданиях, отражающих в мифологической форме происхождение и функционирование марийских народных музыкальных инструментов [6].

Отметим также, что в рассматриваемой работе Т. Е. Ефремов предпринял попытку классификации марийских народных инструментальных мелодий на основании их функциональных особенностей в быту. Так, для классификации мелодий, исполняемых на волынке и гусях, он предложил все волыночные и гусельные инструментальные наигрыши разделить на две большие группы. К первой группе были отнесены «старинные» мелодии, ко второй – «современные» мелодии. Внутри каждой группы, в зависимости от функциональной принадлежности, мелодии делились на «именные, праздничные, гостевые, свадебные, плясовые, девические, этические, звукоподражательные, аллегорические, исторические, религиозные и мифологические» [6].

Особое место в истории изучения марийской народно-инструментальной культуры, марийских традиционных музыкальных инструментов в 1920-е–1940-е гг. занимают работы крупного ученого-исследователя, талантливого композитора и общественного деятеля Я. А. Эшпая, сыгравшего большую роль в становлении и развитии марийской музыкальной культуры [9; 10].

В 1946 г. в Московской консерватории Я. А. Эшпай защитил кандидатскую диссертацию на тему «Национальные музыкальные инструменты марийцев». Эта диссертация стала одним из немногих отечественных научных исследований, объектом которой были избраны народные музыкальные инструменты. Ранее Я. А. Эшпаем были опубликованы статьи «Музыкальная культура племени мари» [9], «Музыка марийского народа» [9] и книга «Национальные музыкальные инструменты марийцев» [10].

Ценность научных работ Я. А. Эшпая заключается, прежде всего, в том, что все материалы для них были собраны в музыкально-этногра-

фических экспедициях, в которых он принимал активное участие, будучи научным сотрудником сектора фольклора и искусства Марийского научно-исследовательского института. По сравнению с трудами других исследователей, эти работы наиболее полно и целостно отразили исторически сложившийся марийский традиционный музыкальный инструментарий.

Я. А. Эшпай предпринял попытку научной систематизации марийских музыкальных инструментов на основании принятых в инструментоведении, но редко используемых в отечественной науке 1920-х–1940-х гг. принципов классификации музыкальных инструментов. Он впервые дал инструментоведческое описание конструктивных особенностей 16-ти марийских инструментов (тумыр, пуч, шыже пуч, сурэм пуч, шун шушпык, арама шушпык, шиалтыш, ефи, олым шувыр, шувыр, ковыж-варган, кон-кон, ковыж-скрипка, кусле, балалайка, гармоника), рассмотрел ладовые и акустические особенности многих из них. В работах Я. А. Эшпая содержатся примеры наигрышей, исполняемых на разных марийских инструментах, наиболее характерных особенностей использования инструментов в быту марийцев, в сольном и ансамблевом исполнительстве, имена многих марийских исполнителей и мастеров. Большой научный интерес представляют опубликованные исследователем нотные записи – расшифровки инструментальных мелодий, исполненных на разных марийских инструментах: на трубах, окаринах, продольных флейтах, волынках, гармониках, гусях. К сожалению, не все эти записи признаются учеными убедительными и достоверными [3: 33–38].

Наибольший спор вызывают расшифровки записей на марийской волынке. Аргументы оппонентов сводятся к следующему. Согласно описаниям Я. А. Эшпая, марийская волынка представляет собой двухголосный инструмент. Вместе с тем в его работах приводится пример трехголосного изложения наигрыша на волынке, что не соответствует конструктивным и технико-выразительным возможностям этого инструмента. Можно предположить, что в данном случае Я. А. Эшпай имел в виду ансамблевое исполнение на двух волынках, или же исполнение на волынке другого типа, состоящей из двух мелодических трубок и одной непрерывно звучащей бурдонной трубки. Однако подобный тип волынки (с двумя мелодическими и одной бурдонной трубкой) у марийцев до настоящего времени не зафиксирован.

Работы Я. А. Эшпая 1920-х – 1940-х гг. значимы не только в рамках разработанной в них проблематики. Во многих случаях они инициировали процессы глубокого научного изучения традиционных музыкальных инструментов как волго-уральских народов, так и народов, населяющих

другие регионы России. В настоящее время в отечественной и зарубежной этноинструментоведческой науке эти работы пользуются большим авторитетом. В каждом крупном исследовании по традиционным музыкальным инструментам они входят в число важнейших источников.

В истории изучения марийских традиционных музыкальных инструментов первой половины XX века видное место занимают также исследования коллег Я. А. Эшпая – сотрудников Марийского научно-исследовательского института, фольклористов В. Ф. Коукаль, К. А. Смирнова, К. А. Четкарева. Ценный материал по марийским народным инструментам и марийской инструментальной музыке содержится в коллективной работе этих авторов «Марий калык муро» («Марийские народные песни») (1951). Важной его частью являются расшифровки инструментальных наигрышей на таких наиболее распространенных инструментах, как шувыр, шиалтыш, лышташ, марла гармонь, тумыр [7: 280].

Продолжением исследований марийских ученых традиционного музыкального инструментария середины XX века и первой систематизированной и обстоятельной работой в рассматриваемой области стала книга преподавателя Йошкар-Олинского музыкального училища, создателя оркестра народных инструментов П. Н. Никифорова «Марийские народные музыкальные инструменты» (1959). Данная работа интересна, прежде всего, как предпринятая ее автором попытка систематизации марийских музыкальных инструментов. П. Н. Никифоров разделил марийские инструменты на следующие четыре группы. Первая группа – ударные: тумыр и трещотки. Вторая – духовые: а) амбюшюрные – пуч, шыже пуч, сурем пуч, б) лабиальные – губные: арама шушпык, шун шушпык, шиалтыш, в) лингвальные – язычковые: олым шувыр, шувыр. Третья – струнные инструменты: кон-кон, кусле, ия-ковыж. Четвертая группа – разные инструменты и приспособления: ковыж-варган, лышташ, эфи. Внимание привлекают описания конструктивных, ладово-акустических особенностей инструментов, материала и способов их изготовления, примеры звукорядов некоторых инструментов и исполняемый на них репертуар [8: 26-74].

Цельность работе придают обзор истории развития марийской музыкальной культуры, библиографический обзор, анализ путей усовершенствования марийских музыкальных инструментов и ансамблевого исполнительства. Так, П. Н. Никифоров впервые привел краткие биографические данные об известных марийских ученых-фольклористах, музыкантах, внесших значительный вклад в изучение песенного и инструментального марийского фольклора (В. М. Васильев, И. С. Ключников-Палантай, А. И. Искандеров, Н. А. Сидушкин, К. А. Смирнов). Работа П. Н. Никифорова до настоящего времени не потеряла своей научной

значимости. Она является настольной книгой многих отечественных и зарубежных ученых, занимающихся проблемами сравнительного изучения музыкальных инструментов разных народов, в том числе вопросами музыкального инструментария финно-угорских народов.

Таким образом, благодаря работам марийских исследователей первой половины XX века, были заложены профессиональные основы для дальнейшего изучения народно-инструментальной культуры в Республике Марий Эл. В эти годы, как показал краткий анализ источников, возрос исследовательский интерес к традиционным музыкальным инструментам, инструментальной музыке в целом, к народно-инструментальной культуре марийского народа, а в процесс их изучения были вовлечены специалисты разного профиля – историки, краеведы, фольклористы, композиторы, исполнители.

На современном этапе развития марийской этноинструментоведческой науки работы марийских исследователей первой половины XX века не потеряли своей актуальности и значимости. Ныне они служат важнейшим источником в решении как теоретических проблем происхождения, возрождения, сохранения и дальнейшего развития марийского инструментария, так и практических задач исполнительской и педагогической практики обучения игре на традиционных марийских инструментах,

### Литература

1. *Акцорин В. А.* Вклад Т. Е. Евсевьева в собирание марийского фольклора // Краевед Т. Е. Евсевьев. Материалы конференции, посвященной 100-летию со дня рождения. Йошкар-Ола, 1988. С. 32–40.
2. *Васильев В. М.* Марийская религиозная секта «Кугу сорта». Йошкар-Ола, 1928. 84 с.
3. *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола: Издательский центр МПИК, 1996. 224 с.
4. *Евсевьев Т. Е.* Марийские национальные инструменты // Рукописный фонд МарНИИ, N 85, 44 л., с отзывом Я. А. Эшпая.
5. *Егоров Ф. Е.* Марийская культура // Марий Эл. 1927. № 10, 11, 12.
6. *Ефремов Т. Е.* Изучение марийской инструментальной музыки. Краткий отчет // Марий илыш = Марийская жизнь. Йошкар-Ола, 1931. Вып. 4. С. 77–80.
7. Марий калык муро = Марийские народные песни / сост. сб. и коммент. В. Коукаль; ред. и вступ. ст. К. Четкарева. Л.–М. Гос. муз. изд-во, 1951. 340 с.
8. *Никифоров П. Н.* Марийские народные музыкальные инструменты. Йошкар-Ола, 1959. 92 с.
9. *Эшпай Я. А.* Музыка марийского народа // Музыкальное образование. М., 1929. № 3–4. С. 32–39.
10. *Эшпай Я. А.* Национальные музыкальные инструменты марийцев. С нотными примерами. Йошкар-Ола: Марийское государственное издательство, 1940. 40 с.

**Надежда Викторовна Александрова,**

*научный сотрудник сектора инструментоведения  
Российского института истории искусств  
(Санкт-Петербург, Россия)*

**Nadezhda V. Aleksandrova,**

*Researcher, Russian Institute for the History of the Arts  
(Saint Petersburg, Russia)*

## **Первые российские естествоиспытатели о музыкальных инструментах удмуртов**

### **The First Russian Naturalists on Udmurt Musical Instruments**

*The origins of modern Udmurt instrumental studies lie in the foundations of scientific research in line with the formation of Russian academic science. The works of D. G. Messerschmidt, G. F. Miller, P. S. Pallas, N. P. Rychkov, I. G. Georgi contain the first written evidence about musical instruments of the Udmurts in the context of everyday life and culture of the ethnos.*

Истоки современного удмуртского инструментоведения лежат в началах естественноиспытательных исследований в русле становления российской академической науки. Первым ученым, направленным по указу Петра I от 15 ноября 1718 года для изучения Сибири под началом Аптекарской канцелярии, был доктор медицины Даниил Готлиб Мессершмидт [1]. По окончании своей 8-летней комплексной естественнонаучной экспедиции в декабре 1726 года он прибыл на р. Чепцу, где жили удмурты. По пути из восточных частей страны в Санкт-Петербург исследователь собрал вещевой материал, сведения о традиционном костюме и жилище, народной религии удмуртов, а также записал около 300 удмуртских слов с переводом [2]. Бесценными по своей важности представляются сведения о металлических украшениях, входивших в женский костюмный комплекс северных удмуртов.

Следующие по времени письменные свидетельства об удмуртских инструментах содержатся в трудах Г. Ф. Миллера, П. С. Палласа, Н. П. Рычкова, И. Г. Георги. Масштабные естественнонаучные экспедиции с их участием были снаряжены Императорской Академией наук. Беспрецедентные исследования на обширной российской территории середины и второй половины XVIII века зафиксировали сведения о составе инструментов, употреблявшихся у удмуртов, их этнические назва-

ния, функциональные особенности применения инструментария. Эти данные представляются ценнейшими как самые ранние свидетельства об удмуртских музыкальных инструментах в контексте быта и культуры народа.

### Литература

1. *Лефельдт В.* Даниэль Готлиб Мессершмидт: краткая биография // «Sibiria Perlustrata» Д. Г. Мессершмидта – энциклопедическое описание Сибири Петровской эпохи: коллективная монография / под ред. Л. Д. Бондарь, И. В. Тункиной. СПб., 2022. С. 16–23.

2. *Напольских В. В.* Удмуртские материалы Д. Г. Мессершмидта. Ижевск, 2001. 224 с., ил.

**Алла Николаевна Соколова,**

*доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета (Майкоп, Республика Адыгея, Россия)*

**Alla N. Sokolova,**

*Doctor of Art History, Professor at the Institute of Arts of Adyghe State University (Maykop, Russia)*

## **Фольклорные ансамбли постсоветского Юга России: исполнительские практики и перспективы развития<sup>1</sup>**

### **Folklore Ensembles of Post-Soviet Southern Russia: Performance Practices and Development Prospects**

*This article examines folklore ensembles of the North Caucasus as an example of the “folklore boom” in post-Soviet Russia and an indicator of the potential for using folklore heritage in various genres and styles. The material is based on the author’s many years of personal observation and a content analysis of official philharmonic websites and publicly accessible social media pages. The article’s novelty lies in its identification of trends in the development of folklore among the peoples of the North Caucasus and its synthesis of empirical data on folklore groups in the region.*

Сразу после развала СССР на Юге России стали появляться фольклорные ансамбли самого разного направления. Сейчас, по прошествии более тридцати лет, представляется, что в начале 90-х годов прошлого века начали возникать коллективы и расцвела деятельность людей, которых по каким-то причинам «сдерживали» в советскую эпоху. В СССР было принято композиторами называть дипломированных авторов, работать в филармонии позволялось тем, кто имел музыкальное образование. В 90-е годы появилась «свобода», которая позволила объявлять авторами гимнов новообразованных республик Северного Кавказа песенников и бардов, а руководство вновь образованных фольклорными коллективами поручать людям, в дипломах которых стояли совсем не музыкальные специальности. Рост самосознания и этническое «размежевание» имело и обратную сторону – возвращение к истокам, пои-

---

<sup>1</sup> Статья написана в рамках выполнения государственного задания по теме «Практики культурной жизни полиэтнических регионов России и проблемы формирования общегражданской идентичности», номер государственной регистрации: 124012800530–4.

ски самости, формирование региональной идентичности, расцвет творческой свободы.

Мы остановимся только на инструментальном кластере «фольклорного бума», который обусловлен не только обозначенными ростом самосознания, ощущением свободы 90-х, но и тесной привязанностью к традиционной песне и танцевальной музыке. Есть и еще одна «внешняя» причина, связанная с расцветом инструментального творчество народов Северного Кавказа – это деятельность Петербургской органологической школы под руководством профессора И. В. Мациевского. Все, кто занимались возрождением забытых музыкальных инструментов, кто изучал инструментальную музыку и инструментальную культуру на Северном Кавказе – историки, музыковеды, филологи, мастера-изготовители музыкальных инструментов – так или иначе были связаны с сектором инструментоведения Российского института истории искусств, использовали их теоретические наработки, выступали на конференциях, получали рекомендации, рецензии и т. п.

Итак, одна из очевидных тенденций – приход и утверждение в пространстве фольклорного сектора музыкальной культуры каждой Северокавказской республик любителей, вступивших в поле профессиональной музыкальной деятельности. С одной стороны, любители ломали стереотипы и вносили в культуру новую струю, преодолевая «советский застой и консерватизм», с другой – какой результат мог дать педагог, не знающий нот и преподающий на слух игру на традиционном музыкальном инструменте? Казалось бы, существуют объективные оценки такой деятельности. Вне традиционных условий обучение через наблюдение или обучение устным способом успешнее дается образованным музыкантам, которые обучают как по нотам, так и без них, учат «снимать» звук с аудиопримеров и одновременно поощряют импровизацию. Так работают, например, в Северокавказском государственном институте искусств Мадина Кожева и Али Лигидов. Жаль, что на Северном Кавказе мало знакомы с казахстанским опытом обучения игре на домбре, когда к процессу инструментального музицирования привлекаются практически все ученики обычной общеобразовательной школы.

Советский опыт организации оркестров народных инструментов в новых социокультурных условиях был «осужден» как неприемлемый, не соответствующий традициям кавказских народов. «Зеленую улицу» получили ансамбли, в которых использовался традиционный набор инструментов, но сами инструменты были модифицированы. Основной репертуар таких ансамблей складывался из традиционных танцеваль-

ных наигрышей, поэтому зачастую они играли прикладную роль, а отдельные сольные композиции исполнялись лишь для того, чтобы танцоры могли переодеться к следующему номеру. Тем не менее, число инструментальных ансамблей в Адыгее, Кабардино-Балкарии значительно увеличилось, причем они являются штатными коллективами при домах культуры. Речь идет об ансамбле «Бжамый» в Кабардино-Балкарии, ансамблях «Джэныко» в Шовгеновском районе и «Удж» в Тахтамукайском районе Адыгеи.

Особый статус приобрели фольклорные песенные ансамбли, которые позиционируют себя как ансамбли аутентичного песнопения. Руководители этих коллективов термином «аутентичный ансамбль» стремились подчеркнуть то, что они копируют старинные песни с тех или иных звуковых носителей, не пытаясь их обрабатывать, видоизменять, модернизировать. Понятно, что выучивание песен с любых звуконосителей, отсутствие естественной формы передачи знаний о песнях не делало эти ансамбли аутентичными. Молодые ребята, зачастую не имеющие никакого музыкального образования, но увлеченные идеей возрождения традиционной культуры, начиная со студенческой скамьи стали собираться в группы и учить старинные песни с чьего-то голоса или звукозаписи. На волне общероссийского фольклорного движения их стали приглашать на различного рода фольклорные фестивали. Используя спонсорскую поддержку и вопреки различным официальным преградам эти коллективы постепенно приобрели известность не только у себя в республике, но и за ее пределами, что вдохновляло любителей музыки на поиски новых песен, изучение легенд к ним и довольно активную концертную деятельность. Отсутствие постоянных источников финансирования и окончание студенческой жизни приводили к нестабильной работе коллективов, что послужило причиной их окончательного распада. При этом остались звукозаписи ансамбля «Жъыу» (Адыгея) и «Къона» (Северная Осетия), их многочисленные видео, распространяемые на платформах YouTube, Instagram, ВКонтакте и Одноклассники, что значительно влияет на молодежь и позволяет надеяться на сохранение интереса к старинному песенному наследию народов Кавказа. Именно через эти ансамбли стала возрождаться культура песнопения под аккомпанемент старинных инструментов, которые те же молодые энтузиасты сами и мастерили. Если учесть, что в начале 90-х годов XX века в Адыгее, например, на шычепщине (смычковом хордофоне) могли играть 1-2 человека, то сегодня их насчитывается несколько десятков, причем большая часть из них – молодые люди.

Мы уже много раз писали о причине доминирования танцевальной культуры (одновременно с ростом популярности танцевальных наигрышей) над песенной [1-3]. Особенность современного «танцевального ренессанса» на Северном Кавказе связана с увеличением числа коллективов народно-сценического танца, «питающихся» танцами диаспор и делающих ставки на высокий художественный исполнительский уровень. При этом фольклорный танец является не только источником народно-сценических постановок, но и сам «питается» идеями профессиональной сцены. Одновременно с принятием новых танцевальных жанров, заимствованных от адыгов Турции, в состав инструментальных ансамблей вошли и музыкальные инструменты, популярные у адыгов диаспоры. Речь идет о *пхэмбгу* – обычной доске, по которой группа мужчин (10-15 человек) стучат маленькими палочками [4]. Важной отличительной особенностью нового времени стало и включение в инструментальный ансамбль голосовой подпевки – жъюу, исполняемой на асемантические слоги [5].

Таким образом, в северокавказских республиках, во-первых, последние 30 лет заметно вырос интерес к музыкальному фольклору и, во-вторых, фольклор представлен в различных видах и направлениях. Интерес к фольклору проявляется через:

- увеличение числа песенных, инструментальных ансамблей, танцевальных коллективов (Адыгея, Кабардино-Балкария, Северная Осетия-Алания, Калмыкия, Дагестан и др.);

- вхождение в исполнительскую практику старинных модифицированных инструментов;

- создание аудиопродукции с записью старинных песен и инструментальных наигрышей, распространяемых через социальные сети;

- актуализацию научно-собирательской работы в западных и российских архивах (Чеченская республика, Кабардино-Балкария, Адыгея) с использованием, в том числе, фондов архивов свободного доступа (Парижская национальная библиотека, Венский музыкальный архив, Российский государственный архив фоно и фотодокументов и др.).

Инструментальное исполнительство развивается активнее всего в танцевальном направлении, что одновременно с ростом числа танцевальных коллективов провоцирует и увеличение числа музыкантов-инструменталистов (в основном гармонистов, трещоточников и доулистов).

## Литература

1. *Соколова А. Н.* К проблеме локализации западно-адыгской инструментальной традиции // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 68–76.
2. *Соколова А. Н.* Художественные и социальные принципы взаимодействия инструментальной музыки и танца в адыгской культуре // Социальные науки и социальные технологии в России: Сб. материалов региональной научно-практической конференции. Вып. 4. Майкоп: Издатель А. А. Григоренко, 2009. С. 134–137.
3. *Соколова А. Н.* Общеадыгское и локальное в традиционной инструментальной культуре адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2011. Вып. 1 (70). С. 185–191.
4. *Соколова А. Н.* Музыкальные доски адыгов // Южно-Российский музыкальный альманах 2004. № 1. С. 112–117.
5. *Соколова А. Н.* Жъыу – вокальный подголосок адыгского традиционного инструментального многоголосия // Рах sonoris: история и современность. 2009. Вып. 2 (4). С. 27–34.

**Станислав Христов Стоянов,**

*аспирант Санкт-Петербургского государственного института культуры (Русе, Болгария)*

**Stanislav Hristov Stoyanov,**

*Postgraduate student in Saint-Petersburg State Institute of the Culture (Ruse, Bulgaria)*

## **Гайда и кавал в болгарской инструментальной культуре рубежа XX–XXI вв.: традиции и новации**

### **The Bagpipe and Kaval in Bulgarian Instrumental Culture at the Turn of the XX<sup>th</sup>– XXI<sup>st</sup> Centuries: Traditions and Innovations**

*The article examines the bagpipe and kaval in Bulgarian instrumental culture at the turn of the XX<sup>th</sup> and XXI<sup>st</sup> centuries, focusing on continuity of tradition, innovation, institutional practices and digital preservation.*

Гайда и кавал занимают особое место в болгарской этноинструментальной культуре как носители исторической памяти, локальной идентичности и живой традиции. На рубеже XX–XXI вв. эти инструменты сохраняют архаические функции, одновременно включаясь в новые художественные, образовательные и цифровые процессы.

Гайда является одним из важнейших символов болгарской народной музыкальной культуры. Особое распространение получили два основных типа – каба и джура, различающиеся тембром, строением и региональным функционированием [2]. Родопская каба гайда сохраняет связь с пастушеской и песенной традицией, тогда как джура гайда чаще связана с танцевальной практикой [1; 3].

В традиционной культуре гайда сопровождала обряды, праздники и сельские собрания. В XX–XXI вв. она получает сценическое и академическое развитие через фольклорные школы, ансамбли и фестивали [4]. Сохраняется также традиция мастерового изготовления инструмента [10; 12; 16].

Параллельно кавал сохраняет статус одного из древнейших инструментов Болгарии. Как «голос горы», он связан с пастушеской культурой и идеей культурной памяти. Его тембр и орнаментальная техника определяют его как традиционный и концертный инструмент [18; 19].

В XX веке кавал проходит процесс институционализации: формируются школы, архивы и сценическая практика. Особое значение имеет

творчество Теодосия Спасова, соединившего фольклор и новаторство [20].

Общие процессы развития гайды и кавала связаны с расширением их функций. Они входят в сценический фольклор, world music, джаз и экспериментальные жанры. Гайда звучит в этно- и рок-проектах [6], а кавал активно используется в современных музыкальных направлениях.

Существенной новацией XXI века становится цифровизация традиции. Архивные записи, онлайн-обучение и цифровые платформы формируют новые формы сохранения культурной памяти [8; 10; 14]. Кавал и гайда становятся частью виртуального культурного пространства.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. гайда и кавал выступают как динамические культурные феномены, объединяющие традицию и инновацию, локальную память и глобальные процессы.

### Литература

1. *Атанасов, Вергилий*. Систематиката на българските народни инструменти. София. Издателство на Българската академия на науките, 1977. 184 с.
2. *Атанасов, Вергилий*. Български традиционни народни музикални инструменти. София: Фондация „Вергилий Атанасов“, 2015. 274 с.
3. *Гурбанов, Николай*. Минко Костадинов-майсторът на двугласната гайда, Варна, 2013. 140 с.
4. *Желязков, Даниил*. Теоретични аспекти на социализацията на ученици от 5-12 клас чрез български музикален фолклор при обучението по гайда, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, Шумен, 2022. 259 с.
5. *Kaloian, Nikolov* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-hkuhg46DPo> (дата обращения: 05.03.2025).
6. *Spiritell* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://spiritell.com/магията-на-българската-гайда/> (дата обращения: 05.03.2025).
7. Гайда / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bg.wikipedia.org/wiki/Гайда> (дата обращения: 06.03.2025).
8. bTV НОВИНИТЕ / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://btvnovinite.bg/predavanja/tazi-sabota-i-nedelia/mistichniya-zanajat-na-edin-gajdar-zashto-cvjatko-vjarva-che-balgarskata-gajda-lekuva.html> (дата обращения: 11.03.2025).
9. *Etar* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://blog.etar.bg/2024/06/12/три-поколения-от-рода-на-майстор-цвятк/> (дата обращения: 16.03.2025).
10. *Йоан Колев* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bnr.bg/ru/post/101960481/v-rodopah-zvuchanie-volinki-magia-o-kotoroi-rasskazivaet-mestnii-muzei> (дата обращения: 18.03.2025).
11. *Таня Харизанова* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bnr.bg/ru/post/100158626/bolgariya-voshla-v-knigu-rekordov-ginnesa-koncertom-333-kaba-volnok> (дата обращения: 10.03.2025).

12. *Илка Димитрова* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bnr.bg/ru/post/101091113/o-legendarnom-rodopskom-volinshtike-dafotrendafilove-s-lubovyu-i-voshishteniem> (дата обращения: 20.03.2025).

13. *Венета Николова* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bnr.bg/ru/post/101451089/hristo-topchiev-i-ego-prichudlivie-kaba-volinki> (дата обращения: 25.03.2025).

14. Musicdaskal.eu / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://musicdaskal.eu/lessons/5-7grade/5/bagpipe/> (дата обращения: 18.03.2025).

15. *Ismena* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://ismena.bg/blog/drugi/hubavata-gayda-ozhivyava-samo-v-chista-dusha> (дата обращения: 26.03.2025).

16. *Гергана Ватова* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.iskra.bg/po-sledite-na-balgarskite-zanayati-nikolay-andonov-maystorat-i-svetat-na-negovite-gaydi/> (дата обращения: 27.03.2025).

17. professionalkavalbg.com „Видове Кавали – Услуги – Съвети – Информация“ / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://professionalkavalbg.com/uslugi/> (дата обращения: 15.03.2026).

18. *Василев Живков* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://zhivkovasilev.com/bg/history-of-the-bulgarian-kaval/> (дата обращения: 03.01.2026).

19. *Василев Живков* / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://zhivkovasilev.com/bg/range-and-registers-of-the-bulgarian-kaval/> (дата обращения: 22.01.2026).

20. Вести.бг / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.vesti.bg/razvlechenia/kultura/teodosij-spasov-za-magiata-na-bylgarskiia-kaval-6027620> (дата обращения: 03.03.2026).

21. *Петров Иван, Тончева Цветана*. «Кавал свири» – световният хит на Петър Лондев / [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://bnrnews.bg/radiobulgaria/post/409869/kaval-sviri-svetovniyat-hit-na-petar-lyondev> (дата обращения: 24.03.2026)

**Максим Иванович Карпец,**

*кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств  
(Санкт-Петербург, Россия)*

**Maxim I. Karpets,**

*Candidate of Art History, Senior Research Scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of Arts (Saint Petersburg, Russia)*

**Петербургское инструментоведение  
и вызовы цифровой эпохи:  
к проблемам онтологии и классификации  
цифрового музыкального инструментария нового типа  
в контексте идей И. В. Мациевского**

**St. Petersburg School of Organology and the Challenges  
of the Digital Era: Towards the Ontology and Classification  
of New-Type Digital Musical Instruments  
in the Light of Ihor Macijewski's Methodology**

*The report addresses the conceptual crisis of the Hornbostel–Sachs classification system in the era of digital arts. Drawing upon the methodological traditions of the St. Petersburg school of organology and the seminal ideas of Ihor Macijewski, the author re-examines the ontology of the musical instrument, proposing novel taxonomical criteria for a new generation of electronic and digital musical instruments.*

Настоящий доклад посвящен фундаментальной и глубоко актуальной проблеме, находящейся на стыке богатейших традиций отечественного музыкознания и стремительно меняющейся технологической реальности современности, а именно – осмыслению вопросов инструментоведения в контексте эволюции, современных вызовов и долгосрочных перспектив его развития через призму лавинообразного внедрения электронных, гибридных и генеративных аудиотехнологий. Петербургская школа инструментоведения, исторически сформировавшаяся как одна из самых авторитетных мировых платформ изучения музыкального инструментария, всегда отличалась исключительной широтой научного кругозора, глубоким академизмом и уникальной методологической гибкостью. Рожденная на стыке академических традиций Императорской

академии наук, трудов таких пионеров, как А. С. Фаминцын [14, 15], Н. И. Привалов [11, 12, 13], и фундаментально закрепленная в ранний советский период деятельностью Комиссии по инструментоведению (секретарь Ю. А. Кауфман) при Государственном институте истории искусств (ныне – Российский институт истории искусств) [5: 6; 6: 77], эта школа изначально была ориентирована на масштабный, панорамный охват музыкальных культур Евразии. Вершиной этой традиции стал «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» 1963 года [2], который наглядно продемонстрировал, что петербургский взгляд на органиологию никогда не замыкался в рамках исключительно европейской классической традиции, но всегда искал и находил универсальные, глобальные взаимосвязи в инструментализме различных этносов, регионов и цивилизаций. Выдающийся вклад И. В. Мациевского и его коллег закрепил ключевой методологический принцип петербургской школы: понимание музыкального инструмента не просто как изолированного акустического объекта или музейного экспоната, фиксированного в своей материальности, но как сложнейшего синкретического феномена, неразрывно связанного с исполнительской практикой, этносоциальным контекстом, мифопоэтическим сознанием и живым бытованием музыкальной культуры [7, 8, 9, 10]. Однако сегодня, в первой трети XXI века, инструментоведение сталкивается с беспрецедентным вызовом, который заставляет нас не просто дополнить существующие теоретические модели, но коренным образом переосмыслить сами основания нашей науки. Этот вызов исходит от сферы современных электронных аудиотехнологий, которые за последние десятилетия превратились из вспомогательного средства фиксации и обработки звука в полноценный, колоссальный по своим масштабам и разнообразию пласт музыкального инструментария. Одной из основополагающих проблем, связанных с пониманием и изучением этого обширного, но относительно нового типа музыкального инструментария, является полное отсутствие какой бы то ни было единой, объединяющей все это многообразие развитой системной классификации. Общепринятая и ставшая международным стандартом классификация Эриха фон Хорнбостеля и Курта Закса, созданная более века назад, базировалась на строгом морфологическом и акустическом принципе – физической природе источника звука, разделяя инструменты на идиофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны [16]. Последующее введение в 1940-х годах пятого класса – электрофонов, а также его более поздние модификации, включая редакции консорциума МИМО 2011 года [17], разделявшие инструменты на подклассы в зависимости от электромеханического, электроакустического или чисто

электронного синтеза (такие как 51-й, 52-й или 53-й подклассы), сегодня обнаруживают свой полный методологический тупик. Классическая система Э. фон Хорнбостеля–К. Закса и ее традиционные расширения были рассчитаны на классификацию статичных, материально фиксированных объектов, у которых способ генерации первичной вибрации жестко детерминирован самой конструкцией инструмента. В эпоху же гибридных, генеративных и программно-зависимых аудиотехнологий мы сталкиваемся с ситуацией, когда физический источник звука, интерфейс управления, алгоритм обработки и даже пространственная локализация звукового события оказываются полностью разделены, делокализованы и децентрализованы. Проблема дефиниции музыкального инструмента в эпоху гибридных и генеративных аудиотехнологий заключается не только в расширении терминологии, но и в коренном пересмотре самой онтологии инструментальности как философско-музыковедческой категории. В контексте данной проблематики нами уже опубликовано немало работ, как статей, в частности в журнале Российского института истории искусств «Временник Зубовского института» [3, 4], так и в материалах различного рода научных форумов. В отличие от традиционного инструмента, который всегда фиксирован в своей материальной форме, будь то скрипка, шаманский бубен или аналоговый синтезатор, современный цифровой инструмент представляет собой динамическую, процессуальную и распределенную систему, объединяющую программные алгоритмы, интерфейсы управления, сетевые протоколы передачи данных и ситуативные художественные практики. Именно эта сложная, постоянно трансформирующаяся система, а не отдельный осязаемый объект, становится истинным носителем инструментальной функции. Мы больше не можем говорить об инструменте как о «вещи», поскольку его «тело» превратилось в нематериальный программный код, а его «вибрация» представляет собой результат математического расчета, производимого в процессоре персонального компьютера или на удаленном облачном сервере. Более того, в современных генеративных системах и практиках, ориентированных на использование искусственного интеллекта и нейросетевых моделей, классическая субъект-объектная триада «композитор – исполнитель – инструмент» окончательно размывается и деконструируется. Алгоритм перестает быть пассивным медиумом, проводником, транслирующим волю музыканта, но обретает собственную вычислительную агентность, беря на себя значительную часть композиторских, импровизационных и исполнительских функций. В этих условиях возникает сложнейший теоретический вопрос: где заканчивается инструмент и начинается автономный соавтор, и как клас-

сифицировать систему, которая способна самостоятельно генерировать звуковые структуры в реальном времени, реагируя не на физическое усилие человеческих пальцев, а на абстрактные массивы данных или поведенческие паттерны пользователя? Традиционный органо-логический аппарат, традиционно оперирующий понятиями мензуры, деки, клапана или даже электрического осциллятора, оказывается абсолютно беспомощен перед лицом распределенной инструментальности, когда интерфейс управления (например, жестовый контроллер) находится в руках исполнителя в Санкт-Петербурге, сам генеративный алгоритм исполняется на вычислительном кластере в Новосибирске или где-нибудь в Массачусетском технологическом институте, а финальный звуковой результат формируется искусственным интеллектом на основе анализа этнографических аудиозаписей из архивов Центральной Азии. В данном контексте богатейший методологический потенциал петербургской инструментоведческой школы приобретает новое, прорывное значение. Именно петербургский метод комплексного системного анализа, разработанный для исследования традиционного фольклорного инструментария, как ни парадоксально это может показаться на первый взгляд, может стать ключом к преодолению современного кризиса органологии в плане цифрового инструментария. В контексте традиционной евразийской органологии всегда подчеркивался глубинный синкретизм музыкального инструмента, его неотделимость от ритуального контекста, социокультурной функции и игровой природы бытования. Инструмент в традиционных культурах Евразии никогда не рассматривался как чисто механическое приспособление для извлечения звуков; он всегда был частью живой экосистемы, тесно связанной с языком, телесными практиками и космологическими представлениями. Этот же принцип синкретизма удивительным образом обнаруживает себя сегодня в новейших цифровых субкультурах, сообществах создателей модульных синтезаторов или разработчиков интерактивного программного обеспечения. Здесь музыкальный инструмент точно так же неотделим от процесса его программирования, от т.н. «хакерской» этики, от сетевого взаимодействия и специфического цифрового ритуала. Таким образом, евразийский вектор петербургского инструментоведения позволяет нам провести прямую методологическую параллель между архаическим синкретизмом традиционных культур и новейшим цифровым синкретизмом эпохи постгуманизма. В связи с чем, дальнейшие перспективные исследования отечественных и зарубежных инструментоведов должны быть направлены не на бесплодные попытки искусственно втиснуть цифровые технологии в старые ячейки электрофонов классической системы

Э. фон Хорнбостеля–К. Закса, а на разработку принципиально новых теоретических концептов, учитывающих фундаментальную гибридность, распределенность и процессуальность современных аудиотехнологий. В контексте перспектив развития органологии как науки, жизненно необходима выработка новых категорий и дескрипторов, позволяющих адекватно описать совместное действие человека и алгоритма в создании музыкального результата. Новая классификационная матрица должна строиться не по морфологическому признаку материала или способу генерации первичной звуковой волны, а по функциональным, системным и интерактивным критериям.

Таковыми критериями могут и должны стать:

- степень автономности алгоритма (от жестко детерминированных инструментов до полностью суверенных генеративных ИИ-систем),
  - архитектура и топология интерфейса взаимодействия (физические контроллеры, жестовые сенсоры, нейрокомпьютерные интерфейсы),
  - уровень распределенности системы в пространстве и сети,
- а также
- характер обратной связи между человеком и вычислительной средой.

Подводя итог, необходимо сделать однозначный и твердый вывод о неизбежности и радикальной необходимости полного пересмотра существующего органологического аппарата и скорейшего введения принципиально новых критериев описания инструментальности в эпоху гибридных и ориентированных на технологии т.н. «искусственного интеллекта» музыкальных практик. Петербургская школа инструментоведения, обладающая уникальным столетним опытом системного осмысления музыкального инструментария Евразии как живого, контекстуально обусловленного феномена, имеет все предпосылки и историческое право возглавить этот процесс глобальной академической ревизии. Только через синтез фундаментальных академических традиций прошлого, чуткости к синкретической природе музыкального акта и глубокого понимания новейших междисциплинарных цифровых технологий мы сможем выработать универсальный язык описания для музыки будущего, сохранив при этом преемственность великой отечественной гуманитарной науки на евразийском и международном пространстве.

### Литература

1. *Андреев В. В.* Материалы и документы / Сост., текстолог. подготовка, примеч. Б. Б. Грановского / [Предисл. М. И. Имханицкого]. М.: Музыка, 1986. 351 с.
2. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музгиз, 1963. 274 с.

3. *Карпец М. И.* К вопросу об электронных аудиотехнологиях как музыкальном инструментарии в контексте систематики Хорнбостеля–Закса (записки-размышления по поводу авторской системы классификации) // Временник Зубовского института. 2025. № 4 [51]. С. 73–86.
4. *Карпец М. И.* К истокам современной органологической науки. Курт Закс – человек, создавший систему (записки-размышления по поводу авторской системы классификации) // Временник Зубовского института. 2025. № 3 [50]. С. 57–65.
5. *Латин В. А.* Изучение фольклора в РИИИ // Временник Зубовского института. 2013. № 11. С. 4–27.
6. *Латин В. А.* К предыстории и выработке комплексного искусствоведческого подхода в работе первых северных экспедиций Государственного института истории искусств // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 4 (14). С. 71–86.
7. *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 517 с.
8. *Мацневский И. В.* Инструментоведческая терминология как объект науки // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / Ред.-сост. В. А. Свободов. Санкт-Петербург: РИИИ, 2010. Вып. 3. С. 5–15.
9. *Мацневский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: (к насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей / Сост. В. Е. Гусев. Ленинград: Музыка, 1980. С. 143–170.
10. *Мацневский И. В.* Рецензия на статью Михаила Имханицкого «Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов?» // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 186–189.
11. *Привалов Н. И.* Гудок, древне-русский музыкальный инструмент, в связи с смычковыми инструментами других стран: историко-этнографическое исследование Н. И. Привалова. Санкт-Петербург: Типография И. Н. Скороходова, 1904. 34 с.
12. *Привалов Н. И.* Музыкально-этнографические исследования: избранные труды, 1903–1915 гг. / Н. Привалов; сост. и общ. ред. В. Брунцева. [Ч. 1]. Санкт-Петербург: Союз художников, 2015. 349 с.
13. *Привалов Н. И.* Музыкально-этнографические исследования: избранные труды, 1903–1915 гг. / Н. Привалов; сост. и общ. ред. В. Брунцева. Ч. 2. Санкт-Петербург: Союз художников, 2017. 276 с.
14. *Фаминцын А. С.* Гусли, русский народный музыкальный инструмент: исторический этюд. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1890. 132 с.
15. *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара): исторический этюд. Санкт-Петербург: Типография Э. Арнольда, 1891. 218 с.
16. *Hornbostel E. M. von, Sachs K.* Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch // Zeitschrift für Ethnologie. 1914. Bd. 46. H. 4/5. S. 553–590.
17. Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium URL: <http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf> (дата обращения: 10.06.2026).

**Андрей Владимирович Денисов,**

*доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)*

**Andrei V. Denisov,**

*Doctor of Art History, Professor, Leading researcher of the Department of Music at the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)*

## **Пространственно-акустические эффекты в западноевропейском музыкальном театре XVIII–XIX вв.**

### **Spatial-Acoustic Effects in Western European Musical Theatre of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> Centuries**

*The paper examines the main situations in which stereophonic effects were used in 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> century opera, connected both with the placement of musicians relative to each other and in the whole space of the stage/auditorium; their artistic functions are demonstrated.*

Понятие «пространственная музыка» обычно связывают с искусством XX–XXI вв. Именно оно предоставляет значительное число примеров, когда стереофонические эффекты призваны выполнять определенные художественные задачи – как с использованием специальных технических средств (например, оборудования для усиления и трансляции звука), так и без них. В разных жанрах к этим эффектам обращались Ч. Айвз, Э. Варез, Я. Ксенакис, К. Штокхаузен и многие другие авторы.

В то же время, хорошо известны образцы применения стереофонических эффектов еще в эпохи Ренессанса и барокко. Достаточно вспомнить многохорные композиции Дж. Габриели и Дж. Палестрины, рассчитанные на акустические возможности соборов святого Марка в Венеции и святого Петра в Риме.

В музыкальном театре XVIII–XIX вв. подобные эффекты использовались также нередко, образуя следующие ситуации:

- 1). Определенная посадка исполнителей относительно друг друга (группы инструментов/певцов в оркестре или хоре).
- 2). Расположение исполнителей в *пространстве* (за сценой, под/над ней, в зрительном зале, на хорах, и т. д.).

В обеих ситуациях композиторы, как правило, предусматривали специфическое фактурное решение, детерминирующее разную степень

плотности звучания, его общего акустического объема, а также дифференцированности/слитности отдельных групп исполнителей или же конкретных тембров.

Так, первая ситуация предполагает определенное расположение музыкантов в оркестровой яме. В эпоху барокко она была основана на четкой дифференциации групп. Например, в Дрезденской опере с правой стороны располагались струнные, с левой – деревянные духовые (обычно выступавшие как солисты, или дублировавшие струнные) и валторны. Трубы и литавры (использовавшиеся редко) помещались с обеих сторон на специальных трибунах в максимальном удалении от центра (аналогичным образом описывает расположение оркестрантов И. Кванц [1: 10]).

В XIX веке складываются другие принципы посадки музыкантов. В Байрейте их группы образуют ряд линий, параллельных рампе: ближе всего к дирижеру расположены первые скрипки, далее вторые скрипки и альты, затем арфы, флейты и низкие струнные, остальные деревянные духовые, валторны, трубы, дальше всего – тромбоны, туба и ударные. При этом значительная часть оркестровой ямы закрыта специальными навесами. В результате каждая группа инструментов могла звучать автономно и, одновременно, интегрироваться в единую и слитную массу (данное обстоятельство было отмечено, в частности, Ю. Энгелем [3: 316]).

Вторая ситуация включает разные варианты. Композиторы могли использовать *сценический оркестр* (один – «Юлий Цезарь» Г. Генделя, «Адриан в Сирии» Дж. Перголези, или несколько – «Дон Жуан» В. Моцарта). В XIX в. этот прием стал особенно популярен, способствуя созданию эффектного сцениграфического решения (достаточно вспомнить «Аиду» Дж. Верди). Дж. Мейербер экспериментировал с расположением *отдельных* инструменталистов, помещая бас-кларнет под сценой, а колокола – под потолком театра (вызвав не вполне обоснованные упреки А. Серова в немотивированном внешнем эпатаже [2: 162]).

Нередко предписывалось звучание хора *за сценой*, как правило – при изображении церковного богослужения («Иудейка» Ж. Галеви, «Мечта» А. Брюно), иногда – возникающего в видениях героя («Пиковая дама» П. Чайковского). Использование *нескольких* хоров, расположенных определенным образом, также обычно было связано с конкретными сценическими положениями, в том числе – конфликтного свойства. В третьем акте «Гугенотов» Дж. Мейербера одновременно предстают четыре группы персонажей – женщины-католички, женщины-гугенотки, студенты-католики, наконец – солдаты-гугеноты.

Еще более экстравагантно выглядит сцена во флорентийском соборе из «Гвидо и Гиневры» Ж. Галеви. Ее верхняя часть изображает основное пространство храма, в котором находятся Медичи, духовенство, монахи и народ, нижняя – подземелье собора со склепом, в котором помещено тело погребенной Гиневры. После ее оплакивания все присутствующие удаляются, и далее следует напряженный диалог Теобальдо и Форте-Браччио, который хочет обогатиться за счет сокровищ, находящихся в подземелье собора. В конце акта хоры женщин и кондотьеров (с разным материалом!) звучат одновременно.

Особенно сложным оказывается решение священного обряда благословения в конце первого и третьего актов «Парсифаля» Р. Вагнера, предусматривающее расположение трех хоров на нескольких уровнях по вертикали: на сцене, посередине, и под куполом. Интонирование мотива Грааля последовательно у этих групп хористов создает эффект постепенного прояснения звучания, обретая одновременно символический смысл: только возвысившись сердцем от всего земного можно достичь царства Истины.

Как видно, пространственно-акустические эффекты в музыкальном театре способствовали решению нескольких взаимосвязанных целей:

1). Воплощение сюжетно-сценографических ситуаций (репрезентация разных социальных групп действующих лиц, музицирование, литургические сцены, например – коронация героя, и т. д.).

2). Создание определенных музыкальных эффектов, связанных с увеличением структурной сложности в организации фактуры, обретавшей многомерность в строении и тем самым рождавшей различные коннотации в восприятии спектакля как художественного целого.

### Литература

1. Аникиенко С., Александрова Т., Понасенко И. Исторические предпосылки появления двух принципов раскладки симфонического оркестра: к постановке вопроса // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 2. С. 7–15

2. Серов А. Еще о «Северной звезде» Мейербера // Серов А. Статьи о музыке: в 7 вып. М.: Музыка, 1985. Вып. 2А: 1854–1856. С. 159–186.

3. Энгель Ю. В опере. М.: Юрайт, 2022. 339 с.

**Ольга Викторовна Колганова,**

*кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, руководитель Научно-просветительского центра «Арт-интеграция» имени М. С. Заливадного (Санкт-Петербург, Россия)*

**Olga V. Kolganova,**

*Candidate of Art History, Senior Researcher of the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts, Head of the Scientific and Educational Center “Art Integration” named after M. S. Zalivadny (Saint Petersburg, Russia)*

**Особенности функционирования светозвукового  
инструментария в российской концертной практике  
первой трети XX века**

**Features of the Functioning of Light-Sound Instruments  
in Russian Concert Practice during the First Third  
of the Twentieth Century**

*The paper examines various forms of presenting light-sound devices in Russian concert practice during the first third of the twentieth century, ranging from private domestic demonstrations (A. N. Scriabin, M. V. Matyushin, P. P. Kondratsky, G. I. Gidoni) to large-scale public performances held at the Bolshoi Theatre (A. N. Scriabin, 1917; V. D. Baranov-Rossiné, 1924), the State Mobile Theatre (P. P. Gaideburov and V. V. Shcherbachev, 1919), the Great Conference Hall of the USSR Academy of Sciences (G. I. Gidoni, 1928), the Great Hall of the State Academic Philharmonic in Leningrad (L. S. Theremin, 1922, 1924), the Meyerhold Theatre (V. D. Baranov-Rossiné, 1924), the Polytechnic Museum (A. M. Avraamov and K. I. Kovalsky, 1926–1927), and other venues.*

*The paper also draws upon unrealized projects involving the use of light-sound and colour-light devices in Leningrad concert and theatrical practice, including the spatial electric light-sound apparatus designed by A. M. Dymshits and acquired for installation in the Leningrad Theatre of the House of Printing (1926–1927), as well as Gidoni’s light orchestra, which participated in a rehearsal performance of *The Internationale* aboard the cruiser *Aurora* on 1 May 1935.*

*Drawing on archival documents, memoirs, concert programmes, posters, and contemporary press publications, the study analyses methods of presenting light-sound works within different types of performance spaces. Particular attention is paid to the technical capabilities of new light-sound and colour-light devices.*

*Despite numerous difficulties associated with the technical limitations of the equipment and the complexity of organizing such events, the light-sound experiments of artists, composers, and inventors in the first third of the twentieth century achieved considerable dissemination and played an important role in the further development of the synthesis of the arts.*

Доклад посвящен различным формам представления светозвукового инструментария в российской концертной практике первой трети XX века – от камерных домашних показов (А. Н. Скрябин, М. В. Матюшин, П. П. Кондрацкий, Г. И. Гидони) до масштабных публичных концертов, проходивших в Большом театре (А. Н. Скрябин, 1917; В. Д. Баранов-Россине, 1924), Государственном Передвижном театре (П. П. Гайдебуров и В. В. Щербачев, 1919), Большом конференц-зале Академии наук СССР (Г. И. Гидони, 1928), Большом зале государственной академической филармонии в Ленинграде (Л. С. Термен, 1922, 1924), Театре имени В. Мейерхольда (В. Д. Баранов-Россине, 1924), Политехническом музее (А. М. Авраамов и К. И. Ковальский, 1926–1927) и др.

Материалом для доклада стали также нереализованные проекты применения светозвукового и светоцветового инструментария в ленинградской концертной и театральной практике (например, пространственный электрический светозвуковой аппарат А. М. Дымшица, приобретенный для установки в Ленинградском Театре Дома Печати, 1926–1927 гг., светооркестр Г. Гидони, участвовавший в репетиции исполнения «Интернационала» на крейсере «Аврора» 1 мая 1935 г.).

На основе архивных материалов, воспоминаний современников, афиш и публикаций в периодической печати анализируются способы демонстрации светозвуковых произведений в условиях разных типов сценических пространств. Особое внимание уделяется техническим возможностям новых светозвуковых и светоцветовых устройств.

Несмотря на многочисленные трудности, связанные с несовершенством аппаратуры и сложностью организации показов, светозвуковые эксперименты художников, композиторов и изобретателей первой трети XX века получили достаточно широкое распространение и стали важным направлением для дальнейших художественных поисков в области синтеза искусств.

**Чжао Лоу,**

*аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Китай)*

**Zhao Loi,**

*Postgraduate student at the Russian Institute for the History of the Arts (China)*

## **Исполнительские аспекты фортепианных этюдов Дьердя Лигети**

### **Performance Aspects of György Ligeti's Piano Etudes**

*The focus of this article is D.Ligeti's 18 piano etudes, their sound aesthetics, and their performance characteristics. Ligeti's piano serves as a synthesizer with multi-layered soundtracks, creating a three-dimensional soundscape through the interplay of complex rhythms and tempos; as a generator of auditory illusions, creating illusory timbres through high-speed motifs and acoustic laws; and as a percussion instrument with a mechanical aesthetic, showcasing a pulsating rhythm influenced by automated performance and African rhythms. Ligeti's piano studies mark a transition from «emotional expression» to «exploring the sound itself». This shift has had a profound impact on the composition and performance of piano music at the turn of the 20th and 21st centuries.*

Созданный Лигети в 1980–2000-е годы и посвященный Пьеру Булезу цикл 18 фортепианных этюдов<sup>1</sup> до сих пор является непревзойденным по технической сложности. Первый исполнитель всех этюдов, выдающийся французский пианист Пьер Лоран Эмар, чья интерпретация считается эталонной, назвал их «одним из лучших сочинений для фортепиано во всей мировой фортепианной литературе» [1] и тому есть основания. Этюды Лигети воплощают в себе классическую красоту музыкальной формы, интеллектуализм музыкального содержания, утверждение новой звуковой эстетики пианизма, которая, как и композиционные особенности этюдов, реализуется через конкретные исполнительские приемы.

Этюды Лигети предъявляют к исполнителю высокие технические требования в отношении аппликатуры, педали, владения темпом, восприятия многоплановой фактуры, которые в совокупности образуют систему исполнительских приемов, служащих воплощению сложной образности этих произведений и новой звуковой эстетики инструмента.

---

<sup>1</sup> *Études pour piano, Book 1, шесть этюдов (1985); Études pour piano, Book 2, восемь этюдов (1988–1994); Études pour piano, Book 3, четыре этюда (1995–2001).*

В числе наиболее важных ее аспектов – трактовка фортепиано как синтезатора – инструмента, обладающего техническим потенциалом наложения многочисленных метро-ритмических и тембровых пластов. Ритмика этюдов Лигети заключена в следующих приемах: асинхронные ритмы обеих рук (Этюд № 2), аддитивные ритмы (Этюд № 13), сложные такты (Этюд № 4, в котором несимметричные размеры «разрушают» стандартную квадратную ритмическую структуру), смещение акцентов (Этюд № 5), механические непрерывные потоки (Этюд № 1, в котором повторяющиеся фигуры без пауз формируют единый бесконечный звуковой поток, напоминающий движение машины) и микрокомпозиционные ритмы (Этюд № 12, в котором каждый из семи независимых звуковых слоев имеет собственный миниатюрный ритмический рисунок, формируя сложную микрополифонию). Как известно, истоки подобных ритмических новаций – ритмика традиционной европейской, и, особенно, африканской инструментальной музыки, которые композитор изучал на протяжении нескольких лет, а также влияние т.н. «механического» фортепиано американского композитора Конлона Нэнкэрроу с его техникой многоуровневых ритмов. Сложная полиритмия и полиметрия, смещения ритмических пластов в музыке этюдов Лигети требует от исполнителя чрезвычайно сильных слуховых и моторных навыков ритмического разделения и управления несколькими линиями, для того, чтобы обеспечить стабильность общего ритмического каркаса композиции и одновременно добиться естественного слияния многослойных ритмов.

Открытая авангардом первой половины XX века перкуSSIONность звучания фортепиано (С. Прокофьев, Б. Барток, Г. Коуэлл и др.<sup>2</sup>), в этюдах Лигети перерастает в гипертрофированную механистичность (вспомним его раннее произведение «Симфоническая поэма для ста метрономов» (1962)), которая так же предъявляет к исполнителю особые требования: манера игры должна уйти от романтической мягкости и плавности к жесткому, сконцентрированному и резкому ударному стилю, подчеркивающему импульсивность и «зернистость» нот, при этом обеспечивая равномерность и стабильность мотивов; контроль темпа должен быть абсолютно строгим: недопустимы романтические приемы, такие как ускорение, замедление или свободное удлинение фраз, необходимо поддерживать механически ровный ритм, что требует от исполнителя чрезвычайно сильной ритмической выдержки и контроля над телом. Кроме того, перкуSSIONная фактура часто включает многослойные сложные ритмы, и исполнителю необходимо, подчеркивая общий

---

<sup>2</sup> Об этом см.: [2].

пульс, контролировать баланс динамики на разных уровнях, чтобы фактура образовывала упорядоченное переплетение ритмов, а не хаотичное столкновение звуков. Стоит отметить, что механическая эстетика Лигети – это не холодное нагромождение техники, а органическая жизненная сила, заключенная в механической точности. Он требует от исполнителя точности, подобной машине, но при этом направляет его усилия, чтобы продемонстрировать тонкие изменения, напоминающие сбои в работе механизма. Такой «беспорядок внутри порядка» придает исполнению с механическим оттенком уникальный художественный колорит. Сочетание перкуссионности и автоматизации превращает фортепиано из лирического инструмента в тембро-ритмический, что еще больше расширяет выразительные возможности фортепиано и придает этюдам Лигети сильную звуковую выразительность и узнаваемость.

В творческой концепции Лигети фортепиано становится *генератором акустических иллюзий*. Звуковой эффект, который в конечном итоге слышит слушатель в этюдах Лигети, зачастую сильно расходится с нотным текстом, сыгранным исполнителем, являя собой слуховую иллюзию, созданную совместным действием высокоскоростных мотивов, плотной фактуры и тембрового эффекта слияния. Такой творческий подход превращает фортепианные этюды Лигети в психоакустические эксперименты со слушателем.

Основным средством создания слуховых иллюзий у Лигети является движение пассажей с чрезвычайно высокой скоростью. В его этюдах большая часть фрагментов построена на непрерывных быстрых гаммах, арпеджио и повторяющихся группах нот, которые плотно распределены на кратчайших промежутках времени, образуя эффект быстротечного звукового пространства (Этюд № 9, в котором постоянно переплетающиеся восходящие и нисходящие хроматические пассажи создают эффект бесконечной кружащейся звуковой спирали, заполняющей всё пространство фортепиано). Когда скорость исполнения нот превышает предел распознавания отдельных звуковых высот человеческим ухом, отдельные звуковые частицы постепенно сливаются, образуя непрерывный, размытый, обладающий цветовым ощущением синтетический тембр (Этюд № 10, в котором быстрые повторяющиеся группы звуков размывают границы фраз, формируя плотный вихревой иллюзорный тембр, не характерный для фортепиано). Этот тембр не является естественным тембром самого фортепиано, а представляет собой иллюзорный тембр<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> О подобного рода приемах создания эффекта иллюзорного тембра у Б. Бартока см.: [3].

порождаемый высокоскоростными мотивами в слуховой системе. В то же время в переплетении высокоскоростных фрагментов человеческое ухо автоматически улавливает контурные линии, скрытые в плотном потоке нот. Эти линии не являются мелодией, записанной композитором, а представляют собой иллюзорную мелодию, рожденную совместным воздействием плотности звуков, изменений динамики и направления движения из регистра в регистр (Этюд №6, в котором многослойные разнотемповые мотивы создают иллюзорную мелодическую дугу, которая не прописана отдельно в партитуре, но явно воспринимается слухом). Она существует в слуховом восприятии слушателя, но в партитуре невозможно найти ноты, полностью ей соответствующие – в этом и заключается тонкость звуковых экспериментов Лигети.

С точки зрения акустических принципов, иллюзорные звуки Лигети основаны на точном понимании физиологических законов человеческого слуха. У человеческого уха есть временной порог распознавания звуков: когда интервал между звуками меньше этого порога, слуховая система объединяет их в непрерывное звуковое целое, а не в отдельные звуковые единицы. Лигети использует именно этот закон, преобразуя дискретные ноты фортепиано в непрерывные звуковые блоки с помощью высокоскоростных фигур, а затем, контролируя регистр, динамику и плотность, формирует в этих звуковых блоках иллюзорные мелодии и звуковые слои, благодаря чему звучание фортепиано приобретает характерные для электронного синтезатора цветовые переходы и ощущение пространственного движения. В этом процессе фортепиано полностью преодолевает ограничения тембра традиционных ударных инструментов, превращаясь в акустический экспериментальный инструмент, способный создавать неизвестные слуховые ощущения, постоянно бросая вызов слуховым привычкам и когнитивным границам слуха.

В исполнительской практике для воплощения иллюзорного звучания Лигети от исполнителя требуется чрезвычайно высокий уровень технического мастерства. Во-первых, к технике исполнителя предъявляются очень строгие требования: при исполнении высокоскоростных фигур необходимо сохранять абсолютную равномерность, между нотами не должно быть разницы в силе и интенсивности, иначе это нарушит непрерывность и ощущение слияния иллюзорного звучания, в результате чего звук станет фрагментированным и раздробленным. Во-вторых, исполнителю необходимо с помощью точного прикосновения к клавишам и управления педалями сгладить острые углы отдельных нот, усилить степень слияния общего звучания, чтобы высокоскоростные фразы действительно образовывали непрерывное звуковое течение.

Кроме того, представление иллюзорной мелодии не зависит от выделения какой-либо отдельной ноты, а возникает естественным образом благодаря направлению и изменениям плотности общего звукового рисунка. Исполнитель должен исходить из общего звучания, контролировать слои регистров и динамические колебания, чтобы иллюзорная мелодия естественным образом вырисовывалась из плотной фактуры, а не выделялась за счет намеренного подчеркивания какой-либо отдельной линии.

Творческий подход Лигети, в котором фортепиано выступает в роли генератора слуховых иллюзий, не только расширил возможности звуковых выразительных средств фортепиано, но и открыл новые пути в построении звукового пространства фортепианной музыки. Его этюды больше не строят свою экспрессию на четкой мелодии и гармонии, а ставят в центр эстетического восприятия слуховые иллюзии, благодаря чему фортепианная музыка переходит от «выражения эмоций» к «исследованию самого звука»; этот поворот оказал глубокое влияние на направления композиции и исполнения фортепианной музыки второй половины XX века.

Итак, в 18-ти фортепианных этюдах Лигети фортепиано выступает одновременно как синтезатор с многослойными звуковыми дорожками, создающий объемное звучание посредством наложения сложных ритмов и темпов; как генератор слуховых иллюзий, создающий иллюзорные тембры с помощью высокоскоростных мотивов и акустических законов; и как ударный инструмент с механической эстетикой, демонстрирующий пульсирующий ритм под влиянием автоматизированного исполнения и африканских ритмов. Более того, цикл этюдов Лигети становится выражением *метакомментария* к традиционному жанру этюдов, завершая модернистскую реконструкцию от технической тренировки к художественному поиску.

### Литература

1. Сайгушкина О. Герой нашего времени: Пьер-Лоран Эмар // PianoФорум. URL: <https://pianoforum.ru/portrait/geroj-nashego-vremeni-per-loran-emar/> (дата обращения: 21.05.2026).

2. Тимошенко А. А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции: Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 28 с.

3. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока: Автореферат дис. ... на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Л., 1972. 25 с.

**Ван Тянь Жэнь,**

*аспирант Санкт-Петербургского государственного института культуры (Цзинань, провинция Шаньдун, Кунтай)*

**Wang Tian Ren,**

*Postgraduate Student of the St. Petersburg State Institute of Culture (Jinan, Shandong Province, China)*

## **Орган в Доме Ольденбургских: созвучие веков**

### **The Organ in the House of Oldenburg: The Harmony of Centuries**

*The author reveals the history of the organ in the house of Prince P. G. Oldenburgsky, which now houses the St. Petersburg State Institute of Culture, showing the intricate connection of times. The organ was first installed in the palace by the prince in 1836 for his family in the Protestant chapel. In 1988, at the Institute, a class in optional organ was opened at the initiative of a young teacher, pianist and organist, now Professor V. A. Shlyapnikov, which existed for about 25 years. The most gifted students participated in open concerts, international festivals, and performance competitions. It was planned to install not only a teaching organ, but also a concert organ in the Cameron Hall of the Institute.*

Одной из малоизвестных страниц музыкальной культуры Петербурга является история органа в здании, в котором сегодня располагается Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Впервые орган появился здесь, когда принц П. Г. Ольденбургский, протестант по вероисповеданию, получил дворец в подарок от императора Николая I, выкупившего его в казну в 1830 году. В 2000 году на фасаде Дома была установлена мемориальная доска: «Выдающиеся государственные деятели и благотворители П. Г. Ольденбургский и А. П. Ольденбургский здесь жили в 1836–1917».

Несмотря на различные исторические преобразования, интерьеры дворца, как своеобразная аура памяти, обладают вдохновляющей силой для художественного и педагогического сознания. Неслучайно молодой преподаватель фортепиано В. А. Шляпников, учившийся в 1980-е годы в консерватории у выдающегося исполнителя-органиста, профессора И. А. Браудо, выступил с инициативой открыть курс факультативного органа для студентов, основным инструментом которых является фортепиано. Перелистывая некоторые литературно-музыкальные труды, он нашел в дневнике Клары Шуман за 1844 год следующую запись:

«Воскресенье, 31/19. Утром вместе с Штекгардтом осматривали дом принца Ольденбургского. Прекрасный, очень уютный дворец. Принц показал нам свой орган, который помещался в небольшой домовый часовне» [1: 144–145]. Институт культуры обладал уже своим небольшим электроорганом «Прелюдия» (вторая модель) и немецким клавесином. Наконец, в это же время Министерство культуры СССР заключило контракт с немецкой органо-строительной фирмой «Эмлих» на установку небольшого духового органа в Камерном зале, очень удобном для концертной практики.

Идея создания новой учебной структуры была поддержана ректором вуза Е. Я. Зазерским, подписавшим 27 мая 1988 года Приказ № 8 «Введение факультатива органа и клавесина для студентов дирижерско-хоровой и оркестровой специализации». Главная цель факультатива состояла в воспитании будущих потенциальных слушателей органных концертов, слушателей умных, тонких, понимающих природу органа, акустические закономерности зала, специфику органной игры и сочинений разных стилевых направлений.

Факультатив действовал почти 25 лет. Его программа, рассчитанная на восемь семестров, была тщательно разработана В. А. Шляпниковым, одновременно им был составлен курс двухгодичного лекционного факультатива «История органной музыки» для профессионалов и любителей органной музыки, включавший цикл семинаров. Занятия проводились один раз в неделю.

Говоря о творческой жизни класса факультативного органа, следует отметить, что наиболее одаренные студенты участвовали в открытых концертах, международных фестивалях, исполнительских конкурсах, номинациях. Органный класс в Институте культуры посетили Президент японской органной ассоциации профессор Маасаки Цкиока, Президент Южнокорейской органной ассоциации профессор Чо Мёнджа, профессор, Главный органист собора Нотр-Дам в Люсоне аббат Абель Габори, органистка и профессор колледжа Маунт Юнион Виктория Харрис (США), а также многие известные зарубежные и отечественные органисты. Зарубежные исполнители высоко оценили тот стиль, который именуется как восточноевропейский, который отмечен богатством содержания, искренностью интонации и отличным владением инструментом. Наиболее талантливые выпускники в настоящее время работают и в России, и за рубежом (в Норвегии, Германии, в Соединенных Штатах Америки, часто в лютеранских и католических соборах) [2: 10].

## Литература

1. *Житомирский Д. В.* Роберт и Клара Шуман в России. С прил. фрагментов из русского путевого дневника К. Шуман / Д. В. Житомирский. Москва : Музгиз, 1962. 216 с.
2. *Шляпников В. А.* Курс факультативного органа как средство воспитания чуткого слушателя и знатока органного искусства (рукопись).
3. *Шляпников В. А.* Органная культура Санкт-Петербурга. Прошлое. Настоящее. Будущее / В. А. Шляпников // Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. / ред.-сост. Г. В. Скотникова. СПб.: Лань : Планета музыки, 2022. Т. 2. С. 215–254.

---

---

**СЕКТОР ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ  
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

**Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5**