

И. А. Кузнецов

Для служебного пользования.

Экз. №

000072

Союз композиторов РСФСР

ОБЪЕДИНЕННАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ КОМИССИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

(Музыкальный инструмент и инструментальная музыка)

Редактор-составитель

Л. В. МАЦЛЕВСКИЙ

СБОРНИК РЕФЕРАТОВ

**УЧАСТНИКОВ I-й ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ФОЛЬКЛОРНОЙ КОМИССИИ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР**

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Е.В. Гиппиус
И.В. Мациевский
А.К. Медведев (ответственный редактор).**

**РЕФЕРАТЫ: К. Бромлей, Т. Казанской, Б. Рабиновича,
М. Тодорова и Е. Чивикиной.**

Редактировала Р.Б. Галайская.

АНГЛИЙСКИЕ РЕЗЮМЕ - М.Н. Копьевой.

РЕЦЕНЗЕНТЫ: М.А. Лобаков.

М.Н. Нигмедзянов.

Декабрь 1974 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Предисловие	7
I. Общая проблематика	
1. И.Мацневский (Ленинград). Народная инстру- ментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества	12
2. О.Эльшек (Братислава, ЧССР). Музыкальный ин- струмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения)	21
3. Г.Благодатов (Ленинград). О сосуществовании музыкальных культур	30
4. Ю.Страйнар (Любляна, СФРЮ). Принципы и методы работы по исследованию инструментов и народной инструментальной музыки	34
5. М.Блинова (Ленинград). Об использовании ме- тода онтогенетических и филогенетических паралле- лей в историко-генетических исследованиях народной инструментальной музыки	37
II. Вопросы органографии	
1. И.Мачак (Братислава, ЧССР). К вопросу о до- кументации музыкальных инструментов	39
2. П.Чисталев (Сыктывкар, Коми АССР). Проблема собирания и изучения народных музыкальных инстру- ментов (на материале коми народного инструмента- рия)	44

3. Э.Эмхаймер (Стокгольм, Швеция). Шведские народные музыкальные инструменты	47
--	----

4. Р.Галайская (Ленинград). Специфичность проявления инструментоведческой информации в древнерусских исторических памятниках и проблемы ее исследования	53
---	----

5. Н.Розов (Ленинград). Изображения музыкальных инструментов в древнерусской рукописной книге .	57
---	----

III. Вопросы семантики. Вопросы интерпретологии.

1. Э.Штокман (Берлин, ГДР). Изображение труда в инструментальной музыке пастухов как художественное отображение действительности	64
--	----

2. Е.Гиппиус (Москва). Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке "Медвежьего праздника" у манси	73
--	----

3. Н.Красовская (Чебоксары, Чувашская АССР). О программности в чувашской и марийской народной инструментальной музыке	79
---	----

4. Б.Котляров (Кишинев, Молдавская ССР). Народный скрипичный исполнительский стиль и его роль в формировании молдавского инструментального фольклора	83
--	----

5. Э.Флора (Ленинград). Соотношение музыки и танца в народной хореографии (на материале народной хореографии Молдавии)	88
--	----

6. Х.Ихтисамов (Уфа, Башкирская АССР). К проблеме оравнительного изучения искусства двухголосной игры на музыкальных инструментах и сольного двухголосного горлового пения 92

7. И.Земцовский (Ленинград). Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к вопросу о генетике музыкального языка) 99

IV. Музыкально-стилевые проблемы

1. И.Вызго-Иванова (Ленинград). Некоторые черты сходства и отличия в особенностях формообразования традиционной инструментальной музыки народов Средней Азии и Казахстана 102

2. Р.Зелинский (Уфа, Башкирская АССР). Взаимосвязь между технико-акустическими особенностями курая и формообразованием в башкирских инструментальных клях 106

3. А.Милка (Ленинград). Функциональные отношения в музыке башкирских узлу 111

4. Б. Аманов (Алма-Ата, Казахская ССР). Импровизационность и традиционность в формообразовании кюев и их отражение в народной терминологии . . . 113

5. А.Мухамбетова (Ленинград). Зонное многоголосие на двухструнной домбре 115

6. А.Юсфин (Ленинград). Цепная структура в литовских инструментальных сутартине 118

7. Б.Кац (Ленинград). Об основных закономерностях построения вариационного цикла (на примере одного наигрыша рожечников) 121

8. Ю.Плахов (Ташкент, Узбекская ССР). К вопросу о ритмической структуре инструментальных частей шашмакома 125

9. В.Сисаури (Ленинград). Роль сопряжения разноструктурных звукорядов в формировании ступеневой организации японской музыки кангэд (УП - IX вв.)¹³⁰

У. Вопросы бытования и функционирования народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки 134

1. К.Бромлей (Москва). Музыкальные инструменты ярославских пастухов

2. Т.Казанская (Москва). О традиционном искусстве смоленских народных окрипачей 139

3. А.Банин (Москва). О соотношении вокального и инструментального в рожечных наигрышах 141

4. Б.Рабинович (Москва). Барабан - малоизвестный пастуший инструмент 146

5. Е.Чивикина (Горький). О бытовании музыкальных инструментов и народной инструментальной музыки в Горьковской области 149

6. Б.Добровольский (Ленинград). Народная инструментальная музыка Дагестана 152

7. Б.Гусейнли (Баку) и С.Пашаев (Кировабад),
Азербайджанской ССР). Саз и йшугская поэзия 154

8. И.Бродский (Москва). О народных музыкаль-
ных инструментах и инструментальной музыке наро-
дов Дальнего Востока РСФСР 157

9. М.Тодоров (София, Болгария). Гадулка в Бол-
гарии 164

10. М.Балтренене (Вильнюс, Литовская ССР). Не-
которые особенности литовских народных инструмен-
тальных наигрышей 169

УІ. Народные музыкальные инструменты, инструмен-
тальная музыка и современность.

1. Г.Британов (Ленинград). О задачах социоло-
гического подхода к изучению функционирования рус-
ских народных инструментов в системе современной
музыкальной культуры. 173

2. Е.Шелеманов (Воронеж). Проблема развития
оркестров народных инструментов (вопросы усовер-
шенствования народных инструментов) 176

3. Нгуен Лан Туат (Уфа, Башкирская АССР). Неко-
торые проблемы использования народных музыкальных
инструментов в симфонической музыке 182

4. Ю.Бойко (Ленинград). Народная инструмен-
тальная музыка и джаз (некоторые тенденции и
перспективы) 186

УП. Summary

Сведения об авторах

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем сборнике представлены статьи-рефераты участников Всероссийской научной конференции на тему "Теоретические проблемы народной инструментальной музыки". Конференция подготовлена Объединенной фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР и Московской композиторской организации и проводится в нашей стране впервые.

Замысел и тематика конференции подсказаны самой жизнью, ходом современных творческих процессов и — шире — спецификой развития советской музыкальной культуры, культуры многонациональной, прочно связанной с традициями народного искусства.

Современный этап развития советской музыки характеризуется все более активным обращением композиторов к новым, малоизученным пластам фольклора. Тенденция эта весьма показательна. Фольклор — богатейший, безграничный мир величайших эстетических ценностей. И во всей своей полноте эти ценности стали открываться музыкантам лишь в наше время. Задача создания нового, национального по форме, демократического по характеру, массового искусства почти неизбежно подводит композиторов к необходимости углубленного изучения народной музыки. Именно в ней таятся импульсы постоянного обновления, образного содержания, тематики, выразительных средств и приемов профессионального музыкального творчества.

Специфичным самобытнейшим видом народной музыки является музыка инструментальная. Познание ее художественных закономерностей, ее интонационных и структурных "тайн" стало возможным, в сущности, лишь сегодня, когда запись и нотация

образцов народной инструментальной музыки проводятся с помощью технически совершенной аппаратуры (при применявшихся в прошлом методах слуховой и фонографической записи произведений народной инструментальной музыки фиксация их композиций во всей протяженности была не осуществимой).

Сложной и увлекательной задачей для исследователей является анализ музыкальной структуры народно-инструментальных произведений, связанных с музыкальными системами, закономерности которых совершенно не известны теоретическому музыковедению и никогда еще не рассматривались. Обильный материал для творческого поиска представляет также и сам народный инструментарий, его богатейшие выразительные возможности, способы исполнительства, интонирования, специфический характер взаимосвязи между собственно исполнением и музыкальным формообразованием.

Постановка, разработка, решение этих и многих других задач исследования народной инструментальной музыки представляется организаторам конференции своевременными и актуальными.

Проблемы, стоящие перед советской музыкальной наукой, характерны и для других культур мира. Открытие новых "материалов" в области изучения народной музыки дает мощный толчок исследовательской и творческой мысли. Качественно новый уровень научного познания позволяет делать открытия именно в тех областях и сферах, которые считались давно исследованными, творчески "исчерпанными". Примеров тому множество, особенно в искусстве и искусствоведческой науке социалистических стран, а также в прогрессивных музыкальных культурах Востока и Запада.

Современная наука не обходит вниманием проблемы развития народных музыкальных культур. Особое внимание им было уделено

на УП Конгрессе Международного Музыкального Совета (Москва, 1971) и Музыкальной Трибуне стран Азии и Африки (Алма-Ата, 1973), проходивших под эгидой ЮНЕСКО. Советские музыканты и исследователи приняли в этих крупнейших международных форумах самое активное участие.

Проведение первой в нашей стране специальной конференции, посвященной теоретическим проблемам народной инструментальной музыки, следует рассматривать как естественное продолжение и развитие научных идей, поднятых на прошедших конгрессах. Инициатива проведения конференции не случайно принадлежит Союзу композиторов РСФСР. Российская Федерация – республика многонациональная, с давними сложившимися традициями исследования народной музыки, в том числе и в области инструментоведения. Здесь находятся крупнейшие инструментальные собрания: Центрального музея музыкальной культуры им. Глинки, Ленинградского музея этнографии АН СССР, Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, (с единственным в Советском Союзе специальным научно-исследовательским учреждением – сектором инструментоведения), наконец, активно работающая инструментоведческая группа Фольклорной комиссии СК РСФСР. Инструментоведы Российской Федерации в настоящее время представляют, пожалуй, самый многочисленный и мощный отряд исследователей, идущий в авангарде советской инструментоведческой науки.

Наряду с музыковедами и композиторами Российской Федерации, составляющими большинство участников конференции, к работе в ней привлечен ряд видных исследователей из других республик СССР – Литвы, Азербайджана, Узбекистана, Казахстана, Молдавии. Приглашены также несколько крупнейших зарубежных ученых –

лидеров современного инструментоведения. Среди них – выдающиеся теоретики и практики науки о народной инструментальной музыке О.Эльшек и И.Мачак (ЧССР), Э.Штокман (ГДР), Ю.Страйнар (СФРЮ), М.Тодоров (НРБ) и, наконец, глава современного европейского инструментоведения Э.Эмсхаймер (Швеция). Хочется надеяться, что творческое сотрудничество советских и зарубежных ученых даст плодотворные результаты в исследовании народной инструментальной культуры.

На конференции предполагаются три типа выступлений: проблемные доклады, научно-теоретические и научно-информационные сообщения. Для того, чтобы данный сборник стал не только "путеводителем" по конференции, но и сам по себе представлял бы определенный научный интерес, Оргкомитет Конференции решил публиковать не тезисы выступлений, а более развернутые рефераты-статьи, в лаконичной форме излагающие основные положения той или иной работы.

Важнейшие проблемы науки о народной инструментальной музыке и её отражения в творческой практике представляют собой тематику сборника и конференции в целом. Основной научный ракурс публикуемых материалов – народный музыкальный инструмент и инструментальная музыка, их многочисленные виды и формы взаимосвязи, их развитие в профессиональном творчестве. Каждая работа, естественно, конкретизирует тот или иной аспект основной проблемы.

Первый раздел сборника открывается работами обобщающего характера. Во втором разделе помещены исследования, в которых сделан упор непосредственно на музыкальные инструменты, на историю их функционирования, документации, собирания. В третьем

разделе основное внимание обращено на область семантики и генетики инструментальной музыки и на особенности народного исполнительства; в четвертом — на проблемы формообразования в самом широком смысле. В пятом разделе сборника преобладают научные обобщения и информации о различных аспектах бытования и функционирования народной инструментальной музыки. Шестой, заключительный раздел посвящен проблемам развития и использования народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки в современной культурной среде, на концертной эстраде, в симфонической музыке и джазе, в профессиональных и самодеятельных оркестрах народных инструментов.

Сборник завершают краткие резюме всех рефератов на английском языке.

Данный сборник — первый этап работы конференции. В дальнейшем предполагается полное издание всех ее материалов.

Е. Гиппиус

А. Медведев

И. Мациевский

Январь, 1974 г.

г. Москва.

I. ОБЩАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

И. Мациевский (Ленинград)

НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ НАУКИ И ИНСПИРАЦИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Народная инструментальная музыка (НИМ) занимает огромное место в искусстве всех народов мира. Ее изучение важно не только для науки, но и для современного музыкального творчества (композиторского, исполнительского), а также для педагогики, психологии и других дисциплин.

Значительное повышение интереса к народной инструментальной музыке, накопление большого фактического материала, резкое возрастание количества и качества исследований как в СССР (П. Аравин, К. Вертков, А. Гуменюк, Б. Гусейнли, Ф. Кароматов, Б. Котляров, Б. Смирнов, П. Чисталев и др.), так и за рубежом (Т. Александру, К. Ваксман, П. Домокош, Дж. Лауренти, Л. Ланг, И. Мачак, Ц. Рихтман, Г. Сулицяну, Б. Шароши, Э. Штокман, Э. Эмогаймер и др.) определились в течение последних десятилетий.

Инструментальная музыка бесписьменной традиции — явление в своем комплексе настолько сложное и специфически организованное, что не позволяет просто отнести ее ни к области музыкальной фольклористики, ни к области академического музыкознания, но вызывает необходимость построения своей теоретической системы, своей методики, направления, ракурсов и задач исследования, т.е. становится предметом самостоятельной науки — этноорганологии или (по определению В. Гошовского, 1973) — этноорганопэи.

Народная инструментальная музыка представляет специфическое эстетическое явление. Понятие НИМ и уже и шире категории "музы-

кальный фольклор". Бесписьменная форма хранения и передачи традиции, коллективность (в а) участии десятков творцов многих поколений в становлении того или иного конкретного произведения или жанра; б) ансамблевом музицировании; в) вариантности) и традиционность — сближают ее с фольклором. Однако осознание связи: исполнитель—слушатель, понимание творческого процесса, приводящее к осознанию и развитию музыкальной формы, необходимость профессиональных навыков, тенденции к освоению репертуара и приемов, выходящих за рамки местной традиции, учебный процесс и постоянное самосовершенствование, наличие творческих школ и специфических методов обучения, кристаллизация особой исполнительской терминологии, репетиционная работа и договорная система программирования формы (в ансамблях), создание серии профессиональных тайн, индивидуализация процесса творчества, творческие соревнования, — все это роднит народную инструментальную музыку с профессиональным искусством. Профессионализм проявляется нередко и в плане социальном: выделение музыканта из среды, в которой он живет; оценка этой средой его исполнительства как труда, собственное осознание своей деятельности как профессии, наличие системы оплаты за игру, приводящей к возможности музицирования в качестве единственного рода деятельности; наконец, в определенных случаях, даже противопоставление музыканта широким массам и переход на службу к эксплуататорским классам, тем более, что у ряда народов музыка бесписьменной традиции была единственной формой национальной музыкальной культуры. Таким образом, разделение на фольклорное и профессиональное творчество (там, где оно возможно в искусстве бесписьменной традиции) уже оказывается внутренним подразделением ИМ. К ИМ тесно примыкают многие явления современной городской

культуры (импровизационный джаз, цыганские капеллы в Центральной Европе и т.д.).

Важным аспектом этноорганологии, без которого невозможно понимание любой национальной культуры, народного инструментального музыкального искусства, является изучение музыкальных инструментов, ставших предметом особой области этноорганологии — этноорганологии, или органологии. Для успешного решения проблем НИИ перед современным исследователем стоит задача рассмотрения музыкальных инструментов как открытой системы, т.е. учета при их изучении как конструктивных элементов, материала, строя, способа изготовления, так и музыкально-исполнительских, акустических и художественных возможностей, реальных форм исполнительства, функционирования, традиций производства, хранения и бытования, особенностей генетики и исторического пути развития при определяющем предметном (МИ — как органологический объект этноорганологии) ракурсе: музыкальные инструменты и музыка. Отсюда необходимость особой акцентировки анализа акустических, технико-исполнительских, физиологических, психологических (связанных с психологией восприятия), историко-эстетических факторов. Органология, таким образом, как область этноорганологии тесно смыкается и вступает в контакты не только с дисциплинами собственно музыковедческими, но и значительно шире: музыкальной акустикой, этнографией, историей, социологией, эстетикой, диалектологией, источниковедением и т.д. Одна из ближайших задач — унификация а) терминологии; б) техники описания; в) классификации и систематизации; г) способов типологии; д) системы знаков и символов. Без решения ее, а также без создания в дальнейшем универсальных каталогов музыкальных инструментов представляется несерьезной попытка сравнительных исследований в области народной инструментальной музыки — одного из важнейших, кардинальных ракурсов этноорганологии.

Непосредственно с органографией связана интерпретология¹⁾ исследующая особенности народного исполнительства. Комплекс сложнейших научных проблем и богатейший клад для композиторской практики представляют своеобразные приемы атаки, филировки и погашения звука, сонорная шкала исполнительства на музыкальных инструментах вне европейской "ученой" традиции; разнообразные системы фразировки и исполнительской подачи тех или иных лексических конструкций; принципы исполнительских вариантов определенных композиционных стереотипов; система народных исполнительских школ и групповых дифференциаций в плане исполнительских трактовок определенных жанров и конкретных видов; разнообразные формы оппозиций: индивидуальное исполнительство и групповая (зонально-диалектная, классово-социальная, кастово-профессиональная) исполнительская традиция, различные исполнительские (по всем каналам: тип инструмента, групповые и индивидуальные традиции и пр.) версии и стилиевой композиционный инвариант и т.д. и т.п. Особый круг вопросов вызывает сама суть исполнительства в музыке бесспорной традиции, где процессы творчества и исполнительства практически неотделимы и дифференцируемы лишь при том или ином ракурсе анализа.

Народная инструментальная музыка — составная часть духовной культуры своего народа, тесно связана с его бытом, характером экономики и родом хозяйствования, с его историей, национальными традициями, психическим складом, специфическим комплексом представлений о прекрасном, своеобразной системой символов добра и зла, любви и ненависти и т.д. Ее материалы представляют огромный интерес для общей этнографии, эстетики, социологии, психологии, истории, фольклористики и т.д. Одновременно в недрах этноорганологии

¹⁾ Термин В. Мошовского, 1973.

вызревают специальные области эстетики, социологии и психологии народной инструментальной музыки. Многообразные формы взаимосвязи с другими видами художественного творчества: песенным, словесным, танцевальным и игровым фольклором, народным изобразительным (особенно декоративно-прикладным) искусством и архитектурой (к тому же с двумя последними НИМ роднят и прямые социально-профессиональные аналогии), — оказали значительное влияние на формирование семантики народной инструментальной музыки, явившись благодатным, хотя и весьма сложным, трудоемким материалом для ее семасиологии.

Особый интерес для музыковеда-теоретика и композитора представляет музыкальное мышление, сама музыкальная материя и внутренняя структура произведений народной инструментальной музыки, составляющие круг проблем особой отрасли этноорганологии — музыкальной лексикологии. Исследование лексики народной инструментальной музыки представляет известные трудности для музыковедения, ведь теоретическая система последнего выросла из нормативов западной письменной музыки (1), представляющей лишь одну из известных в настоящее время мировых музыкальных систем. Своеобразной антитезой ей представляются нормативы восточной бесписьменной музыки (2), основанные на инструментарии, ладах инструментов, позициях и т.д. (некоторым мостом между ними была античная теория). Оппозицией к этим обеим (1,2) фиксированным системам являются знаковые системы, незафиксированные ни в одной из отмеченных форм, но существующие объективно в устной традиции (3). В основе же различных культур НИМ лежат именно эти две последние группы систем (2,3). Попытаться раскрыть их закономерности — задача этномузыкальной лексикологии.

Лексикология — самый трудоёмкий, но и самый благодарный

аспект этноорганологии. Исследователя здесь на каждом шагу ожидают нераскрытые тайны и "белые пятна", а композитора — не-обозримые творческие возможности. Практически каждая из многочисленных национальных (а часто, и субнациональных, этнических и субэтнических) культур обладает своей особой (нередко, построенной по принципиально иным даже по сравнению со своими ближайшими соседями творческим законам) системой организации звукового материала, ладообразованием, принципами строения звуковысотной линии (горизонтали), вертикали, а в ряде культур — и выполняющей принципиальную композиционную роль диагонали²⁾, фактуры, регистровки, тембровой драматургии, тонально-гармонического развертывания, динамики, а также ритмики как организации движения во всех его видах³⁾ и формы. При исследовании и использовании в композиторской практике закономерностей последней интерес вызывают не только процессуально-динамические и архитектурные особенности 1) структурных микро- и макроуровней; 2) тип отношений между разделами и частями целого (в плане материала, масштабности, типа пропорциональности, расположения и величины гребней и спадов); но и 3) тип взаимоотношений различных композиционных уровней одной целостной структуры⁴⁾. Причем как уровней соседних (условно: мотив — фраза, фраза — предложение, главная партия — эволюция и т.д.), так и более отдаленных порядков, по различным заданным множествам (метроритмика, гармония, собственно архитектура и т.д.) вплоть до отношений между исходной структурной идеей и структурой целого.

2) Структурные сопряжения, образуемые низшими точками вертикали (например, басами аккордов) в начале того или иного отрезка музыкального процесса и кульминационными, а также конечными для данного отрезка точками горизонтали (термин наш. — И.М.).

3) Определение Е. Гиппиуса, 1973.

4) Как бы по своеобразной "композиционной диагонали" или "скающей" (И.М.).

Особый ракурс лексикологии народной инструментальной музыки представляют проблемы импровизации, принципы мобильности, стабильности, динамической регуляции, получившие самые разнообразные формы кристаллизации. Путь использования их, а также попытки создания на базе опыта народной инструментальной музыки направленно программируемых алеаторических композиций, либо алеаторических разделов сочинений представляется весьма плодотворным и раскрывающим широкие горизонты для современного творчества.

Генетика музыкального мышления, исследование истоков музыкального языка народной инструментальной музыки – важный аспект не только лексикологии, но этноорганологии в целом. Результаты многоаспектных анализов самых разнообразных сопряжений: народной инструментальной музыки с 1) физиологией; 2) этнографией, бытом, трудом, географией, историей края и нации, психологией; с 3) музыкальными инструментами, 4) народной песней, 5) с другими видами фольклора; с 6) народным изобразительным искусством и архитектурой (особенно в плане выбора и комбинаторики элементов); с 7) академической письменной музыкой и т.д. и т.п., равно как и с 8) теоретическими системами прошлого и настоящего и 9) историческими памятниками (в самых разнообразных ракурсах), – все это может дать очень основательные данные не только для понимания народной инструментальной музыки той или иной культуры, но и для изучения закономерностей генетики и развития музыкального мышления в целом.

Специфика народной инструментальной музыки как вида искусства, формирование объективных культурно-исторически обусловленных музыкальных ассоциаций, тематика, образный мир, инструментарий, исполнительство и музыкальная лексика которых представляют четко организованные эстетико-стилистические комплексы, вызывают к жизни особую область этноорганологии – музыкальную этностилистику –

область более широкую, чем музыкальная диалектология или мелео-география (термины В.Гомовского: см. в кн. "У истоков народной музыки славян", 1971), ибо наряду с изучением музыкально-стилистических комплексов определенных этнических зон, диалектов и субдиалектов (1) актуальным для понимания особенностей народной инструментальной музыки представляется исследование музыкальных стилей традиционных профессиональных школ инструменталистов (2), исторически сложившихся социально-классовых и культурно-профессиональных групп (3). Причем стилистические границы локализации указанных трех типов объединений часто проходят вразрез друг с другом, чрезвычайно обогащая культуру народной инструментальной музыки в целом и весьма затрудняя каждого исследователя в частности.

Особенности предмета и задачи этноорганологии вызывают комплексный метод исследования, основанный на диалектико-материалистической методологии и понимании народной инструментальной музыки как формы общественного сознания, как искусства. Историзм, системность, (семантико-эстетическое) осмысление явлений НИМ в сочетании с детальной, многосторонней его фиксацией, документацией, расшифровкой, первичным описанием (как необходимой первоначальной ступенью науки), системой экспериментов, каталогизацией, картографированием, анализом с привлечением данных вероятностно-статистических, структурно-типологических, кибернетических и др. точных методов исследования, — вот тот путь, которого требует сама природа народной инструментальной музыки, путь, который характеризует уровень советской и прогрессивной мировой науки сегодня, путь, по которому уже идут многие представители этноорганологии⁵⁾ — одной из самых современных, самых молодых

⁵⁾Вершинным образцом комплексного исследования явлений НИМ на сегодня является монография: Л. Ленг. Народная музыка Зубаевцев. *Musicologica Slovaca Bratislava*, 1971.

наук. Результаты комплексных исследований в этой области — не только неоценимый научный материал и решение кардинальных научных и мировоззренческих проблем, но и открытие необозримых просторов для творческих поисков композитора в самых различных направлениях на пути создания сочинений социалистических по содержанию, национальных по форме, интернационалистских по направленности и духу.

О. Эльшек (Братислава)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА (О задачах и методах инструментоведения)

Сведения о музыкальных инструментах – необходимое условие понимания музыки, т.к. музыкальные инструменты – не только средство звукоизвлечения, орудия воспроизведения, – они участвуют в процессе музыкального развития, музыкального мышления каждой музыкальной эпохи¹⁾. Данная точка зрения устанавливается в музыкальной этнологии начиная со статей Р. Ляхмана и Э.М. Хорнбостеля²⁾. Все отчетливее проявляется влияние музыкальных инструментов на развитие музыки, их роль в этом процессе. Под этим углом зрения можно рассматривать европейскую историю музыки последних 500 лет: от эпохи стиля а сарелла, через Ренессанс, эпоху Барокко (здесь влияние инструментальной музыки все более существенно) к классицизму, который выступает как явно выраженный инструментальный стиль. В течение XIX и особенно в XX веке инструментализуется также вокальная музыка. Данный аспект проблемы получил разработку на Бамбергском Конгрессе 1953 г. и прежде всего в докладах Х. Бесселера³⁾, Х. Хусеманна⁴⁾, Фр. Боссе и Х.Х. Дрегера. Последний в этой связи говорит: "В качестве носителя музыкального познания

1) Проблематика данного реферата впервые представлена автором в его статье: *Nástroje a nástrojová hudba (príspevok k vybranému ošielov a metóda etnoorganológie)*. Slovenský národ opis, 1968, o.1.

2) Lachmann R. Musik der Vrients Breslau, 1929, S.34; Über einige Panpfeifen aus nord-west Brasilien (Koch-Prüneburg Th. zwei Jahre unter Indianern, II Berlin, 1910, S.378); Ibid. Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. Zeitschrift für Ethnologie 43, 1911, S.601.

3) Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik. Kongress-Hören der Neuzeit. Berlin, 1959, S.31.

4) Ibid., S.219, 221, 222.

музыкальный инструмент проявляется только там, где элементы его конструкции допускают лишь определенные музыкально=стилистические параметры; в качестве выразителя музыкального чувства он показывает себя там, где музыкальное сознание определяет его структуру⁵⁾. В этой связи, наряду с миграцией музыкальных инструментов, следует указать и на возможное и фактическое распространение музыкальных стилей, и прежде всего это касается тех инструментов, которые допускают совершенно определенную форму высказывания. Разумеется, попадая в чужую среду, инструмент может быть использован в музыкальном окружении по=новому, что вызывает в дальнейшем его существенную перестройку. Это можно проследить на примере проникновения лютни из арабо=исламской в европейскую культурную среду, а также на примере струнных (смычковых) ансамблей, которые породили в народной музыке новые стилистические явления, хотя первоначально сами эти ансамбли находились в тесной связи со струнной музыкой XVIII в.

Цель реферата — показать, что при музыкальном анализе всегда нужно учитывать соответствующие музыкальные инструменты, что ряд музыкальных научно=исследовательских проблем не может быть решен без изучения технико=конструктивных, технико=исполнительских и исторических данных о музыкальных инструментах.

Этноорганология должна заниматься не только инструментами самими по себе, но и их применением в музыке, анализом их акустических функций. Инструментоведение не может ограничиваться изучением инструмента как акустического феномена, но должно проникать к самой "продукции" инструментального музицирования, к инструментальной музыке, являющейся результатом, следствием

5) Das Instrument als Träger und Ausdruck des musikalischen Bewusstseins. Kongress-Bericht, Bamberg, 1953. Kassel, 1954, s.69.

того или иного типа функционирования соответствующего инструмента.

Реализация специфики музыкального инструмента в той или иной музыкальной культуре кроется прежде всего в его звучании. Звучание инструментов существенно для кристаллизации определенного звукового идеала и тем самым является также важным различительным признаком. Звуковой идеал всегда находится в причинной связи с употребляемыми музыкальными инструментами.



1. Почему в инструментоведении, а также этномузыкологии и музыкальной фольклористике так мало внимания уделяется инструментальной музыке? Инструментоведческие исследования ограничиваются морфологическим и технико-эргологическим изучением музыкальных инструментов. Музыкальная фольклористика Средней и Западной Европы занимается инструментальной музыкой значительно меньше, чем народно-песенным творчеством, которое до последнего времени трактуется как почти единственная форма проявления народной музыки. В Восточной Европе ситуация была несколько благоприятнее, так как там инструментальная музыка занимала существенное место в фольклоре и прежде всего в формах инструментальной танцевальной музыки.

При исследовании внеевропейской музыки ситуация еще сложнее. Музыку Востока без тщательных обсуждений, изучения многочисленных документов и характеристики инструментальных форм едва можно понять. Все отмеченные тенденции подтверждаются многочисленной литературой и наиболее значительными каталогами инструментов, грампластинок и т.д.⁶⁾

6) Библиографию см. в указанной работе О. Эльшека.

2. Рассмотрим положение инструментальной музыки в различных музыкальных культурах. Разумеется, пока не будет издано достаточное количество нотных текстов и звукозаписей, едва ли можно приступить к интенсивному исследованию инструментальной народной музыки. Вместе с тем для понимания общих проблем музыкального развития важны не только количественные показатели роли и степени распространения инструментальной музыки в той или иной музыкальной культуре, но и согласование в методах, задачах и оценках исследуемого материала. Представляется целесообразным сопоставить еще сохранившиеся формы западноевропейской музыки со значительно более богатыми материалами восточноевропейской музыки и определить функцию пастушеских инструментов. Наряду с формами оно следует также рассмотреть и развитие ансамблевые формы — различные типы ансамблевых объединений, камерные струнные ансамбли, к которым примыкают различные комбинации духовых и, частично, мембранных инструментов.

В области инструментальной культуры Балканы представляются своеобразным связующим феноменом между Европой, с одной стороны, и Ближним Востоком и Азией — с другой.

Особое место следует уделить отдельным этническим культурам Востока, выступающим в традиционных, типических формах как культура инструментальная, ибо здесь инструментальное начало значительно более рельефно, чем в европейской народной и, частично, даже профессиональной музыке. Наиболее характерные музыкальные жанры на Востоке тесно связаны с искусством исполнителей—инструменталистов. В общем, несколько упрощая, можно сказать, что инструментальные стили на Востоке являются ведущими, а вокальные формы как структурно, так и в манере исполнения согласуются с

ними. С этой точки зрения плодотворно рассмотрение индийской, китайской, арабской, индонезийской и японской музыки.

Развитие вокальной и инструментальной музыки по функции, манере исполнения, музыкальному стилю протекало достаточно дифференцированно. Эволюция инструментов и развитие инструментальной музыки шли значительно медленнее, и — соответственно — инструментальная музыка продвинулась только наряду с развитыми вокальными формами. В то же время инструментальные и вокальные проявления существуют более или менее изолированно друг от друга. Подлинный синтез этих двух музыкальных компонентов стимулируется комплексными профессиональными формами либо общей функцией. Такими объединяющими факторами были народные обряды, где объединялись слово, пение, стих, танец, инструментальная музыка; драматическая музыка, которая связывалась с определенным действием; или собственно опера (например, Но-опера). Как результат этой центральной линии развития возникли вокальные формы с инструментальным сопровождением, различные камерно-музыкальные и вокально-инструментальные формы, а также чисто инструментальные формы (Гамелан). Указанное развитие имеет огромное значение как для традиционных, так и для новых профессиональных форм; оно происходит, хотя в меньших размерах и медленнее, также в области традиционной вокальной музыки. Достаточно вспомнить о формах средневековой музыки для тамбуриной флейты с барабаном⁷⁾, либо о музыке для волюнки, кото им противостоят высоко в настоящее время развитые ансамблевые образования. Отмеченные проблемы усложняются, как уже говорилось, еще и благодаря взаимовлиянию

7) Исполнитель играет одной рукой на барабане, а другой — держит флейту (прим.ред.).

профессиональной и народной музыки. Так, например, в фольклоре американских индейцев развитие самостоятельные и ярко выраженные инструментальные формы встречаются лишь только спорадически, в то же время они обладают обширным инструментарием, идущим, видимо, от традиционных, исторических, среднеамериканских высоких культур. Восточная Азия представлена невероятно дифференцированным и богато развитым искусством исполнителей-инструменталистов (Индия, Китай, Япония и Индонезия), которое, по-видимому, оказывало влияние на африканский континент, а в далеком прошлом, вероятно, распространявшееся также и на американский континент.



Для исследователей, занимавшихся внеевропейской музыкой, важным критерием всегда был характер звучания, рассматриваемый дифференцированно. Попытка изучения этого характера на базе музыкальных инструментов всегда более благодарна, чем на материале вокальной музыки, так как данный феномен у музыкальных инструментов может быть охвачен точнее и определеннее. Принципиально, основа этого гомогенного звукового феномена может происходить как от вокального, так и от инструментального начала, причем дальнейший процесс приводит к обоюдному взаимопроникновению. Инструмент как источник звука, в техническом отношении более ясный в этом процессе установления однородности, чаще всего играет все же более важную роль. Поэтому К. Райнгард имел основание говорить, что инструментарий той или иной страны, если принять во внимание способ его применения, может дать ключ к верному раскрытию исполнительской манеры, а через нее — к пониманию музыкального стиля соответствующего народа⁸⁾. Аналогично

8) Reinhard K. Musik exotischer Völker. Berlin, 1951, 3. 5.

высказывается Фр.Бозе: "Звучащие инструменты многих, особенно исчезнувших культур — единственные свидетели звукового стиля того или иного народа либо той или иной эпохи. Они определяют также в значительной степени звуковой образ национального стиля"⁹⁾

Звуковой образ возникает благодаря известному процессу отбора определенных типов инструментов или конкретных музыкальных инструментов, используемых в технико=игровом отношении достаточно однозначно, в особой манере, и имеющих часто по технике исполнения некоторые аналогии в искусстве пения. Манеры исполнения обычно согласовываются. Однако следует помнить, что феномен, понимаемый нами как звуковой идеал, — есть результат исторического развития, в котором важную роль могли играть не только музыкально=звуковые и эстетические, но и внемузыкальные общие культурно=исторические факторы (стимулы). Каждый существующий музыкальный стиль, в каждый момент, на каждой фазе развития нужно рассматривать не только как обусловленный (чем=либо), но и обуславливающий (что=либо). С одной стороны, каждый "избранный" музыкальный инструмент или инструментарий отвечает определенному звуковому представлению, с другой — он помогает это представление фиксировать, удерживать, стабилизировать. Для точного исследования этого процесса до настоящего времени еще не выработаны соответствующие методические и технические критерии.

Прежде всего следует установить те акустические элементы, которые могут способствовать определению качества и характера звукового идеала. Речь идет о следующих компонентах: I) звуко=образование того или иного тона, способ завершения его звучания,

9) Bosc Fr. *Musikalische Völkerkunde*. Freiburg i Br. 1955, 66

а также способ соединения тонов; 2) усиление звучания — форма, величина и тип соприкосновения резонирующего корпуса к источнику звука; 3) спектральное соединение тонов, динамика изменения звукового спектра при образовании и сочетании тонов; 4) характеристика положения использованного звукового пространства.

Разумеется, эти компоненты находятся во взаимозависимости. Высота звука обуславливает длительность процесса колебания, а также звуковой спектр, краску звука. Другие важные аспекты проявляются в манере, силе и темпе возбуждения звука.

При исследовании намеченных выше феноменов необходимо дополнительно учесть также: а) акустико-физиологические; б) физиологические; в) музыкально-технические и музыкально-стилистические факторы.

Рассмотрение данной проблематики, таким образом, должно проходить с учетом множественности аспектов и компонентов.

В настоящей работе предпринята попытка исследовать в таком плане три компонента: так называемую модель краски, динамическую модель и модель местоположения тонов.

Конкретные модели должны быть обусловлены не только одним типом инструмента, но, наоборот, они могут выводиться из множества инструментов, часть которых стоит ближе или дальше от центральной звуковой модели или звукоидеала соответствующей музыкальной культуры. Они могут, например, иметь сходство в характере звучания иногда благодаря только второстепенным акустическим качествам. Типическое для какой-либо музыкальной культуры не должно покоиться на одном лишь количественном преобладании определенного звукового феномена, это скорее выражение индивидуального, неповторимого явления. Даже, когда "звуковой идеал" не представляет из себя нечто абстрактное, то это

вое же определенный синтез элементов вокального и инструментального стилей, он стоит над их конкретными формами, с которыми находится постоянно в большем или меньшем противоречии. Стиль проявляется ближе всего к какой-либо определенной вокальной или инструментальной форме и находит ей самую адекватную реализацию в конкретном инструментальном составе, в определенном музыкальном жанре или музыкальном типе.

Под этим углом зрения, а также при учете и других аспектов нами исследована характерная музыкальная форма — речь идет о вокальной форме с сопровождением струнных инструментов, форме, породившей определенные, стабильные, однородные в звуковом отношении тенденции в музыке Востока. При исследовании возникли общие вопросы о возможных вокально=инструментальных взаимосвязях, обусловленных акустическими и физиологическими границами различных звуковых источников.

Перевела с немецкого С.Требелева.

Г.Благодатов (Ленинград)

О СОСУЩЕСТВОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Привычный взгляд на музыку как на подобие некоего универсального общепонятного языка все более теряет свою аксиоматичность. Неясность начинается при попытке выйти за пределы европейской культуры. Так, общеизвестен отзыв Берлиоза о китайской музыке. Крупнейшие европейские ученые (Амброс, Риман, Гвидо Адлер), отдавая должное высокому развитию и тонкой дифференциации этой многовековой культуры, все же оказались не в состоянии понять её. В послевоенную эпоху европоцентристская точка зрения оказалась поколебленной.

Мысль о самостоятельности внеевропейских музыкальных культур отчетливо прозвучала в выступлениях представителей этих культур на УП конгрессе ММС (Москва, 1971). Так, Н. Менон (Индия) подчеркнул, что 1) культура Индии и Пакистана, численность населения которых не уступает Европе и США, вместе взятым, никак не является культурой незначительного меньшинства,

2) выносить суждения об индийской музыке на основании законов европейской или иной музыкальной системы означает упустить самую ее сущность и прийти к абсурдным выводам, 3) музыку невозможно рассматривать как некий единый международный язык.

Идея о существовании самостоятельных музыкальных культур, каждая из которых обладает своими традициями, комплексом выразительных средств, своими средствами образности, представляя таким образом особый музыкальный язык, разделяется многими.

Употребление термина "музыкальный язык" возможно лишь в переносном смысле, ибо музыкальные образы не обладают конкрет-

ным понятийным значением. Учитывая аллегоричность термина "музыкальный язык", правомерно заменить его понятием "музыкальная система", объединяющим применяемые средства, способы передачи музыкального содержания, круг тем, затрагиваемых музыкальным искусством, и характер соотношения с другими областями человеческой деятельности.

Музыкальные культуры, находящиеся на разных ступенях развития, реально существуют не изолированно, а в общении друг с другом. Для нас наиболее волнующим представляется вопрос взаимоотношения и сосуществования европейских и внеевропейских культур.

Использование в музыкальном произведении, принадлежащем одной системе, элементов другой системы не отрицает его принадлежности к первой. Так, "Тамара" Балакирева остается русским произведением, несмотря на использование восточных мелодий. Произведение, написанное неевропейцем, овладевшим европейской системой, остается европейским. Поэтому овладение европейскими системами не может заменить необходимости развития своего национального искусства. Последнее имеет отношение и к развитию национальных музыкальных культур в нашей стране. Так, развитие искусства среднеазиатских республик шло в послереволюционные годы прежде всего по пути освоения европейской музыкальной культуры. Традиционная национальная музыка рассматривалась главным образом как материал для создания современных произведений крупной формы, но системные особенности национальных музыкальных культур при этом не всегда учитывались. Имеются в виду приемы мелодического развертывания, идущего от традиционного одноголосия, импровизационности, соединения в одном лице композитора и исполнителя.

Не отрицая в целом положительной роли усвоения величайших художественных ценностей европейской культуры, важно подчеркнуть необходимость развития и своей национальной системы, которую не следует понимать в статическом аспекте.

Сосуществование различных музыкальных систем возможно и внутри европейской профессиональной музыкальной культуры. Хотя процент взаимной непонятности различных музыкальных систем здесь гораздо меньший, однако и в пределах европейской профессиональной музыкальной культуры можно столкнуться с весьма своеобразными явлениями.

Сложившаяся в конце XVII — первой половины XVIII в. европейская музыкальная система остается общепонятной и употребительной и в наши дни. Однако у ряда современных композиторов эта система претерпела определенную эволюцию, при которой традиционные элементы были развиты почти до предела и перешли в свою противоположность. Так, развитие хроматики привело к образованию 12-ступенного звукоряда, в котором все ступени равноправны. Изменились принципы модуляции, строения аккордов, мелодических сопряжений и многое другое. Самое существенное заключается в ослаблении момента предустановленного ожидания, на смену которому пришла "свобода" выразительных средств, понимаемая как отказ от ладотональных взаимосвязей. Позднее, у экспрессионистов Шенберга и его последователей возникает 12-тоновая система с её жесткими правилами. По отношению к додекафонии и выросшей из нее серийной технике становится очевидной неправомерность суждения о ней с позиций другой музыкальной системы. Далее возникает алеаторика, основанная, в отличие от додекафонии, на принципе случайности, затем — "конкретная" музыка, где происходит отказ от самого "музыкального звука", имеющего определенную

высоту и тембр.

Все перечисленные и другие подобные им музыкальные системы различаются коренным образом и рассматривать их в качестве разновидностей некой единой музыкальной системы вряд ли возможно.

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ ИНСТРУМЕНТОВ И НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Изучение инструментов и народной инструментальной музыки привлекало и до сих пор привлекает внимание этномузыковедов. Значение углубленного исследования не только самих инструментов но также и музыки, исполняемой на этих инструментах, очень важно для получения убедительных результатов. Попытаемся сначала определить предмет нашего исследования — народный инструмент. Музыкальным инструментом мы считаем всякий предмет, на котором мы можем сознательно издавать звуки, представляющие для нас музыку в самом широком смысле этого слова. Если инструмент используется в повседневной жизни для сопровождения различных проявлений народной культуры, мы считаем его народным инструментом, даже если он был куплен, привезен, изготовлен на заводе, заимствован у соседней этнической группы. Использование инструмента имеет для нас первостепенное значение. Всего какой-нибудь десятилет мы пытаемся более углубленно изучать народные инструменты соответственно определенным принципам и с учетом терминологии, эргологии и технологии, техники и звуковых возможностей инструментов, репертуара, использования, теории и степени распространения инструментов. Нужно учитывать и классификацию инструментов — по Заксу и Хорнбостелю — где, во избежание недоразумений, могущих возникнуть в силу трудностей перевода, следовало бы всегда ставить в соответствующий номер. Научное исследование инструментов и народной инструментальной музыки основывается на различных данных: музыкальные инструменты или отдельные детали инструментов, архив

письменные источники, фрески, картины, резные украшения на корпусе инструмента, фрагменты народных песен, фото- и кинокадры, на которых запечатлены инструменты и музыканты, играющие на этих инструментах, звуковые записи и т.д. Разумеется, это далеко не полный перечень источников. Более глубокое исследование требует изучения традиций инструментальной музыки, манеры игры исполнителя, физических, психологических и физиологических аспектов, качества звучания инструментов, эпохи, в которую жил тот или иной исполнитель, роли инструмента в народных обрядах и обычаях (свадьбы, праздники, гулянья и т.д.), причин, в силу которых некоторые инструменты объединяются в инструментальные ансамбли, которые могут стать характерными для какого-то географического района или этнической группы, роли бродячих музыкантов и т.д.

Что касается прошлого, то мы почти не располагаем сведениями о звуковой стороне инструментальной музыки, репертуаре и технике. Коллекционеры и исследователи в прошлом почти никогда не давали музыкальной нотации. Народные музыканты — за редким исключением — всегда играли и играют на слух и не знают музыкальной нотации, важность которой очевидна. Музыкальные нотации, сделанные по звуковым записям в последнее время, не всегда точны и не всегда содержат достаточные "сведения". Нотация должна включать определенный "минимум" информации. Следует изучать и записывать не только мелодию, ритм, но также, например, указывать положение губ на мундштуке, постановку пальцев, удар смычка, использование вибрато и т.д. Всё это позволяет нам лучше видеть и понимать стиль игры музыканта, местный колорит, стиль исполнения в том или ином географическом районе. Все это создает целостный характер музыки. Использование новой аппаратуры в наши дни совершенно необходимо.

Электроакустические приборы позволяют, например, сделать сравнительный анализ звуковых качеств, присущих самому инструменту, и звуковых качеств, которые выявляет тот или иной исполнитель, причем нужно выяснить причину этого. Возможно, что та или иная "фальшивая" интонация обусловлена особенностями тональной системы, тем или иным акустическим дефектом, пороком материала, из которого изготовлен инструмент, недостаточным мастерством исполнителя или особой техникой игры на том или ином инструменте. Техника и манера игры оказывают большое влияние на звучание инструмента и на ту мелодию, которая на нем исполняется.

Указанные положения можно проиллюстрировать на материале инструментария и народной инструментальной музыке словенцев, истории ее исследований до и после второй мировой войны, а также анализе методов работы словенских этномузыковедов и результатов, полученных ими. Серьезные исследования стали проводиться лишь несколько лет назад. Многие инструменты исчезли и больше не используются. Данных об инструментах и исторических сведениях мало. Так называемые примитивные или простые инструменты не считались в прошлом музыкальными инструментами. Интерес к ним возник только недавно.

Сравнительное изучение и активное сотрудничество этномузыковедов, специализирующихся в области исследования народных инструментов и народной инструментальной музыки, необходимо для того, чтобы наладить обмен опытом и информацией, ради совместной работы во имя прогресса науки.

(Перевела с французского Г.Кургаева)

М.Блинова (Ленинград)

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ МЕТОДА ОНТОГЕНЕТИЧЕСКИХ И ФИЛО=
ГЕНЕТИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ В ИСТОРИКОГЕНЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕ=

ДОВАНИЯХ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Исследованиями представителей разных наук подтверждена мысль Энгельса и Дарвина о том, что человек на ранних стадиях онтогенетического развития проходит основные этапы филогенетического развития его предков. Повторность эта обнаруживается и в отношении развития его мозга, не только в плане анатомическом, но и функциональном. Этапы становления высшей нервной деятельности человека от форм первичных до высших, психических, проходят важнейшие этапы эволюции мыслительной деятельности человеческого рода.

По-видимому, не представляет исключения и музыкальное мышление, являющееся разновидностью работы того же мозга. Так, установленные физиологами шесть главных этапов доречевого интонирования примерно соответствует таким же этапам развития музыкального инструментария, от появления первых ударных шумовых инструментов до окончательного утверждения дающих тоны духовых и струнных. Последовательность дифференцированного использования в онтогенезе интервалов и обращения к различным способам употребления их опять же соответствует последовательности филогенетического развития вокальных и инструментальных интонаций и способам их комбинирования. Физиологически обусловленное в определенном периоде онтогенеза выделение начальных и конечных компонентов в последовательности звукокомплексов как бы отражает процесс

кристаллизации в народной инструментальной музыке заглавного тезиса и заключительного каданса. Подобные онто=филогенетические параллели прослеживаются по многим направлениям развития музыкального мышления – в становлении метра, ритма, лада, формы, в эволюции семантики музыки.

Сказанное здесь дает основание предполагать, что детальное изучение онтогенетического развития музыкального мышления может принести музыковедению некоторую пользу, при учете, что обнаруженные здесь нейродинамические закономерности разно преломляются в музыкальных культурах сквозь призму социального фактора. Думается, что после тщательной проверки метода онто=филогенетического исследования, он сможет быть использован при уточнении возраста некоторых музыкальных инструментов (качество звучания, способ звукоизвлечения), времени создания неопознанных еще музыкальных памятников (произведений), определения этапа развития музыкального мышления данной народности на основе бытующих инструментов и способов их использования, установлению протяженности того или иного исторического периода, а также для возможности получения объективных критериев оценки степени деградации музыкальной культуры в некоторых ее современных проявлениях. Все вместе взятое сможет, вероятно, содействовать в некоторой мере заполнению оставшихся еще пробелов в истории музыкального инструментального мышления и будет способствовать дальнейшему изучению далекого прошлого мирового музыкального искусства.

II. ВОПРОСЫ ОРГАНОГРАФИИ

И.Мачак (Братислава)

К ВОПРОСУ О ДОКУМЕНТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Когда говорят о проблемах музеев музыкальных инструментов, обычно имеют в виду вопросы охраны, т.е. консервации, реставрации и способов размещения инструментов, говорят о самых разнообразных формах использования коллекций в воспитательной работе, о проблемах экспозиции; вопросы же документации обычно уходят на второй план. Принимается как должное само существование некой готовой коллекции, которую нужно хранить и использовать. Очевидно, причину такого положения невозможно свести только к равнодушию музейных работников, ибо само дело оказывается сегодня в кризисном состоянии. В связи с этим хочется упомянуть о проблемах, которые привели к подобной ситуации, и поискать возможные пути их разрешения.

Какую цель преследуем мы, собирая музыкальные инструменты?

Если окинуть взглядом историю собирания музыкальных инструментов, нетрудно заметить различные побудительные причины, вызвавшие это собирание. При известном упрощении, можно было бы различить три периода собирательской деятельности: 1) первые коллекции музыкальных инструментов возникли в XIV-XV вв. на основе увлечения ценностями и сопровождали собирание памятников искусства, 2) второй период относится к XVI-XVII вв. и характеризуется использованием коллекций в практических целях, 3) к концу XVIII, но, главным образом, в XIX ст. начинают собирать инструменты с целью их изучения.

Различия между упомянутыми собирательскими тенденциями проявляются не только в характере приведения данных о взаимо-

связи инструмента с его культурной базой – т.е. в качестве собственно документации об инструментах, но даже в самом отборе инструментов. В начальный период внимание было обращено исключительно на редкие инструменты, позднее в собирательской деятельности предпочтение отдается прежде всего инструментам европейских оркестров, и лишь в третьем периоде возрастает интерес собирателей ко всем видам инструментов профессионального и народного традиционного искусства, равно как и к детским звучащим игрушкам, сигнальным инструментам и т.д. Одновременно разрабатываются принципы документации, которые могли бы привести к объяснению подобного рода человеческой деятельности и ее значения в музыкальном и культурном контексте.

Какие критерии можно применить при документации музыкальных инструментов? Ответ на этот вопрос нужно начать с констатации того факта, что методические проблемы документации всегда были тесно связаны с состоянием изучения инструментов. И даже дополняли и взаимно обуславливали друг друга так, что уровень документационной работы отражал состояние изучения органо-логических проблем; в свою очередь, от добротной документации приходили к выдающимся успехам в исследовании. Последнее видно на примере основополагающего органо-логического труда Маййона, работавшего с огромным собранием музыкальных инструментов в Брюсселе; подтверждает это и деятельность Закса и других. Влияние этих трудов затем, в свою очередь, отразилось на документации. Однако, если проследить за историей методов документации, можно увидеть, что данный период взаимного дополнения – если исключить деятельность Дрэгера – продолжался недолго. Документация словно застыла, остановилась на достигнутом. Начались исследования, решившиеся расширить круг органо-логических интe-

ресов даже ценой утраты связи с документационной основой. Это расширение круга проблем и проникновение во все большие подробности аналогично тому, что мы видим в областях естествознания. При возбуждении новых сфер проблематики органонология стала опираться на ботанику, акустику, психологию, археологию, этнографию, философию, филологию, историю изобразительного искусства, эстетику, обращаясь одновременно и к методам этих научных дисциплин.

Детализированное исследование привело к потере представления о целом. У нас отсутствует понятие об иерархии и распределении приобретенных сведений, и эта дань прогрессу более всего проявляется в документации. Следует признать, что некоторые аспекты аналитического направления имеют место и в музеях, но проявляются лишь в более или менее индивидуальном плане, главным образом, в такого рода деятельности тех или иных сотрудников, которая связана с личными исследованиями. По сути дела трудно было практически приступить из-за отсутствия систематизации полученных сведений, к применению познаний, которые открыли органонологические исследования. Для пояснения вспомним, например, те упрощенные требования, предъявляемые исследователем к документации на изготовление инструмента и материал. Согласно задачам исследования, следовало бы установить определенную трудовую или общественную необходимость, вызвавшую изготовление инструмента, т.е. установить, каков был его импульс, почему как раз там (в той или иной местности, среде, ситуации¹⁾) принимает участие данный инструмент, какую роль выполняет и т.д. Подходя к описанию принципов отбора материала, мы должны были бы установить местность, откуда произошел инструмент (ибо этот фактор мог иметь для данной культуры симво-

¹⁾Расшифровка ред.

лическое значение), так же как и сам материал, его акустические особенности, цвет и т.д. Весьма важна фиксация правил и параметров, согласно которым изготавливался инструмент. Например, способ получения отверстий на пищалке,²⁾ резонансных отверстий у струнных инструментов и т.п. Изучение производственных орудий, с помощью которых изготавливается музыкальный инструмент, позволяет нам включить последний в цикл производства и охарактеризовать как степень развития искусства обработки материалов, так и характер акустических возможностей. Виды (роды) и разнообразие техники украшения связаны не только с рядом магических, философских факторов, но и с художественной культурой данной среды. Это лишь сжатая характеристика одного круга проблем документации, и мы ведь не говорили о способе хранения и ухода за инструментом, об описании морфологии, акустическом анализе, описании исполнительской техники, о применении инструмента в музыкальном искусстве, его репертуаре и других, равно важных вопросах. Думаю, что при современном состоянии документации нельзя удовлетворить все требования органо-логического исследования, но по-видимому и само по себе изучение музыкальных инструментов не может ощутимо двинуться вперед без учета предшествующих результатов.

Рассуждая о перспективах органо-логической работы, вновь возвращаемся к проблеме обличения указанных двух аспектов изучения музыкальных инструментов. Говоря иными словами, вопросы методики документации не могут оставаться предметом размышлений лишь работников музеев музыкальных инструментов, но их постановка должна стать первоочередной программой всей органо-логии.

2) Свистковая флейта (прим. ред.).

Первым шагом к этому, с моей точки зрения, могло быть приведение в порядок всех собранных ранее оведений и точное определение соотношений инвариантных элементов одного инструмента с элементами всего культурного фона, на котором выступает данный инструмент. На основе этих фактов можно было бы затем установить иерархию изученных элементов и условия их взаимодействия, которые при документировании помогли бы отличить существенное от несущественного, а также сконцентрировать усилия исследования на решении насущных проблем науки о музыкальных инструментах.

(Перевел со словацкого И.Мациевский)

П.Чистяков (Сыктывкар)

ПРОБЛЕМА СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

(на материале коми народного инструментария)

Возникновение, развитие и существование музыкальных инструментов связано с их музыкально-акустическими особенностями (1) - конструкцией, материалом, строем и звукояром, тембром, технико-исполнительскими возможностями; музыкально-эстетической потребностью (2), а также обусловлено немзыкальными явлениями (3) - хозяйственно-прикладными и общественным назначением инструментов, обычаями и традициями народа.

Собирание и изучение музыкальных инструментов невозможно без учета и глубокого анализа этих и таких факторов, как народная терминология (4), методика и процесс изготовления (5) и т.п. Незнание или игнорирование указанных факторов приводит в результате к искаженным представлениям о существовании (или отсутствии) тех или иных музыкальных инструментов.

Народные инструменты имеют разнообразные формы бытования и находятся в различных пластах хозяйственной и культурной жизни народа. Так, например, у коми духовые инструменты являются преимущественно сезонными инструментами - они изготавливаются (импровизационно) и используются, в основном, в весенне-летний период.

Создание и бытование таких инструментов связано с особенностями ведения лесного промысла, например, подачей охотничьих сигналов или посвистов на птиц (берестяной рожок, рябчиковый свисток), пастушества (сигналы на деревянных барабанах на сбор скота) или

вызвано эстетической потребностью — игрой для развлечения во время отдыха в период сенокоса и жатвы, собирания ягод и грибов (многоствольные и свистковые флейты, соломенные язычковые аэрофоны и др.). Кроме того, у коми в прошлом существовала традиция играть на духовых инструментах только с "Ильина дня", который в народном обиходе так и назывался "полясян лун" (день свистения и дудения). Раньше этого дня (2 августа по н.ст.) играть на "овистульках и дудках" не полагалось, из-за опасения навлечь этим непогоду и неурожай.

Следовательно, отыскание указанных инструментов возможно в определенный период, при определенных обстоятельствах и среди лиц, связанных с определенной хозяйственно-бытовой и культурной деятельностью.

В кратком реферате трудно охватить все интересующие нас вопросы, ибо каждый из них требует методичного и глубокого исследования. Позволю остановиться на проблеме изготовления и классификации народных инструментов.

Наблюдения над изготовлением инструментов в естественных полевых условиях могут раскрыть исследователю технологическую процессуальную сторону: из чего, почему и как делают тот или иной инструмент; установить принципы, определяющие структуру строя или звукоряда инструмента: зрительное метрическое сопоставление, слуховая коррекция, стандартность, музыкальные присловья и т.д. Традиционные основы, передающиеся древними системами нумерации и исчисления, например, названия дудок в многоствольных флейтах, сравниваемые с размерами пальцев руки, или исходящие из звукопсдательности ("ухающая дудка"), функциональности ("дудка-оста-

новка") позволяют раскрыть генетическую и структуральную стороны инструментов.

Классификация коми народных музыкальных инструментов произведена на основе деления инструментов на группы, подгруппы, виды по источнику звука (вибратору), способу звукоизвлечения (возбудителю), конструктивными особенностями. При классификационных определениях, несмотря на наличие подлинных инструментов с их конструктивными техническими и акустическими данными, возникают определенные затруднения, заключающиеся в многозначности терминологии. Названия инструментов могут основываться на: 1) природе источника звука (вибраторе или системе вибраторов); 2) возбудителе (прерывателе) колебания; 3) материале, из которого сделан инструмент; 4) конструкции (размер, форма, структура); 5) функции инструмента; 6) сравнительной бытовой характеристике тембра звука.

Таким образом, название инструмента при наличии многих объективных данных для его определения зависит от того, что принимается мастерами=музыкантами за главное в характеристике того или иного инструмента. При классификации нами избирался основной однозначный термин, существенно определяющий данный вид инструмента.

ШВЕДСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Предлагаемое описание шведских народных музыкальных инструментов имеет в виду не их систематизацию, а исходит в основе своей из фольклористического и социологического аспектов, более соответствующих специфическим условиям Швеции. Поэтому прежде всего будут рассмотрены те инструменты, которые выполняют конкретные, практические функциональные задачи в пастушеском хозяйстве.

В настоящее время пастушеское хозяйство встречается в Швеции не повсеместно, но в прошлом оно было распространено почти по всей стране. Звучание пастушеских инструментов было связано с определенными задачами этого рода, хозяйственной деятельности, т.е. с трудовой схемой пастушеского дня. В обязательном порядке к музыкальному оснащению относились следующие инструменты: животный рог, берестяной рог, деревянная труба и бубенчики. Бубенчики подвешивались животным-вожакам на шею и имели большое значение, являясь одновременно защитным талисманом против таинственных сил, которыми, согласно повериям, наполнена природа. Игра на животных и берестяных рогах, а также на деревянной трубе служила различным целям: сбору животных к месту ночлега, передаче сигналами важных сообщений (как, например, сообщение о том, что потерялось животное), просьбе о помощи в случае опасности или просьбе вывести на правильную дорогу заблудившихся пастушек или затерявшееся животное. Существование животного рога с 3-4 отверстиями на корпусе уже в У и Х вв. можно подтвердить археологическими материалами, причем инструменты не

отличаются от тех, которые еще до недавнего времени звучали на высокогорных пастбищах. Известно, что еще в прошлом столетии некоторые пастушки с фантастической техникой могли сыграть на животном роге любую песенную мелодию, разукрашенную роскошной орнаментикой. Берестяной рог существовал весьма ограниченное время, но несмотря на это, был очень популярен, т.к. его очень легко изготовить. Деревянные трубы встречаются в нескольких типологических разновидностях: прямые и изогнутые в форме трубы или тромбона в подражание военным инструментам начала XIX ст. Обе половины инструмента либо связывались несколькими лентами, либо обматывались полосками коры. Большую роль в шведской пастушеской культуре играла так называемая шпилапила, представляющая щелевую флейту из косточки (плода сливы, персика и т.п.) с высверленным коническим отверстием и сравнительно широкой мензурой. Инструмент служил для развлечения.

Бытование этих инструментов относится в той или иной степени к прошлому. После перестройки в минувшем столетии сельской общины исчезли прежние традиционные сельские организации. Переход Швеции от примитивного аграрного хозяйства к высокоиндустриализованному и постоянно прогрессирующая урбанизация страны ускорили этот процесс.

В тех областях Швеции, где крестьяне жили оседло, был распространен иной тип народных музыкальных инструментов. Трудовым инструментом в равнинных краях южной Швеции служила прежде всего так называемая гремющая палка, на верхнем конце которой укреплялись гремющие кольца или цепи. Бросая её в стадо, пастух тем самым заставлял его сворачивать в нужном направлении.

Существование в Швеции, уже начиная с XIII ст., металлического

"ротового барабана"¹⁾ подтверждается археологическими материалами. В прошлом столетии они были любимыми инструментами батраков и крестьянских детей и могли быть дешево приобретены у странствующих торговцев или на базарах. Позднее их вытеснила губная гармоника.

До прошлого столетия в функции трещеток были широко распространены четки, но, разумеется, не в качестве атрибута религиозного обряда, как это имело место в католических странах, а для пугания волков или зайцев во время охоты.

Волинки нашли отражение в стенной живописи шведских кирх уже начиная с XV в. Это инструменты со сравнительно простой конструкцией — мешок из козьей или телячьей кожи со вставленными в него игровой и бурдонирующей трубками с насаженным кларнетным мундштуком. В старину на крестьянских одадьбах они играли значительную роль, но затем были постепенно вытеснены скрипками, так как однообразное звучание волинок не отвечало больше вкусам сельского населения. Большой популярностью пользовался в Швеции так называемый шмель — цитра с грифом и бурдонирующей струной. Не отличаясь существенно от цитр других европейских стран, она обладала аналогичной техникой игры. В качестве шведского крестьянского инструмента она впервые документируется только в конце XVII ст. Однако в действительности происхождение её более древнее. Кроме обычных цитр, в Швеции имелись и такие, где звук извлекался смычком. Так называемый поалмодикон в начале прошлого столетия был оконструирован для не имеющих органа кирх, стремившихся реформировать общинное пение. Он невероятно быстро распро-

¹⁾ Язычковый идиофон, аналогичный русскому варгану (прим. ред.)

отранился по всей стране,развившись от примитивного монохорда до шейной цитры с несколькими игровыми, сопровождающими и резонирующими струнами.Однако псалмодикон сменился затем гармонием с которым не мог конкурировать.

История деревянной башмачной скрипки,как и история псалмодикона,не уходит в далекое прошлое.Начиная с XVIII в.башмачная скрипка изготавливалась бедными крестьянами,у которых не хватало денег на то,чтобы купить себе обычную скрипку.Инструмент обладал всеми атрибутами скрипки,но корпусом его служил старый деревянный башмак.

Приблизительно с середины XVIII в.ведущим инструментом в Швеции стала скрипка,на которой играли на свадьбах и танцевальных праздниках.Еще и сегодня имеется немало музыкантов,для которых скрипка остается важнейшим инструментом. Однако с изменением социальных условий изменились функции и техника игры на скрипке.

Такие народные музыкальные инструменты,как деревянная труба,берестяной и животный роги,щелевые косточки,флейты, цитры и др.,встречаются почти повсюду в Европе,зато так называемую ключевую скрипку не встретить нигде,кроме Швеции.Иконографически инструмент документирован уже начиная со второй половины XV в.в единственном районе средней Швеции,которая и по сей день осталась местом распространения ключевой скрипки.Само собой разумеется,что в ходе времени инструмент претерпел различные изменения.Возрастало число так называемых ключей и тем самым звуковой объем и технические(игровые)возможности. На инструменте появилось большее число резонансных струн и многое

другое. В последнее время перешли к использованию хроматических инструментов, на которых можно играть в любой тональности. Такие нововведения в наше время, безусловно, нужны, поскольку народный музыкальный инструмент не должен превращаться в ископаемое, но бытовать и далее в живой традиции.

(Перевела с немецкого С.Требелева)

Р.Галайская (Ленинград)

СПЕЦИФИЧНОСТЬ ПРОЯВЛЕНИЯ ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ
В ДРЕВНЕРУССКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКАХ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ

Исторические памятники – свидетельства материальной и духовной деятельности предшествовавших поколений, к которым относятся языковые (письменные и устные), изобразительные и материальные (орудия музыки), – рассматриваются в качестве источников реальной инструментоведческой информации. Под последней понимаются не только любое словесное или любое изобразительное, переводимое в словесное описание музыкального инструмента, обстоятельств его функционирования, процесса производства, происхождения, но и наличие элементов музыкального мышления, выраженных языком данного источника.

Отсутствие музыкального текстового материала, обусловленное спецификой условий существования и развития инструментальной музыки на Руси, возникших в X ст., в результате которых последняя продолжала развиваться в рамках бесписьменной традиции, не является причиной полного отказа от попыток изучения особенностей музыкальных представлений как основной части музыкального мышления, базирующихся на существовании инструментальной практики.

Эти представления в большей части означали практические знания о музыкальных инструментах, возникших вместе с появлением последних и развивавшихся одновременно с их развитием. Они включают в себя производственно-технологические навыки, связанные с изготовлением инструментов и

основанных на наблюдениях над физическими и акустическими свойствами материалов и передаваемых по наследству от отца к сыну (применение последних должно было обуславливаться комплексом эстетически-восприятивных факторов), а также опыт практического использования готовых инструментов, включающий возникновение, постепенное развитие и совершенствование навыков владения инструментами, создания репертуара для них (а впоследствии и возможная дифференциация его в зависимости от ряда причин: устройство и исполнительские возможности инструмента, взаимовлияющие друг на друга, характер применения инструмента в быту, что может быть связано с его происхождением, и, в свою очередь, быть причиной последнего и т.д. и т.п.).

Об известной степени развития музыки бесписьменной традиции свидетельствует бесспорно существовавшая организация музыкального процесса, которая осуществлялась а) постепенно создававшейся в процессе развития музыкальной практики профессиональной прослойкой музыкантов (в ней можно усмотреть четкую дифференциацию, обусловленную социально-эстетическими причинами, на носителей более демократичного по форме и содержанию скоморошьего ремесла и носителей высокого искусства – представителей "великой игры", – к которым относился славный Боян, гордый Митуса, а также, по нашим наблюдениям, былинный Добрыня Никитич, Садко и др. И те и другие могли обслуживать все классы общества), б) при помощи обширной дифференцированной инструментальной и исполнительской терминологии, выросшей и сформировавшейся на базе многовековой традиции инструментального исполнительства,

в) организацией совместного исполнительства, на что указывают: осуществление семейств однородных инструментов, факты совместной игры на разнотипных и однородных инструментах (в чистом виде, а также при сопровождении пения и танцев), существование специальных терминов для обозначения совместного исполнительства, таких как "ликъ" (мн. число "лики") и "оборъ играющих", г) четко очерченным комплексом органографических представлений о музыкальном инструментарии, зафиксированных в исторических памятниках различными языковыми средствами (языком техники в самих музыкальных орудиях, найденных во время археологических раскопок; при помощи словесных и изобразительных описаний в языковых и изобразительных памятниках). Описания музыкальных инструментов в языковых, как письменных, так и устных памятниках, фигурируют, как правило, в виде характерной традиционной тематики, как, например, тема звучащих струн (как признак вибратора), тема струн или тема гуоальной досочки (как характерный конструктивный признак), тема материала, тема изготовления инструмента и т.д. Значительно менее характерны описания развернутого типа. Будут приведены примеры из двух открытых автором этих строк рукописных памятников подобного типа, относящихся к XV ст. ("Истолкование о святей троици и о всей твари, разумное изложение о небесной стихии и земней" и "Книга глаголемая Зерцало" 1492 г.).

Все вышесказанное позволяет говорить о наличии в инструментальном исполнительстве древней Руси профессионализма, исключительно точно определенного в докладе И.В.Мациевского. Большинство из критериев этого определения будет проиллюстрировано примерами из древнерусских источников.

Исследование древнерусского исторического материала позволяет осветить следующие вопросы: а) соотношение стихийности и организованности в развитии музыкального процесса, б) роль профессиональных музыкантов в организации музыкального процесса, в) инструментализм как характерная черта профессионального (в частности, скоморошье) искусства, г) независимость древнерусской инструментальной музыки и средств ее выражения от восточных греков (генетические истоки русского инструментализма можно последовательно проследить с древнейших времен на этнографическом и археологическом материале: 1) истоки инструментальной музыки усматриваются в потребности в ней народа, ощущаемой как долг, отдаваемый древнейшим обрядам; 2) исследование ряда древнейших похоронных обычаев восточных славян с захоронением в кургане музыкальных инструментов среди утвари, принадлежавшей знатному лицу (начиная со II тысячелетия до н.э.) овидетельствуют об автономности, как и о глубочайшей древности истоков русской инструментальной культуры).

ИЗОБРАЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ДРЕВНЕ - РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ КНИГЕ

Сведения о существовании музыкальных инструментов у славянских народов восходят к глубокой древности, хотя старейшие из них — полулегендарны и локально не атрибутированы¹⁾. Распространение христианства поставило древнеславянскую инструментальную музыку, связанную с языческим культом, в разряд "отреченной", преследуемой адептами новой религии, признававшей и культивировавшей лишь хоровое пение. Однако, наряду со многими другими пережитками язычества, инструментальная музыка продолжала существовать и развиваться, как об этом свидетельствуют былины, старейшие памятники русской литературы и искусства. Так, например в Житии Феодосия Печерского описывается музицирование при дворе киевского князя; однако в центре внимания не столько музыкальные инструменты, сколько характер их звучания: "овы гусленныя гласы испускающим, а иньмь мусикейские писки гласящим, инья же органныя"²⁾. Но в том же Киево-Печерском патерике, куда включено процитированное сочинение летописца Нестора, в описании "диавольского наваждения" называются конкретные музыкальные инструменты — сопели, бубны и гусли³⁾.

1) Симокатта Теофилакт. История. М., 1957, с. 140 (речь идет о каких-то славянах с кифарами и лирами; о "сомнительной достоверности" этого рассказа говорится в примечании на с. 209). Другой византийский автор пишет о славянских музыкантах, "дующих в инструменты" (Шриттер И. М. Известия византийских историков, объясняющие российскую историю, т. 1, СПб., 1770, с. 126). Арабские источники свидетельствуют о существовании у славян ударных, струнных и духовых инструментов (Гаркави А. Я. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. СПб., 1870, с. 98 и 265).

2) Киево-Печерский патерик. Киев, 1931, с. 68. Недавно была предпринята убедительная попытка сопоставить эти сведения с изображением музыкантов на фреске Софийского собора (Высоцкий С. А. и Тонкая И. Ф. Новое о фреске "скоморохи" в Софии киевской. В кн. Культура и искусство древней Руси. М., 1967, с. 56).

3) Киево-Печерский патерик, с. 186.

В древнерусских рукописных книгах изредка находятся и изображения музыкальных инструментов, источниками которых является Псалтирь.

Эта книга не только украшалась изображением автора, но иногда и иллюстрировалась; при этом рисовались и музыкальные инструменты, упоминаемые в ее тексте, и в первую очередь тот, который дал название книги. Псалтирь отождествлялся древнерусскими книжниками с гуолями, и библейский царь Давид в книжных инициалах тератологического орнамента превращался иногда в окомороха⁴⁾. На фронтисписах же Псалтирей Давид продолжал изображаться в традиционно-византийском облике автора пишущим книгу. Однако сохранилась русская Псалтирь конца XIII – начала XIV в., на выходной миниатюре которой царь Давид изображен в качестве музыканта-исполнителя – солистом среди ансамблей разнообразных музыкальных инструментов: струнных (щипковых и смычковых), духовых и ударных⁵⁾. И в руках у него нарисована не "гусли доброглазная", а скорее всего русский народный инструмент – гудок, монотонный и унылый звук которого вряд ли часто раздавался на пирах княжеских⁶⁾.

4) Об этой эволюции см.: Розов Н.Н. Еще раз об изображении окомороха на фреске в Мелетове. В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, с. 86–93.

5) ГИМ, Хлуд. № 3. Цветное воспроизведение этой миниатюры (в натуральную величину) приложено к исследованию арх-та Амфилохия "О славянской Псалтири XIII–XIV в. библиотеки А.И. Хлудова". – Древности. Труды Московского археологического общества, т. I. М., 1974.

6) Атрибуция этого инструмента в качестве украинской колесной лиры (Фаминцын А.С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890, с. 33), с которой согласился и автор специального исследования (Привалов Н.И. Лира. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1905, с. 5) неверна уже потому, что на рассматриваемой миниатюре в руках Давида ясно виден смычок. Кроме того, колесная лира в источниках упоминается лишь с конца XVII в.

По разнообразию изображенных музыкальных инструментов и способов игры на них миниатюра Хлудовской псалтири не имеет себе равных среди всех сохранившихся русских рукописных книг. Струнные инструменты изображены в пяти вариантах – как щипковые и как смычковые; из духовых нарисованы трубы – прямые и изогнутые, а также флейты и волярка, ударные представлены тарелками и барабаном. Для атрибуции всех этих инструментов важно в первую очередь найти их изобразительные источники – в предшествующих и современных Хлудовской псалтири иллюстрированных книгах. Уже начало этого поиска приводит чаще не к византийским или южно-славянским, а к западноевропейским оригиналам.

Так, например, в латинской Псалтири середины XIII в.⁷⁾ на одной из иллюстраций нарисованы трубач, волярщик, арфист и играющий на инструменте почти в точности таком же, как у царя Давида в Хлудовской Псалтири; такой же инструмент нарисован около Давида в иллюстрации 80 псалма⁸⁾. В другой французской Псалтири XIII в. тот же инструмент изображен многократно – как щипковый и как смычковый.⁹⁾ Отождествления же библейских музыкальных инструментов с народными, распространенными в той стране, где они рисовались, отмечают исследователи¹⁰⁾. Русский же гудок "по

7) Хранится в Национальной библиотеке в Париже (lat. N10525).

8) Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. Psautier de saint Louis, pl. LXXIV, LXXXIV.

9) Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. Psautier illustré (XIII siècle), pl. 55, 69, 101, 106.

10) "Художник, хотя и привносит в свои миниатюры изображения чуждого ему, иноземного предмета, однако воспринимает и трактует его, сближая с аналогичным знакомым и близким его пониманию предметом", – пишет один из них, комментируя изображение Давида=музыканта в грузинской Псалтири (Шервашидзе Л.А. О грузинской светской миниатюре. Тбилиси, 1964, с. 121). В западноевропейских средневековых Псалтирях в качестве библейских музыкальных инструментов изображались лиры, фидели, виолы; в южнославянских – гудулки или их предки (такой инструмент нарисован, например, на фреске XIV в. в базилике Хрели в Рильском монастыре в Болгарии, где в качестве иллюстрации 150 псалма изображены танцующие – под аккомпанемент струнных, духовых и ударных инструментов – славянский танец "хоро").

форме инструмента и количеству струн" имеет "близкие аналогии... на миниатюрах и фресках Западной Европы", как отмечается в комментарии к публикации его остатков, найденных при раскопках в Новгороде в слое конца XIII в.^{†1)}. И лишь одну аналогию удалось пока найти ему в миниатюре греческой Псалтири – так называемой "Бристольской", XI в.: на ее фронтисписе изображен Давид в качестве автора, с книгой в руках, но два из окружающих его музыкантов играют-смычком и щипками – на инструменте, названном комментатором "виолой"^{†2)}.

После атрибуции музыкальных инструментов, нарисованных на уникальной миниатюре Хлудовской псалтири, встанет вопрос, в какой степени они соответствуют тем, что были распространены в быту русских людей того времени. Однако, если даже и не найдется – для всех изображенных инструментов – подтверждения того, что они бытовали на Руси в XIII в., инструментоведческое значение этой миниатюры не уменьшится. Совершенно очевидно, что большинство из этих инструментов художник-миниатюрист видел либо у приезжавших или живших в Новгороде иностранцев, либо в западноевропейских рукописных книгах того времени. И оба предполагаемых случая свидетельствуют об одном – о широком культурном обмене древней Руси, в первую очередь Новгородской республики, с ее западными соседями. Нетрудно, наконец, предположить, что изучение древнерусской миниатюры в отдельных случаях может облегчить атрибуции изображений музыкальных инструментов не только в русской средневековой рукописной книге.

^{†1)} Колчин Б.А. Новгородские древности. Деревянные изделия. М., 1968, с. 87. Автор приводит перечень рукописных книг, преимущественно Псалтирей XII–XIII вв. – английских, немецких и французских, в иллюстрациях которых есть изображения музыкальных инструментов, нарисованных в Хлудовской (не только на выходной миниатюре) и в некоторых других русских Псалтирях последующих веков.

^{†2)} Dufrenne Suzy. L'Illustration des Psautiers grecs du moyen age. Paris, 1966, p. 53, pl. 47, fol. 7 v.

Отдаленным, глухим, быть может даже полемическим откликом на "латинствующую" миниатюру Хлудовской псалтири является изображение инструментального ансамбля в ортодоксальных Четых минеях **XVI** в., являющееся иллюстрацией рассказа о царе Давиде в популярной "Книге Козмы Индикоплова"¹³⁾. Давид подчеркнуто — и композицией рисунка и сопровождающим его текстом — изображен здесь в качестве автора и "начальника" исполнения псалмов. Он сидит выше всех на троне, играя на гусях, а расположенные вокруг "лики" музыкантов обращены к нему. Из музыкальных инструментов изображены гусли и гудок (дважды), трубы (изогнутые и прямые) и волынка, а также барабан и тарелки.

Самым интересным на этой миниатюре является изображение органа — двух вариантах, надписанных "цымбаны" и "кимвань". Эти искаженные названия ударных инструментов, а также рисунки свидетельствуют о том, что их автор сам органа никогда не видел, но слышал, вероятно, рассказы о нем, и потому изобразил самый принцип действия этого инструмента — систему труб, надуваемых маленькими ручными мехами. Однако все трубы нарисованы одной величины, воткнутыми одна в другую и — в одном варианте — волнообразно изогнутыми; такой орган звучать не мог. В последующих, позднейших списках "Книги Козмы Индикоплова" рассматриваемый рисунок воспроизводился с быстро уменьшавшимся числом и разнообразием музыкальных инструментов и превратился, в конце концов, в чисто орнаментальный мотив, отождествленный в отдельных случаях с генеалогическим "древом" Христа, считавшегося потомком Давида¹⁴⁾.

13) Один из списков этого памятника был факсимильно опубликован Обществом любителей древней письменности (Книга глаголемая Козмы Индикоплова. СПб., 1886), где воспроизведена эта миниатюра (с. 124).

14) ГЕЛ, Овч. № 798, л. 116 об. (список **XIII** в.). Сопроводительный текст при этом исчезает — остаются только надписания "ликов".

В заключение – еще об одной иллюстрации Псалтири, по замолу и исполнению отдаленной от Хлудовской, но имеющей редкостное инструментоведческое значение. Находится она в одной из однотипных лицевых Псалтирей, выполненных в 1590-х гг. по заказу боярина Д.И.Годунова¹⁵⁾. Эта миниатюра как бы объединяет обе версии изображения Давида в начале Псалтири: он сидит на троне с раскрытой книгой в окружении семи "ликов" музыкантов. Последние – в отличие от миниатюры Четьих миней – надписаны не именами их "начальников", а по названиям музыкальных инструментов – цитры, лютни, домры, трубы, сурны, трубы и бубна. Эти обозначения придают рассматриваемой миниатюре немаловажное инструментоведческое значение несмотря на то, что сами музыкальные инструменты нарисованы довольно однообразно, за исключением домры. Единственный смычковый инструмент с каким-то фантастическим "расцветающим" на конце грифом нарисован так, что неясно, как на нем в данный момент играют – смычком или пальцами. И уж совершенно необычным является надписание этой группы музыкантов – "лик клишников"; последнее слово не зафиксировано ни в одном словаре, ни в одной картотеке древнерусского языка. Лишь в цирке были когда-то акробаты "клишники"¹⁶⁾; не отразились ли в этом надписании известия о странствующих жонглерах – музыкантах и циркачах?

Приведенные примеры показывают, что может дать для инструментоведения изучение древнерусской миниатюры, на которой музыкальные инструменты рисовались либо такими, какими они существовали в русском быту (гусли, гудок, домра), либо по иллюстрациям зарубежных книг – не без домыслов, в тех случаях, когда рисовальщик хотел изобразить как можно больше таких инструментов (Хлудовская псал-

—15) Подробнее о них – в моей статье: О генеалогии русских лицевых Псалтирей XIV-XVI вв. В кн.: Древнерусское искусство. М., 1970, с. 233-237.

16) Дмитриев Ю. Советский цирк, М., 1963, с. 29.

тирь), либо по рассказам о них (орган в "Книге Козмы Индикоплова). Дальнейшее и специальное инструментоведческое исследование русской книжной иллюстрации, несомненно, умножит число подобных примеров.

III. ВОПРОСЫ СЕМАНТИКИ. ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ

Э. Штокман (Берлин)

ИЗОБРАЖЕНИЕ ТРУДА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПАСТУХОВ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Центральная роль труда в жизни человечества отмечена классиками марксизма-ленинизма. Согласно "Диалектике природы" Ф.Энгельса, работа "—первое основное условие всей человеческой жизни, и притом в такой степени, что мы в известном смысле должны сказать: труд создал самого человека"¹⁾. К.Маркс в "Капитале" характеризует труд, как "прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью опосредствует, резюмирует и контролирует обмен веществ между собой и природой"²⁾.

Наряду с другими аспектами исследования этого фундаментального явления в сфере научных интересов оказались многогранные связи между целесообразной, сознательной деятельностью человека и миром звука. Тема "Труд и музыка" захватила ученых самых различных областей. После выхода в свет в 1896 г. книги К.Бюхера "Работа и ритм" во всех последующих исследованиях доминировала следующая точка зрения: музыка — средство, сопровождающее, регулирующее и поддерживающее работу. Вместе с тем, кроме непосредственного сосуществования этих двух областей, между ними имеется и еще ряд иных отношений, познать которые можно лишь тогда, когда, наряду с рассмотрением трудового пения, трудовой песни, мы будем исследовать также отношения между работой и инструментальной музыкой.

¹⁾ Karl Marx - Friedrich Engels Werke. Berlin, 1968, Band 20, S. 444.
²⁾ Karl Marx - Friedrich Engels Werke. Berlin, 1969, Band 23 S. 192.

Значимость, использование и функция народной инструментальной музыки в трудовой жизни человека и ее связь с работой принципиально зависят от способа производства в соответствующей общественной формации. Но и в пределах одной общественной формации работа, например, крестьян, пастухов, охотников, горняков, ремесленников различается ещё и по своим специфическим условиям и по существу. Трудовые слои и классы в процессе истории сформировали или избрали и использовали для своих целей не только орудия работы, но и различные виды и типы народных инструментов.

Возможности инструментов, используемые в зависимости от работы пастухов, крестьян, ремесленников и др., простираются от извлечения неупорядоченных домусыкальных шумов через реализацию отдельных музыкальных феноменов, например, ритмических фигур без фиксированной звуковысотности, до полностью сформировавшейся инструментальной музыки.

Несмотря на само развитие и дифференциацию в пределах различных областей работы, в отношении содержания и функции музыкальных высказываний в связи с трудом могут быть установлены прямые или сходные тенденции.

Важнейшая область, которая должна быть здесь прежде всего охарактеризована, — это область применения инструментальных звуков в процессе самой работы. Участие инструментов и извлекаемые из них звуки способствуют процессу выполнения работы. Поэтому инструменты можно рассматривать также как и орудия труда, которые осуществляют рабочую или целевую функцию. Между инструментом и работой существуют реальные связи. Особое место в трудовой жизни занимают сигнальные шумы и сигнальная музыка. Звуковые сигналы служат для взаимопонимания между работающими, они прежде всего даются пастухами животным, либо могут устанавливаться как опознавательный знак животных. Так, известны сигналы

пастухов, интонируемые на деревянной трубе, благодаря которым пастухи общаются, находясь на далеко отстоящих одно от другого рабочих местах. Упомянем об утреннем сигнальном наигрыше деревенского пастуха, который исполнялся перед крестьянскими домами с тем, чтобы побудить владельцев животных открыть хлева и выпастить животных на улицу. Звук и шум как знаки предостережения и общения используют также едущие с тяжело груженными телегами по узким улицам или лесным дорогам возницы, угольщики и люди, занятые лесными работами. У горняков, крестьян, а также строителей широко распространен акустический сигнал, устанавливающий начало и конец работы, если в ней принимают участие несколько человек³⁾.

Разумеется, в вышеназванных видах труда музыка выполняет роль коммуникативной системы⁴⁾, в которой сообщающий и воспринимающий вступают в контакт в одной коммуникативной цепи. Музыка действует при этом как знаковая система, сходная с естественной словесной речью: музыкальные высказывания, основанные на договоренности о том, что они должны обозначать, становятся знаковыми носителями. Между музыкальными высказываниями и внумузыкальными данностями устанавливается постоянное сочетание, при котором каждый, кто слышит сигнал, понимает его содержание. Тем самым эти сигналы замещают смысловое содержание естественной речи и, являясь видом замещения речи, применяются в тех случаях, когда словесное объяснение либо недостаточно, либо не гарантировано.

3) Ср.: Stockmann Erich. Volksmusikinstrumente und Arbeit. В кн.: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. Berlin, 1965, Jahrgang 11 S.245-259.

4) Ср. более подробно: Stockmann Doris. Musik als kommunikatives System. Informations- und Zeichentheoretische Aspekte insbesondere bei der Erforschung mündlich tradiierter Musik. В кн. Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969. Leipzig, 1970, S.76-95.

Речь идет о знаках с "эйдетическим смыслом"⁵⁾ и о сигнальных функциях, которые, по мнению советского философа Л.О.Резникова, "побуждают к определенному поведению или к изменению образа действий"⁶⁾. В этой связи следует указать на статью В.Гошовского "Семиотика в помощь фольклористике", который, пожалуй, впервые подошел к рассмотрению проблемы с позиций семиотики⁷⁾.

Способы использования музыкальных инструментов, которых мы коснулись, находились в теснейшей связи с процессом труда, частично процесс труда и звукоизвлечения были даже идентичны. В другой, до сих пор менее изученной сфере народной инструментальной музыки, хотя и можно установить близкое соотношение музыки и труда, но связи эти совершенно иного порядка. Речь идет о выполнении работы с непосредственной помощью инструментальной народной музыки, что широко распространено в пастушьей культуре. Пастушьи наигрыши исполняются чаще всего на открытой флейте. Значительное число таких наигрышей было собрано в последние годы в Румынии⁸⁾, Албании⁹⁾, Турции¹⁰⁾, карпатских областях Украины¹¹⁾. Почти каждый трудовой акт имеет собственное инструментальное изображение или, по крайней мере, характернейший музыкальный мотив. Пастухи дают названия, которые эквивалентны

5) Понятием "эйдетический знак" в семиотике обозначается смысловое содержание знака, его содержательное значение в плане отражения внесистемной (внесловесной, внемusикальной) области явлений. Оно образует вместе с понятием "оперативный знак" семиотическую парную пару. Категорией "оперативный знак" охватывают смысловую функцию знака в связи с системой, который также обозначается как синтаксический, формальный или функциональный. См.: Stockmann D. Ibid., S.89; ср. также: Klaus Georg. Semiotik und Erkenntnistheorie. Berlin, 1969, S.92.

6) Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik, Berlin, 1968, S.177.

7) См. журн. "Советская музыка", М., 1966, № 11, с. 100-106.

8) Alexandru Tiberiu. Instrumentale musicale ale poporului român. Bucuresti, 1956, p.39,51; см. также изданную Т.Александром антологию пластинок: Antologia muzicii populare românești. București-Electrocord KPD 1016 и соотв. комментарии к пластинкам.

9) Штокманн Э.Пит. работа, с.253.

10) Reinhard Kurt. Türkische Volksmusik. Berlin, 1962, S.61.

11) Masijewski Ihor W. Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik. В кн.: Beiträge zur Musikwissenschaft. Berlin, 1972, Jahrgang 14, S.63-76.

описаниям процессов работы. Показательно, что при формулировке названия почти всегда избираются вербальные конструкции, которые акцентируют активный момент работы и выражают наиболее интенсивное отношение к работе. Приведу несколько примеров: когда овец поутру выгоняют; когда овцы поднимаются в гору; колокольчики овец на пастбище; когда овец гонят к источнику; когда овцы пьют воду; когда овец доят; когда делают сыр; когда делают масло. Перечисленное уже дает возможность понять, что здесь мы имеем дело с особым случаем художественного отражения объективной реальности. Создавая и воспроизводя эти инструментальные произведения, пастухи как бы вникают в свою трудовую жизнь. Они пытаются музыкальными средствами отразить свою среду и тем самым сознательно ее покорить и освоить. То, что пастухи оферой музыкального изображения выбрали работу, является безусловно неслучайным. Ведь эта офера, которая в их человеческом существовании является наиболее важной и занимает в их жизни наибольшее место.

Каково же музыкальное содержание этих инструментальных трудовизображений, какими средствами они реализуются и какую функцию обретают в трудовой жизни? Как правило, эти произведения связаны только с единичной трудовой ситуацией или одним трудовым процессом. Музыкальное описание или отображение соответствующего трудового акта происходит, как правило, посредством "эйдетических знаков" с иконической или иллюстративной функцией. При этом имеет место инструментальное подражание естественным звукам, например, имитация голосов зверей и элементарных шумов или музыкальное копирование других натуральных качеств тех объектов, которые в большинстве случаев воспринимаются визуально или аффективно. К этому относятся, например, характерные формы движения,

характеристики пространственных взаимоположений, соотношения силы и т.д.¹²⁾.

В своих инструментальных произведениях пастухи сосредотачиваются каждый раз на одном или двух объектах, которые характерны для соответствующего трудового акта. Изобразительными, иллюстративными музыкальными средствами они пробуют воспроизвести определенные качества или овойства этого объекта и тем самым обозначают их. В инструментальном произведении "когда овцы пьют воду"¹³⁾ изображаемый музыкальный объект – вода. Передаются характернейшие формы движения быстро текущей реки или источника и возникающих при этом звуков. Для того, чтобы яснее конкретизировать акт питья воды овцами, часто к описанию воды присоединяется инструментальное подражание вокальному зову пастуха, с помощью которого он гонит стадо к воде. В мотиве "Колокольчики овец на пастбище" уже из названия понятно, что отображаемым объектом является звук колокольчика. Сухой, мало резонирующий звук колокольчиков на овцах копируется музыкантом путем сильных ударов пальцами по отверстиям на стволе флейты. Визуально и акустически схватываемые свойства – прежде всего те, которые в мотиве "когда овцы в пути", стоят в центре музыкального изображения: это, с одной стороны, постоянное движение стада, а с другой – голоса животных, имитируемые средствами музыкального инструмента. Таким образом, "овцы" и "движение" являются изображенными объектами.

¹²⁾ См.: Штокман Д. цит. работа, с. 90.

¹³⁾ Эти и ниже следующие примеры записаны немецко-албанской экспедицией в Южной Албании. Ср. в связи с этим: Stockmann Erich. Zur Sammlung und Untersuchung albanischer Volksmusik. В кн.: Acta Musicologica. Basel, 1960, XXXII, p. 102-109.

Инструментальные произведения имеют, как правило, разомкнутую музыкальную форму. Она характеризуется дополнительным выстраиванием в ряд одного музыкального мотива в разных звуковысотных положениях или соединением нескольких разных мотивов. Благодаря частому варьированному повторению коротких музыкальных формул, произведения эти могут свободно расширяться. На вопрос, выполняют ли эти музыкальные произведения в трудовой жизни пастухов определенную функцию, можно ответить утвердительно. Различные наигрыши исполняются преимущественно во время соответствующих работ. Например, функция музыки во время движения стада по пастбищу заключается, очевидно, в том, чтобы сохранять покой стада и, чтобы легче было его манить и гнать. Она выполняет приблизительно такую же задачу, какую выполняют пение и выкрики пастухов при выпасе стада. То, что определенные музыкальные звуки успокаивают животных, известно пастухам с древнейших времен, — они различным образом использовали это для облегчения своей работы. Пастухи, например, часто утверждают, что благодаря звуку бубенчиков и колокольчиков животные пасутся спокойнее. Пастушья музыка и сигналы используются частично и тогда, когда на большом пространстве пастбища находятся несколько пастухов со своими стадами. Так как семантика инструментальной музыки для пастухов понятна и легко доступна, то, услышав наигрыш, исполняемый вблизи одним из пастухов, другой получает через этот наигрыш информацию о том, чем занят или чем намерен заняться его сосед-пастух, гонит ли он, например, стадо на водопой и т.п. Важной часто оказывается и сама информация о направлении движения стада для того, чтобы избежать возможных столкновений между стадами.

Данные трудовые наигрыши принадлежат к тому жанру сольной

инструментальной изобразительной музыки, который зафиксирован уже в античной Греции и который в настоящее время наряду с восточной и юговосточной Европой можно найти еще на Ближнем Востоке и в Африке¹⁴⁾. Таким образом, древность этой музыки вне сомнения. Особенно ясна жанровая принадлежность инструментального "рассказа о пропавшей овце", стоящего в пастушеском репертуаре особняком. В противоположность уже рассмотренным наигрышам, изображающим работу, это произведение отражает ряд действий, которые перед исполнением объясняются музыкантом, а во время исполнения, для большей ясности, сопровождаются мимикой и жестом. В Румынии¹⁵⁾ и Албании подобные наигрыши исполняются на флейте. Сюжет рассказа таков: пастух ищет пропавшую овцу. Грустная мелодия передает его чувства. Вдруг ему кажется, что он видит в отдалении овцу. Мелодия становится живее и веселее, часто это танцевальная мелодия. Но пастух ошибся, его ввел в заблуждение белый предмет. Вновь возвращается грустная мелодия. Наконец он все же находит овцу, и рассказ заканчивается веселой танцевальной мелодией.

Недавно "Рассказ о потерянной овце" в исполнении гуцульского народного музыканта из с. Зеленой был записан и опубликован И.В.Машиевским¹⁶⁾. Программа этой скрипичной версии более развернута, чем в балканской редакции. Так, в музыкальное изображение включаются и различные явления природы, получающие в музыке гуцульского скрипача детальное воплощение. Следовательно,

14) Ср. Wiora Walter. Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte. В кн. Kongress-Bericht der Gesellschaft für Musikforschung Bamberg. Kassel, 1954, S.165.

15) Alexandru Tiberiu. Antologia muzicii populare românești II. București. Kommentarband 65.

16) Машиевский И.В. Цит. работа, с. 70.

в пределах имеющихся традиций для творческой фантазии народного музыканта остается относительно широкая свобода действий. Изучение этих поразительных взаимоотношений между прошедшими на протяжении огромного времени из поколения в поколение традиционными образцами (это касается как музыкальных, так и сюжетных норм) и их индивидуальной реализацией в конкретной локальной среде и на определенном историческом отрезке времени при помощи всех имеющихся в распоряжении методов относится к важнейшим задачам этномузыкологии.

Особенно благодарным объектом в этом отношении являются приведенные здесь образцы пастушеской музыки Карпат, которая жива и поныне. Сравнительное исследование и интернациональное сотрудничество в работе помогут внести существенный вклад в освещение этой важнейшей народной музыкальной традиции.

(Перевела с немецкого С.Требалева)

Е.Гиппиус (Москва)

ПРОГРАММНО=ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС В РИТУАЛЬНОЙ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ "МЕДВЕЖЬЕГО ПРАЗДНИКА" У МАНСИ

Советский ученый-финноугровед В.Н.Чернецов в исследовании наскальных изображений, сохранившихся на хантыйской и мансийской территориях Северного Приуралья и датируемых им II тысячелетием до н.э., ссылается на родство многих типов этих изображений с записанными мною наигрышами манси на санкультапе¹⁾, относящимися к ритуальным танцам "Медвежьего праздника", посвященным антропо-, зоо- и орнитоморфным предкам. "Эти наигрыши, — пишет В.Н.Чернецов, — построены строго на ритмике движений соответствующих существ и имеют отчетливо программный характер для исполнителя танца, задавая ему форму:у характера и последовательности движений, выдержанных в определенной манере"²⁾. Чернецов основывается на моих наблюдениях, сделанных в 1936 г. при звукозаписи названных наигрышей от двух искусных мансийских исполнителей — студентов Ленинградского института народов Севера Мих.Гандыбина и Ив.Сайнакова; 12 из наигрышей были тогда же мною нотированы.

Записи мансийских наигрышей на санкультапе производились и раньше (впервые их записал посредством фонографа в 1905 г. А. Каннисто; его записи были частично опубликованы в 1931 г. им самим, а 8 из них опубликовал в 1937 г. А.Вяйзьянен; самые ранние описания инструмента в хантыйском его варианте и характера ис-

¹⁾ Санкультап — мансийский цитровидный щипковый 5-струнный инструмент с резонатором в форме лодки, именуемый финским ученым А.Вяйзьяненом "лирой обских угров". Хантыйское название инструмента — нарес=ух (Väisänen A.O. Die Leierer der obugrischen Völker Eurasiens septentrional antique, VI, Helsinki, 1931).

²⁾ См.: Чернецов В.И. Наскальные изображения Урала. Археология СССР. Свод археологических источников. Под общей ред. академика Б.А.Рыбакова, вып. В4-12. М., 1971, с.110.

полняемых на нем пьес содержатся в описании путешествия П.С.Палласа по России, опубликованном в конце XVIII в.³⁾; позднее в конце XIX в. записи производились финскими, венгерскими и русскими этнографами. Все эти ценные в этнографическом отношении описания почти не иллюстрированы нотными примерами, а единичные их образцы, нотированные Вайзьяном, сопровождаются в сборнике предельно краткими комментариями собирателя — А.Каннисто. К сожалению, они не дают представления о жанровой типологии названных наигрышей и ограничиваются лишь такими весьма общими характеристиками, как: "мифологическая мелодия" или "мелодия исполнителя из такого-то района". Такого рода приблизительные жанровые обозначения, основанные на характере содержания программного наигрыша, либо темы или сюжета его программы, как и одностороннее определение общественной его функции отнюдь недостаточны для выявления жанровой типологии.

Понятие традиционного песенного жанра (также, как и жанра традиционной инструментальной музыки) вряд ли правомерно определять только по признакам содержания и общественной функции. Определяющим для этого понятия признаком является, на мой взгляд, типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания.

Рассматривая под этим углом известные до сих пор мансийские инструментальные наигрыши на санкультапе, которые приурочены к "Медвежьему празднику"⁴⁾, мы видим, что они отчетливо

3) См.: Voyages du D^r M.P.S. Pallas ... en différent provinces de l'empire de Russie et dans l'Asie septentrionale, 4 vol., Paris, 1789-1793.

4) Охотничий производственно-магический цикл обрядов, связанный с культом медведя.

подразделяются на шесть функционально=структурных разновидностей.

1. Наигрыши, сопровождающие зоо= и орнитоморфные пляски и пантомимы, у которых ритмика музыки и пляски строго синхронно натуралистически воспроизводит ритм движений животных (медведя, волка, зайца) и птиц (сороки, журавля и т.д.), с той же поразительной точностью, с какой отдельные моменты этих движений, как бы моментальные их снимки, запечатлены в наскальных изображениях обского Приуралья.

2. Наигрыши, обозначаемые по имени людей из определенной местности, интерпретируемые В.А.Чернецовым как символизирующие принадлежность к определенному роду и определенной фракции; они принадлежат к типу "произведений с программной идеей"⁵⁾.

3. Такие же групповые – женские и мужские пляски из определенной местности.

4. Наигрыши, связанные с "программной идеей", сопровождающие пантомимные пляски мифологических существ, которых изображают танцующие в масках. Например, "Пляска духа хозяйки лошади".

5. Наигрыши=заговоры вызывания духа мифологических существ, предшествующих самим "пляскам духа".

Эти пять групп могут быть объединены в раздел театрализованных пантомим, составляющих драматургическую часть "Медвежьего праздника" и чередующихся с песнями, в которых раскрывается программа пляски и ее поэтический сюжет.

6. Наигрыши, воспроизводящие песенные мелодии, и программные инструментальные пьесы эпического характера с определенным сю-

⁵⁾ Понятие "произведения с программной идеей" по отношению к особой группе народных программно-инструментальных наигрышей сформулировано в работе И.В.Мациевского "О программности в инструментальной народной музыке" (см. кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5, Л., 1969).

кетом, раскрываемым чередованием программных эпизодов, в которых все пять типов пантомимических наигрышей составляют своеобразные слагаемые композиции. Пример программы такого наигрыша: "Герой схвачен врагами. Они связали ему руки. Пальцами связанных рук он играет наигрыш, усыпляющий его врагов, и убегает от них".

Все многообразие интонационной палитры известных нам наигрышей ограничено пятиступенным звукорядом традиционного строя санкультапа: у обоих записанных мною исполнителей везде сохраняется мажорный пентахорд в пределах квинты; у Вайзьянена имеются и три других вида пентахорда (как с малой, так и с большой терцией), но и они все замкнуты в квинте.

Определенным выразительным средством всех наигрышей являются стабилизировавшиеся в них определенные ритмические формулы, в звериных и птичьих плясках имитирующие ритм движений животных, в других — символизирующие "программную идею", но не имеющие имитационного оттенка.

Собственно мелодические выразительные средства подчинены ритмическим формулам и сводятся к двум приемам: а) противопоставлению преобладающего мелодического движения в верхней кварте в первой части напева одвигам на тон вниз, образующим контрастирующую кварте квинтовую звучность⁶⁾; б) попеременному акцентированию то одной, то другой ступени в качестве опорной.

Созвучия в программных "звериных плясках" почти не встречаются, но в мелодических "плясках духов" и программных пьесах эпического характера встречаются остинатные повторы двузвучий большой секунды и кварты, реже — терции.

⁶⁾ Последнее обнаруживает отдаленное родство с венгерской и марийской песенной мелодикой.

Для групповых мужских и женских плясок характерна многократная повторность одной и той же тематической ячейки: программным же пьесам эпического характера свойственны противопоставления скачкообразных широкоинтервальных (кварта, квинта) переборов то плавным мелодическим попевкам, то многократным повторам одного звука.

Жанровая дифференциация так же отчетливо прослеживается и по ряду других параметров музыкальной структуры.

По объяснениям исполнителей каждый из перечисленных ритмических и мелодических приемов является определенным семантическим знаком: а) в звериных и птичьих плясках это подчеркивается пантомимными движениями танцующего; б) программные эпические пьесы предельно детально комментируются словесными высказываниями; в) в остальных пьесах исполнители не все могли объяснить, апеллируя к более сведущим старикам, но из отдельных их реплик видно, что многие из знаков перекликаются с солярными, антропоморфическими и иными иероглифами наскальных изображений Приуралья.

Своеобразную символику, очевидно, имеет и сама форма инструмента, напоминающая долбленую лодку=стружек — типичный образ мансийских магических песен, связанных с рыболовным промыслом. Тот факт, что В.А.Чернецов отмечает родство приуральских наскальных изображений с карельскими, наводит на мысль, что программные наигрыши, сохранившиеся в практике пятиструнного санкультапа, функционировавшего у манси и хантов как магический инструмент, подобный бубну (о чем сообщает Вяйзьянен⁷⁾), как и сама форма санкультапа и пятиструнный пентахордовый его строй могли быть родственными пяти-

⁷⁾ См.: Väisänen A.O. Kantele - ja Jouhikko - sävelmiä. Helsinki, 1928.

отрунным архетипам карело-финского кантелэ, созданного (по рунам "Калевалы") из кооти и имеющего форму крыла, и что карельские и финские наигрыши, дошедшие до нас в позднейших формах XIX в. в далеком прошлом могли иметь тот же программно-магический характер, который сохранила современная практика на оанкультапе обоих угров.

О ПРОГРАММНОСТИ В ЧУВАШСКОЙ И МАРИЙСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Цель исследования – выяснение особенностей программной инструментальной музыки двух народов Поволжья – чувашей и марийцев¹⁾. При всей их национальной самобытности это близкие музыкальные культуры, имеющие ряд общих черт. К ним, в частности, относятся: а) общий инструментарий, включающий такие древние музыкальные инструменты, как шапар (чув.), шувыр (мар.) – род; волынки; кесле (чув.), кюсле (мар.) – род гуслей; серме купас (чув.), ковыж (мар.) – скрипка и т.д.; б) исполнительские традиции; в) обрядовое происхождение.

Программная народная инструментальная музыка тесно связана с обрядом. Отношение к игре на музыкальных инструментах в обрядовой церемонии у чувашей и марийцев граничило с поклонением. По словам Н.В. Никольского: "Игра на пузыре, на барабане, на трубе имеет силу бо́льшую, чем человеческая: невидимая сила этой игры сказывается на человеке и животных либо в положительную, либо в отрицательную сторону. В первом случае, человек и все окружающее его получает здоровье, мощь, радость. Во втором случае, игра может "заморозить", "заколдовать" и человека, и животных, и самую природу. Поэтому музыка должна быть также почтенна, как и всякий другой небесный дар; она должна быть предметом особого уважения и внимания человека"²⁾.

¹⁾ Автор отталкивается от понятия программности в народной музыке, данного И. Мациевским в статье "О программности в инструментальной народной музыке" (см. кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9, Л., 1969).

²⁾ Никольский Н.В. Конспект по истории народной музыки у народов Поволжья. Казань, 1920, с. 6–7.

Хотя программная инструментальная музыка уходит корнями в традиции языческого обряда, нельзя не отметить принципиального различия между обрядовой музыкой и оvoidной от обряда инструментальной музыкой для слушания.

Характерны два типа программных сочинений: а) с обобщенной программной идеей, б) с подробной сюжетно=событийной программой.

Произведения первого типа возникли в чувашской и марийской инструментальной музыке как отображение ряда конкретных жизненных впечатлений; здесь ведущее место занимают приемы звукоизобразительности. Особенно яркой иллюстрацией названного явления служит программная пьеса для гуслей "Звон колоколов". Христианство у чувашей и марийцев установилось сравнительно поздно, и колокольный звон церквей оказался тем новым впечатлением, которое послужило толчком к развитию фантазии народных музыкантов.

"Звон колоколов" — редкий образец трехчастной программной композиции; в которой использованы приемы как звукоизобразительности, так и ассоциативности.

Для программных сочинений второго типа (б) определяющими являются их обрядовые истоки. Среди древнейших обрядов свадебный чаще всего становится основой произведений подобного рода.

Звучание обрядовой музыки вне обряда еще не дает повода считать ее программной. Но, когда исполнитель теми или иными способами восполняет недостающие элементы обряда¹⁾, можно

¹⁾ мимикой и жестом, ударными эффектами, изменением строя инструмента и характера интонирования и т.д.

проследить процесс преобразования непрограммной инструментальной музыки в программную. Такова "Марийская свадебная мелодия" в исполнении на шувьре. Притопывая во время игры, музыкант дополняет недостающее, но характерное для обряда сопровождение шувьра барабаном (тумыром). Ударный эффект послужил более явственному воссозданию картины свадьбы, а музыка приобрела черты программной инструментальной пьесы.

Кульминационным этапом формирования чувашской и марийской программной музыки из непрограммной представляются композиции о подробной сюжетно-событийной программой, рисующие свадебный обряд со всеми подробностями — пением птиц, голосами природы, звучанием волынки, гармошки, плачем невесты, плясками и т.д. С программой перед началом исполнения знакомит слушателей скрипач.

Особенность сюжета "Свадьбы" диктует тип композиционной структуры, в основе которой лежит ряд небольших законченных разделов. Во многих из них главенствующую роль играет звукоизобразительность: подражание пению птиц, собачьему лаю, звучанию нескольких народных музыкальных инструментов. Образной характерности тем, темповым контрастам между частями соответствуют тональные сопоставления, среди которых преобладают отклонения в субдоминантовую сферу.

Для "Свадьбы" характерна единая логика развития со сквозным проведением двух тем — 1) имитации волынки, звучащей каждый раз в новом строе (е — а — а) и 2) лейттемы свадьбы, которая обрамляет произведение и служит созданию смысловой и тональной законченности. В достижении композиционной завер-

шенности велика также роль динамической ассоциативности, позволяющей зримо представить себе приближение издалека, а в конце сочинения – постепенное удаление свадебной процессии.

В "Свадьбе", как в фокусе, окрещиваются обе линии развития программной инструментальной музыки чувашей и марийцев – конкретно=событийная и обобщенная программность.

Б.Котляров (Кишинев)

НАРОДНЫЙ СКРИПИЧНЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ МОЛДАВСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Одной из важнейших теоретических проблем изучения молдавского народного инструментального искусства является исследование характерных черт исполнительского стиля, причем исполнительство здесь – не воспроизведение некоего музыкального текста как в музыке письменной традиции, а органическая часть единого созидательного процесса.

Особая народная манера исполнения, своеобразие тембровых оттенков, штриховой техники, мелизматики, фактуры, приемов развития, наконец, сама импровизационная природа народного музицирования молдаван – все это играет не меньшую роль в определении национальной специфики инструментального искусства, чем лад и метроритм, которыми, обычно, занимается теоретическое музыкознание. Разумеется, все эти факторы, составляющие единый выразительный комплекс, тесно связаны между собой, но конкретизация исполнительских возможностей может пролить новый свет на интересующий нас вопрос. Освещение его будет тем более полным, чем шире мы обратимся к данным теоретического и исторического музыкознания, фольклористики и исполнительской практики.

Богаты традиции молдавской народной инструментальной музыки; их носители – народные музыканты-лэутары культивировали свое искусство на протяжении многих веков как сольную концертно-виртуозную форму художественного самовысказывания. Первое упоминание о лэутарах встречается в древней балладе

"Миорица", относящейся еще к периоду IV-VIII ст. Искусство лау-таров передавалось из поколения в поколение, постоянно обогащаясь новым опытом, и достигло расцвета в творчестве Барбу Лаутара, чья игра вызвала восторг Ф.Листа, Янку Пержи, поразившего своей виртуозностью Г.Венявского, или Георгия Мурги — первого советского лаутара, выступавшего в Москве в 1939 г.

Хотя слово лаутар происходит от названия древнего лютневидного инструмента "лаута", давно вышедшего из употребления, оно сохранилось и по сей день. Им в народе называют музыкантов, играющих на флуере, найе, чимпое и, особенно, на скрипке.

Скрипка, благодаря богатству и разнообразию своих выразительных возможностей, стала любимейшим инструментом молдавского народа, что и обусловило ее раннее бытование и широкое распространение. Инструменты скрипичного типа, согласно последним данным, бытовали в молдавских землях уже с XIII-XIV вв. Сказанное подчеркивает особое значение скрипичного искусства, которое, наряду с песней и танцем, играет столь существенную роль в процессе формирования национальной специфики молдавской музыкальной культуры. Ознакомление со скрипичным искусством может дать ключ к более глубокому пониманию эмоционально-психического склада молдавского народа.

Сочетание проникновенной лирики с напряженным драматизмом, широкой напевности песни с искрящейся живостью танца сказывается, в первую очередь, на разнообразии мелодической ткани. Для неё характерны как пластичность, так и большая интонационная напряженность. Последняя во многом определяется активной сменой ладовых устоев и альтерацией ступеней,

создающих на диатонической основ хроматизирование звукоряды, в которых число тонов может доходить до 12-ти. Подобные звукоряды могут обогащаться микроальтерациями, возникающими в пределах основных интервальных зон, вследствие которых происходит заострение интонации порою вне норм темперированного строя.

Действенным средством заострения интонации являются портаменто и вибрация, придающие звучанию особую выразительность. Это особенно ощущается в следующих случаях: подчеркивание мажорной субдоминанты, обычно в дорийском ладу; повышение **IV** ступени в ладах мажорного наклонения; альтерация обеих медиант; понижение **II** ступени, особенно, в миноре; повышение той же ступени в мажорных звукорядах; колебание **III** ступени в звукорядах, в которых она встречается то как миксолидийская септима (обычно в верхнем регистре), то как вводный тон (в нижнем регистре); понижение (в ряде случаев) **V** ступени; частое опевание тоники и доминанты и др.

В подобных случаях заострение интонации сопровождается изменением частоты, амплитуды и направления вибрации.

Получаемый таким образом выразительный эффект может быть усилен и с помощью динамики. В лэутарской практике применяются для этой цели два противоположных приема: разрастание звука, обычно на длинной ноте, начинающей пассаж, а также "затухание" звучности.

Своеобразие молдавской народной инструментальной музыки в значительной мере зависит и от мелизматики. Быстрые, острые форшлаги, морденты и трели, вспыхивая то тут, то там, в большой степени способствуют динамизации музыкальной ткани, являясь не

просто внешним украшением, а органической ее частью. Особенно активно ведут себя нижние хроматические вспомогательные, также являющиеся средством заострения интонации. Мелизматические образования могут возникнуть не только на основных в ладовом или мелодическом отношении звуках, но также на проходящих и вспомогательных. Нередко они сочетаются с вибрацией, сливаясь с ней настолько органично, что трудно сказать, где кончается, например, трель, и где начинается вибрация; в результате происходит перерастание звуковысотного фактора в темброво=высотный.

Молдавская народная скрипичная музыка отличается большим разнообразием колористических эффектов. Они достигаются перенесением смычка в различные участки струны, изменением угла пересечения смычка со струной, разной манерой прижатия пальцем струны к грифу и видоизменением вибрации. Характерны всевозможные звукоподражательные эффекты: воспроизведение на скрипке звучания духовых или щипковых инструментов, пения птиц и других голосов природы. Излюбленным приемом является проведение мелодической фразы на фоне выдержанного нижнего звука или в быстром чередовании с ним. Обычно в качестве выдержанного звука используется открытая струна, что придает звучанию особую звонкость.

Острым динамизмом пронизана фактура молдавской народной инструментальной музыки, отличающаяся нарядным убранством и яркой контрастностью. Частые и быстрые изменения фактуры придают ей большую оживленность, которая зачастую противопоставляется статичному звуковому фону. Другой типичной чертой фактуры является ее вариационность и вариантность, отражающие импровиза-

ционную природу молдавской национальной музыки. Эта импровизационность проявляется в свободном чередовании контрастных образов, которое при всей кажущейся произвольности подчиняется внутренней логике единого творческого устремления. В такого рода импровизационности свобода и организованность предстают как диалектическое единство взаимно дополняющих друг друга противоположностей. Импровизационная природа молдавского инструментального фольклора во многом определяет его ритмику, значительную роль ритма типа рубато (столь свойственного речитативно-декламационной сфере медленного раздела инструментальной дойны), вступающего в своеобразное противоречие со строгой метрической сеткой, что особенно ощущается на подступах к кульминации, при подчеркнутой смене ладовых устоев и при опевании опорных ладовых звуков.

Все сказанное выше, не претендуя на исчерпывающее освещение вопроса, показывает, сколь высокими художественными достоинствами и большими выразительными возможностями обладает искусство молдавских народных скрипачей и сколь важным при попытке разобраться в проблемах национальной специфики инструментальной музыкальной культуры оказывается исследование собственно исполнительского аспекта.

Э.Флоря (Ленинград)

СООТНОШЕНИЕ МУЗЫКИ И ТАНЦА В НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

(На материале народной хореографии Молдавии)

Музыкальное сопровождение на ранней стадии развития народной хореографии чаще всего воплощалось в песне, объединявшей в себе как мелодический, так и поэтический элементы. Отсюда в танец приносился текст, который, обычно, пояснял целевую направленность танца, в особенности, если таковой был ритуальным.

Танцевальные формы, содержащие в себе три составных элемента, до сих пор бытуют у многих народов в виде хороводов или различных плясок, исполняющихся в сопровождении пения, иногда, поддерживаемого игрою на каком-либо инструменте.

Вместе с тем, основой танца или "стержнем", на котором держатся хореографические движения, музыка и даже текст, является ритм. Можно представить себе танец, сопровождение которого лишено музыкальной мелодии и ограничено лишь хлопками рук или ритмическим узором ударных инструментов, но нет танца, сопровождение которого было бы основано на комбинации и последовании музыкальных звуков вне ритмической организации.

В молдавском хореографическом фольклоре, где музыка, сопровождающая танец, как правило, инструментальна, соотношение указанных выше компонентов иное. Главными элементами танца являются пластико-динамическая сторона, как его первооснова и музыкальное сопровождение. Поэтическое начало не является неотъемлемым элементом танцевальной формы (встречаются лишь некоторые лирические девичьи танцы, исполняемые под пение

самих участников). В танцах с инструментальным сопровождением, если текст и встречается, то лишь в произвольных рифмованных выкриках в ритме танцевальных движений, имеющих вспомогательное значение подзадоривания танцующих, организации смены танцевальных фигур и т.д.

Развитие инструментального сопровождения было связано, надо полагать, с одной стороны, с усложнением хореографической лексики, что затрудняло пение, а с другой — с обогащением народного инструментария, способного гибко отражать ритмику танцевальных движений.

Народной хореографии, как искусству пространственно-временному, присущи такие признаки, как 1) общий пространственный рисунок танца и 2) временная упорядоченность танцевальных движений. Соотношение движений по их временной протяженности образует ритмическую основу танца. Функцию ритмической организации танцевальных движений выполняет музыкальное сопровождение, поэтому в танцевальной мелодии из всех ее элементов на первый план выдвигается метроритмическая сторона.

Становление народного танца проходило, по-видимому, в едином процессе развития хореографического и музыкального начал. Однако, не исключено, что некогда танец вообще мог исполняться под сопровождение одних ударных инструментов, подчеркивавших ритмическую организацию движений. У некоторых народов до сих пор сохранилась такая форма сопровождения танцев.

Танцевальная мелодика, следуя за характером движений, складывалась на той ритмической основе, которая подсказывалась требованиями танца. Подчиняясь ритмической упорядоченности движений, мелодия, в свою очередь, была призвана выполнять

функцию ритмоорганизующего фактора. Помимо такого назначения, мелодия придавала танцу эмоциональный заряд, углубляя образную выразительность движений.

С усложнением хореографической лексики, с развитием музыкального мышления и совершенствованием инструментария, усложняется и танцевальная мелодика, но при этом она всегда опирается на метроритмические формулы, в которых заключена специфика того или иного танца.

Молдавский танцевальный фольклор представлен достаточно развитыми формами как в чисто хореографическом, так и в музыкальном отношении. Каждая из основных танцевальных форм обладает характерными хореографическими, темповыми, ритмическими признаками, тесно взаимосвязанными между собой. Так, пластико-динамическая структура танца неотделима от соответствующей ритмической упорядоченности движений, а это, в свою очередь, определяет ритмическое строение сопровождающей их мелодики. Поскольку танцам, близким в хореографическом отношении, присущи общие принципы ритмической организации, этот признак можно считать основным в определении танцевальных типов. Принцип ритмической организации проявляется в наличии определенных ритмоформул, образующих основу как танцевальных движений, так и музыкального сопровождения. Формулы ритмической организации движений, в силу характерной для молдавских танцев высокоразвитой техники ног, подчеркиваются, прежде всего, ударами ног о землю. Ритмический контур музыки выявляется, в основном, в аккомпанементе. Лишь в некоторых плавных лирических танцах ритмоформулы проступают в самой мелодии. В более развитых танцевальных формах, чаще всего, в виртуозных мужских танцах

с широко развитой мелодикой "инструментального" характера, ритмическую основу подчеркивают аккомпанирующие инструменты.

Развитие мелодики молдавской народной хореографической музыки безусловно стимулировалось эволюцией танцевальной лексики. В связи с этим, выходя за рамки чисто прикладной функции, танцевальные мелодии исполняются и как музыка "для слушания". Такое исполнение музыки танцевального происхождения, получившее народное определение "де аскултаре" ("для слушания"), в Молдавии широко распространено.

Х.Ихтисамов (Уфа)

К ПРОБЛЕМЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА
ИГРЫ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И СОЛЬНОГО
ДВУХГОЛОСНОГО ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ У БАШКИР, МОНГОЛОВ
И ТУВИНЦЕВ

"Узляу" (или хоздау, тамак-курай) — самобытный жанр башкирского народного музыкального творчества, представляющий собой искусство сольного двухголосного пения, построенного на одновременном звучании нижнего выдержанного горлового (грудного) тона и производного от него верхнего голоса¹⁾. Мелодическая линия последнего представляет собой последование ряда обертонов по отношению к нижнему, опорному тону, без которого невозможно извлечение верхнего голоса.

Аналогичные виды двухголосного горлового пения имеют место в фольклоре тувинцев, монголов, алтайцев, хакасов и других народов. Единые социально-исторические, национально-психологические предпосылки лежат в основе возникновения и развития этого оригинального вида искусства, получившего преимущественное распространение в музыкальных культурах народов кочевого образа жизни и скотоводческого быта в прошлом.

Сольное двухголосное пение и специфика его образования вызвали интерес ряда собирателей и исследователей фольклора тюркоязычных народов (В. Даль, С. Рыбаков, Л. Лебединский, А. Аксенов, Б. Смирнов и др.). Попытку объяснить физиологическую специфику данного вида пения представляет резонансная теория А. Аксенова.

¹⁾ Звукозапись башкирских "узляу" и ее нотации были сделаны впервые Л. Н. Лебединским и им впервые опубликованы ("Советская музыка", 1948, № 4).

Музыкально=акустические и вокально=физиологические аспекты изучения инструментального искусства и двухголосного горлового пения обнаруживают их родство и взаимообусловленность. Акустика и конструктивные особенности духовых музыкальных инструментов типа открытых флейт (курай, цур, сыбызгы, туйдук, ачарпан, фуруйя и т.п.) обуславливают естественность двухголосия, возникающего при игре на них. Вспомогательная роль нижнего опорного тона и, в то же время, необходимость его звучания, вытекающая из прямой акустической связи между основным звуком трубки инструмента и голосового аппарата исполнителя, определяет специфику общего звуковысотного диапазона, складывающегося из двух зон: зоны горлового и инструментального звучания, и особенность наложения этих зон.

Акустические и конструктивные особенности язычковых идиофонов (кубыз, хомуо и др.) обуславливают родственную узлу акустическую природу возникающего двухголосия: звучание обертонов верхней мелодии (голоса) на фоне ритмически прерывающегося опорного звука. Специфика образования двухголосия (двухзвучия) заключается в следующем. Нижний опорный звук извлекается путем механического возбуждения язычка=пластины щипком пальца исполнителя и представляет первичный фактор звукообразования. Верхний мелодический голос=ряд обертоновых звуков - извлекается аэродинамическим способом, благодаря дополнительному возбуждению (раскачки) язычка воздушной струей, уже находящегося в состоянии колебательного движения и соответствующего основному тону. Дополнительное возбуждение, вызываемое воздушной струей, вступает в колебательную резонансную связь с теми отрезками звучащей пластины, которые в сложном колебании соответствуют

обертонам. Таким образом не слышимые обертоны общего тона под воздействием направленной воздушной струи и с помощью коррекции артикулирующего резонатора-ротовой полости, становятся усиленными и реально слышными. Высота основного тона, за редким исключением, стабильна и прямо пропорциональна массе (длине, ширине, толщине) вибратора языка. Выделение и комбинирование обертонов осуществляется исключительно благодаря артикуляционному регулированию силы и направления воздушной струи, формируемой в ротовой полости. Функция резонатора – равномерное усиление всего звуковысотного диапазона, а не только обертонов, образующих верхний мелодический голос, как это представлялось ранее.

Следовательно, процесс формирования обертоновых звуков, их разделение и обособление до значения реального звучания происходит уже в самом колебательном процессе языка-пластины.

При рассмотрении закономерностей певческого голоса мы исходим из двух важнейших факторов (принципов) функционирования голосового аппарата: физико-акустических и физиологических. Первый предполагает, прежде всего, следующее: всякое упругое, звучащее тело совершает сложный колебательный процесс; оно колеблется не только всей длиной, шириной и массой, но и всеми отдельными своими частями. Физиологический же фактор определяется, главным образом, мышечно-физиологическими и управляющими ими нервно-импульсивными процессами, устройством самих голосовых связок, создающих возможность осуществлять многообразную форму колебательного движения: смыкаться и размыкаться, натягиваться и расслабляться, утончаться и утолщаться по длине и ширине, сокращаться активно или пассивно и т.д.

Для двухголосного горлового пения характерна необычность режима работы голосовых связок, специфические особенности регистра, тембра и др. Образование двухголосия в горловом пении возможно только при грудном регистре и наличии нижнего выдержанного опорного звука, являющегося основным по отношению к обертонам верхнего мелодического голоса. Непременным условием возникновения верхнего мелодического голоса в сольном двухголосном горловом пении является возможность образования дополнительных зон, точек смыкания краевых вибрирующих частей голосовых связок-узлов колебаний, соответствующих звучанию обертонов, не нарушающих при этом режима работы связок, обеспечивающих звучание основного тона. Такое положение голосовых связок возможно только в горловом пении, в особом напряженном состоянии голосового аппарата певца. Данная манера горлового пения характерна для представителей тюркоязычных, монголоязычных певческих культур, но имеет свои местные разновидности.

Возможность образования точек соприкосновения узлов колебаний обертонов в грудном регистре обусловлена: незначительным преобладанием подсвязочного воздушного давления, узостью амплитуды колебания и, соответственно, минимально близким расстоянием щели (просвета) между двумя вибрирующими голосовыми связками. В этой ситуации возникает динамическое несоответствие между вибрацией голосовых связок и воздушным давлением. Процесс смыкания узлов колебаний обертонов в известной мере можно сравнить с процессом образования флажолетов на струнных инструментах, т.е. выделением обертонов из общей звучности. С другой стороны, механизм образования реально звучащих обертонов в двухголосном пении сходен с механизмом образования верхней

певческой форманты, образуемой путем трения краевых частей голосовых связок и усиленной резонаторами голосового аппарата. Однако это внешнее сходство.

В обычном пении обертоны звучат одновременно в составе основного звука, а те, которые наиболее интенсивны, образуют певческую форманту. В двухголосном же пении они усилены, обособлены до уровня их самостоятельного звучания. В обычном пении процесс образования обертонов фактически неуправляем и полностью зависит от акустико-физиологических условий сокращения и колебания голосовых связок, только в момент прорыва воздушной струи через голосовую щель и мгновенного соприкосновения связок. В двухголосном же пении процесс смыкания узлов колебаний вполне поддается контролю, управлению; по усмотрению певца-исполнителя обертоны могут звучать продолжительно и кратко. Несомненно, управление механикой и акустикой образования обертонов подчинено волевому импульсу, контролируется центральной нервной системой. Можно с уверенностью предположить, что в основе процесса образования дополнительных узлов смыкания двухголосного горлового пения лежат те же акустико-физиологические закономерности, которые присущи обычному пению. Они таковы: образование узлов и пучностей колеблющихся связок — акустический фактор; известная автономность колебания отдельных частей связок в едином, сложном колебательном процессе — физиологический фактор.

Сравнительное изучение рассмотренных видов исполнительского искусства тюрко-монгольских народов (выявление общих элементов, форм их взаимопроникновения) проводились по следующим параметрам: а) выявление конструктивно-технических элементов

(вибраторов, резонаторов и т.д.), б) исследование музыкально=исполнительских особенностей (приемов звукоизвлечения, техники игры и т.п.); и установило: а) наличие двухголосия музыкально=акустического типа, его дифференциацию на вокальное и инструментальное; б) общность музыкального строя, звукоряда, обертоновой структуры и темброво=динамических возможностей.

Анализ звуковысотной, темброво=обертоновой структуры двухголосного пения и инструментальных наигрышей проводился на примере башкирских, монгольских и тувинских музыкальных образцов.

В ходе исследования родилась гипотеза о первичности возникновения инструментального двухголосия и производном характере сольного двухголосного пения. Некоторые факторы, вытекающие из принципов сравнительного изучения подтверждают данное предположение: подражание человеческого голоса звукам, тембру, звуковоспроизведению и другим выразительным элементам музыкальных инструментов; образование нижнего опорного звука в двухголосном пении аналогично грудному (горлому) голосу флейтовых инструментов; и, наконец, единая акустическая природа образования самого двухголосия: нижний звук - акустический фундамент, верхний голос - обертоновый ряд.

Следовательно, исследуемые виды исполнительского искусства тюрко=монгольских народов, наряду с общностью элементов конструкции и акустики, приемов звукоизвлечения и техники игры (пения), имеют также единую музыкально=акустическую основу звуковысотной системы - натуральный звукоряд и представляют собой различные формы музыкально=художественного воплощения единой природной звуковой закономерности (акустического фено-

мена), лежащей в основе всех музыкальных систем.

Сольное двухголосное пение (узляу, хомей и др. виды) можно таким образом определить как специфическую форму обширной сферы обычного горлового пения, сочетающего в себе одновременно черты вокального и инструментального исполнительства.

Таким образом, сравнительное изучение одной из древнейших форм музыкального искусства — двухголосного пения и игры на двухголосных музыкальных инструментах позволяет определить их сущность как музыкально-акустического и вокально-физиологического феномена.

Последующее изучение этих искусств несомненно прольет свет на их генезис и развитие, выявит формы их взаимопроникновения, откроет перспективу исследования мелоса, принципов музыкального мышления тюрко-монгольских народов. А объективный анализ звуковысотной структуры мелодики позволит выявить специфику интонационно-ладовой системы, проследить процесс ее зарождения и исторической эволюции.

И. Земцовский (Ленинград)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ И МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ

(К вопросу о генетике музыкального языка)

Музыкальные инструменты и инструментальная музыка привлекаются в настоящем реферате как специфический источник для постановки сложнейшего вопроса о происхождении музыки. Сознывая, что при изучении названной глобальной проблемы народные музыкальные инструментальные традиции могут служить лишь одним из многих источников, автор подчеркивает однако их особую ценность. Эта ценность состоит в том, что история музыкальных инструментов и специфика собственно инструментальной народной музыки неразрывно связана с органическим комплексом явлений, определяющих собой генезис, историю и специфику музыки как особого искусства вообще.

При постановке очерченного в заголовке вопроса автор исходит из двух существенных для него предпосылок.

Первая заключена в признании факта постепенного вызревания музыкального инструментария из древнейших синкретических производственно-магических комплексов. Сюда же относятся инструменты-обереги (защитная роль шума), инструменты врачевательные (исцеляющая роль музыки) и другие, применявшиеся в составе полиэлементных действий. Автор солидаризуется с Куртом Заксом и А. Шеффнером, которые видят первые музыкальные инструменты в самом человеческом теле, в танце, в земляном барабане (ладонями по земле), в отбивающей ритм палке, в бубенчиках, которые вешали на шею скоту, и т.д. В этом же ряду стоит игра на губах,

свирист и аналогичные виды звукоизвлечения без инструмента. Рассматриваемая таким образом эволюция инструментов из неинструментов, равно как и нахождение инструментальной музыки в неспециально инструментальных комплексах может служить яркой иллюстрацией эволюции музыки из немусики, генезиса музыкальных форм из проявлений трудовой деятельности древних охотников, собирателей, пастухов, скотоводов, земледельцев. Однако эту эволюцию автор предлагает рассматривать не только как "механический" процесс вычленения-выделения музыкального инструмента (музыки) из полиэлементных комплексов, но одновременно и как становление нового качества, как рождение и осознание специфической роли собственно музыки. Тем самым предполагается изучить интегрирующую (в известных пределах возрастающую) роль музыки вообще и инструментальной в частности в процессе развития трудовых и обрядовых комплексов.

Вторая предпосылка заключена в признании музыкального мышления как мышления особого рода, присущего человеку наряду с мышлением вербальным (его обычно и неправомерно считают единственной формой человеческого мышления вообще), а также изобразительным, колористическим-графическим и динамическим моторно-пластическим (термины рабочие). Язык словесный, язык музыкальный, язык живописный и язык движений, генетически взаимосвязанные и генетически же самостоятельные, служат равноправными формами существования мышления соответственно словесного, музыкального, живописного и моторного. Коммуникативная функция и возможности их глубоко различны, но от этого они не перестают быть мышлениями. Доистория и история их возникновения и становления являются одновременно доисторией и историей человека как такового.

Если вокальная музыка, тесно связанная со словом (исключая различные формы бессловесного пения, при котором голос нередко функционирует как музыкальный инструмент), часто зависит от речевого (вербального) мышления, то в инструментальной музыке ярче проявляются собственно музыкальные формы музыкального мышления (от протянутого музыкального звука — ровно или с вибрацией — как любовное небыденным, неречевым звуком, до сложных инструментальных ансамблей). Сюда же относится исторический процесс становления разнообразных ладовых систем, нередко исходящих из строя музыкальных инструментов и в то же время закрепляемых в их строе. Эти ладовые системы могут быть трактованы как материализация специфических форм музыкального мышления.

В качестве иллюстрации могут послужить ряд специфически инструментальных фольклорных произведений разных народов.

Тем самым подчеркивается важность изучения неречевых истоков происхождения и становления музыки.

IV. МУЗЫКАЛЬНО=СТИЛЕВЫЕ ПРОБЛЕМЫ

И. Вызго-Иванова (Ленинград)

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СХОДСТВА И ОТЛИЧИЯ В ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Традиционная инструментальная музыкальная культура советских республик Средней Азии и Казахстана достигла высокого уровня развития. Искусство игры на народных инструментах и сегодня весьма распространено среди сельского и городского населения, любителей и профессионалов (как старого, так и нового типа). Наряду с активным бытованием музыки, освященной традицией, возникают и новые пьесы, создаваемые самими исполнителями. Иногда это сочинения современных народных композиторов бесписьменной традиции (т. наз. "мелодистов").

Изучение этой интереснейшей культуры началось лишь несколько десятилетий тому назад, в послереволюционную эпоху. Наибольшая работа проведена в Казахстане и, особенно, в Узбекистане, где опубликована монография Ф. Кароматова "Узбекская инструментальная музыка", и ряд исследовательских статей разных авторов. Попытка сравнительного сопоставления предпринимается в данной работе впервые.

Инструментальная музыкальная культура каждого народа Средней Азии и Казахстана отличается яркими самобытными чертами, что обусловлено местными особенностями: обычаями, обрядами, составом инструментария, спецификой образного содержания. Степень близости между культурами отдельных народов различна.

В целом в характере музыкальной культуры можно условно наметить три большие зоны: Узбекистан и Таджикистан, Туркмения, Казахстан и Киргизия. Много общего и даже идентичного в инструментарии, жанрах, формах, подчас мелосе и ритмике у узбеков и таджиков в некоторых крупных долинных районах и городах. При этом локальные стили ряда других районов в этих республиках (степных, горных) не совпадают, а имеют больше родственных черт с соседними народами — казахами, туркменами. Ряд общих признаков имеют казахские кюи и киргизские кю, хотя первые, домбровые, двухголосны, а вторые, исполняемые на комузе, допускают трехголосие. Сплошь двухголосна и музыка для туркменского щипкового инструмента — дутара, но по системе образов, ладоинтонационным свойствам, ритмике, она совсем иная, чем казахская.

Общим признаком традиционной музыки народов Средней Азии и Казахстана считается монодийность, но если в пении, за редкими исключениями, это буквально монодия, то для инструментального исполнительства более характерны гетерофония, двух- и трехголосие со своеобразными элементами полифонии — скрытой (перекличка мотивов в разных регистрах), основанной на использовании бурдонизирующего голоса, или ритмотембровый (в ансамблях мелодических инструментов с ударными) и т.д. Тем не менее, структурные закономерности, принципы формообразования и здесь основываются на монодическом мышлении. В некоторых культурах (таджикской, узбекской) мелос и структура инструментальных пьес чрезвычайно тесно связаны с песенными или песенно-танцевальными жанрами, в других (казахской, киргизской) песенная и инструментальная музыки существуют как две разные сферы, кроме того, есть вокально-инструментальные жанры. Здесь типич-

чен свободный, как бы импровизационный тип структуры и ритмики (так же и в туркменской музыке), а в узбекском и таджикском фольклоре огромную формообразующую роль играют ритмические формулы "уоули", остигато повторяемые. В небольших пьесах часто обнаруживаются варианты периодических структур (типа $a \overset{1}{a^2} \dots$, $\overset{1}{a} \overset{1}{a} \overset{2}{b} \overset{2}{b}$, $a \ b \ a \ b \ a \ b$), пары периодичностей ($a \ a \ b \ b$), или — особенно в Таджикистане и Узбекистане — замкнутые формы типа двухчастной репризной, зачастую квадратного строения ($\overset{1}{a} \ a \ \overset{1}{b} \ b$, $a \ b \ c \ b$), или период с "уфаром", своего рода припевом, дающим в убыстренном темпе новый ритмический и фактурный вариант первого материала. Для крупных пьес (инструментальных — как казахские кюи, и, в особенности, вокально=инструментальных — как дастаны туркменских бахши, узбекские и таджикские макамы) типичен рондо=вариационный принцип развертывания формы, проявляющийся необычайно разнообразно. Здесь весьма существенны факторы: первоначальная ритмоинтонационная формула, служащая импульсом для развития, а при повторах выполняющая роль рефрена; масштабное и тесситурное соотношение развивающих и повторяющих разделов; тяготение к кадансированию на основном мелодическом устое (принцип нижней тоники), при приближении к кульминации — на расположенных выше побочных устоях; закономерности ладотонального развития мелодии; местоположение и размер мелодических кульминаций.

Анализ структур произведений фольклора и профессиональной музыки устной традиции республик Средней Азии и Казахстана показывает, что приемы формообразования тесно связаны с остальными компонентами музыкального языка, типичными для данной культуры (характером мелоса, метроритма, фактурой излюбленных

инструментов и их тембровыми и регистровыми возможностями), но в то же время имеют ряд общих закономерностей, встречающихся в музыке многих народов.

Р.Зелинский (Уфа)

ВЗАИМОСВЯЗЬ МЕЖДУ ТЕХНИКО=АКУСТИЧЕСКИМИ ОСОБЕННОСТЯМИ КУРАЯ И ФОРМООБРАЗОВАНИЕМ В БАШКИРСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КЮЯХ

Формообразование в народной инструментальной музыке вообще и в башкирских инструментальных кюях в частности обусловлено как эстетическими предпосылками, тематикой, сюжетом, программностью, системой образов, так и акустическими особенностями инструмента, способом звукоизвлечения, аппликатурой, динамикой, тембром.

Сказанное подтверждается результатами экспериментального сопоставления записей одних и тех же кюев в инструментальной и вокальной версиях, сохраняющих неизменную структуру произведения как такового. Эстетические предпосылки вокального и инструментального вариантов едины, прямое влияние технико=акустических особенностей инструмента на сольное вокальное исполнение практически исключено. Следовательно, при такого рода сопоставлениях все закономерности исполнительства на музыкальном инструменте удается выделить в рафинированном виде.

Настоящее исследование есть попытка выявления связей между технико=акустическими особенностями курая и теми компонентами формы инструментальных кюев, где традиция исполнительства на инструменте проявилась наиболее рельефно.

В первую очередь следует отметить специфику развертывания башкирских инструментальных кюев во времени. Временные масштабы формы в определенной мере зависят от физических возможностей музыканта, а также от исполнительских энергозатрат или, если позволено будет так сказать, — от "коэффициента полезного

действия" инструмента. Энергозатраты курайсы на единицу времени весьма значительны. Каждое произведение укладывается лишь в несколько десятков циклов "вдох=выдох". Этот фактор в известной мере влияет на продолжительность звучания инструментальной пьесы: при вокальном исполнении та же пьеса может звучать дольше. При этом в инструментальных вариантах кюев по сравнению с вокальными происходит соответствующая перестройка гребней и спадов, согласно установившимся пропорциям формы. Любопытно сопоставление по этим параметрам башкирских инструментальных кюев со знаменитыми шашмаками Средней Азии, продолжительность звучания которых может исчисляться несколькими оутками. Энергозатраты музыкантов, играющих на щипковых хордофонах не идут ни в какое сравнение с аналогичными показателями у курайсы.

При изготовлении курая и использовании его учитывается качество и форма материала: из стебля с толстыми и рыхлыми стенками получаются инструменты с матовым оттенком звучания, а с тонкими и упругими – со звенящим звуком. Этим можно объяснить тот факт, что некоторые, особо одаренные курайсы пользуются набором разнообразных по звучанию инструментов, избирая тот или иной в зависимости от стоящей эстетической задачи и применяя его соответствующим образом. Фактор "качество материала", таким образом, существенно сказывается на тембровой драматургии произведения.

На формообразовании сказывается также характер и способ изготовления инструментов, осуществляющегося в соответствии с бытующими традициями различных этнических групп башкир. Так, курайсы=кыпсаки изготавливают инструменты, длина которых опре-

Однако опытные курайсы применяют такие приемы звукоизвлечения, при которых отдельные фрагменты кюев звучат двух- и даже трехголосно (нижний органнй пункт здесь не учитывается). Такое своеобразное многоголосие получается при помощи передувания в квинту и октаву одновременно звучащего нижнего тона.

Примечательны в этом отношении также кадансы и окончания протяжных звуков, для которых не характерно полное замирание и растворение в морендо. Даже при тончайшем пианиссимо в последний момент звук акцентируется и подчеркивается. Последнее достигается с помощью динамического толчка на остатке "дыхания" который часто совпадает с передуванием на интервал октавы, а реже дуодецимы вверх.

В многовековой практике башкирских курайсы выработался ряд специфических музыкально-исполнительских закономерностей, связанных с технико-акустическими возможностями инструмента. В этой связи хотелось бы отметить прежде всего вибрато — своеобразный прием расцветивания звуков, принцип которого заключается в равномерной пульсации — графически это можно было бы выразить синусоидой. Механизм извлечения вибрато сложен и, на наш взгляд, осуществляется как при помощи равномерноциклического перекрывания вдуваемой струи воздуха, так и путем изменения объема полости рта. В исполнительской практике встречается значительное число форм вибрато — в принципе, каждый курайсы является автором своего рисунка вибрато.

К исполнительским закономерностям относятся многочисленные "микроформы"¹⁾, которые придают пьесам сугубо "инструментальный"

1) Под микроформами здесь подразумевается внутреннее формообразование отдельных звуков и звукообразований, основанное на определенных принципах и законах, выработанных музыкальной практикой той или иной национальной культуры.

колорит. Это микроформы — микрофоршлагы, микрокрещендо, микродимуэндо, микропаузы (иногда едва уловимые на слух, но создающие особый красочный тонус) — специфичны именно для курая и обусловлены особенностями дыхания и аппликатуры.

Особенности аппликатуры отражаются также на ладообразовании кюев. Так, благодаря "вилочной аппликатуре" возможно образование пониженных и повышенных (макро и микро) тонов, что вносит коррекцию в комбинаторику звуковысотных отношений произведения.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В МУЗЫКЕ БАШКИРСКИХ УЗЛЮ

Узлю — вид башкирского сольного двухголосного пения, зачисляемого нами в разряд инструментального исполнительства. Основные причины тому — отсутствие словесного текста, качества звука, весьма близкие к инструментальному, невокальное звукоизвлечение, отношение самих исполнителей и особенности процесса исполнения узлю, демонстрирующие исполнительскую связь узлю с архаическим и распространенным башкирским инструментом кураем (башкирское название узлю — "тамак-курай", что значит "горло-курай").

Предмет рассмотрения — специфические инструментальные композиции, отличающиеся от часто исполняемых в такой же манере напевов популярных башкирских песен.

Исследование функциональных отношений, рассматриваемых голосовых наигрышей традиционными методами затруднено, ибо эти композиции в значительной степени отличаются от сочинений песенных и инструментальных жанров. Поэтому потребовалось применение метода, не связанного с конкретными и известными жанрами, более универсального, связанного с общими принципами музыкального восприятия.

Примененный здесь подход — вероятностный. Функциональность понимается нами как общезакономерное свойство, связанное с тяготениями любого рода (ладовые, ритмические, мотивные, тяготения формы и т.д.). Поэтому проблема функциональных отношений решается как проблема предсказуемости музыкального текста (направленности его на восприятие слушателя).

Здесь рассматриваются три стороны функциональных отношений — ладовые, метроритмические и композиционные.

В большинстве башкирских уэлю строение звукоряда сравнительно сходное, приближающееся к натуральному. Поведение этого звукоряда обнаруживает функциональные зависимости между его ступенями (наличие лада). Название ему не дается. Особенности его поведения представлены специальной матрицей, в которой отражены направленность тяготений и их величина, выраженная количественно — в соответствующих единицах тяготения.

Исследование метроритмики также демонстрирует наличие функциональных отношений, метрических и ритмических тяготений, но значительно ослабленных, что представлено в специальной схеме. Прослежена корреляция ритмических и ладовых факторов. В основном это касается одного звука, фигурирующего как опорный.

В отношении формы данные сочинения обнаруживают двойность. На уровне мотивном прослеживаются функциональные отношения, порожденные применением ограниченного числа типов мотивов и тенденцией повторения в данном разделе и развития одного. С другой же стороны, общая форма демонстрирует свой афункциональный характер, в ней значительна момент непредказуемости.

Б.Аманов (Алма-Ата)

ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ И ТРАДИЦИОННОСТЬ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ
КЮЕВ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В НАРОДНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Изучение формообразования кюев и музыкального мышления кюйши вообще должно обязательно вестись с учетом специфики "устности" традиционной домбровой музыки, так как характер бытования — устный или письменный — накладывает специфический отпечаток на мышление как создателей, так и слушателей, и без учета специфики невозможно подойти к пониманию этого мышления.

Важнейшей особенностью устного мышления является импровизационная форма создания произведения. Однако, изучение только специфики импровизационности в кюях не дает возможности осветить с большей или меньшей полнотой проблему формообразования в кюях.

Порожденное импровизацией варьирование как прием развития по существу разомкнуто. Варьирование легко превращается в бесконечное нанизывание эпизодов. Оно несет в себе важный фактор, придающий музыкальному процессу единство, — саму тему и её варианты, но создание единой сквозной линии развития, объединение ряда вариантов в одно целое реализуется содействием и иных факторов.

Казахская домбровая музыка, являясь искусством импровизационным, по-видимому, потому и смогла подняться до создания протяженных законченных произведений, что импровизационная свобода здесь сочетается с наличием четко сформировавшихся норм мышления конструктивно-организующего плана. О том, насколько активно-осознанным был поиск элементов, организующих

музыкальное целое, говорит тот факт, что они нашли определенное отражение в народной терминологии.

Наиболее интересны, в свете разбираемого вопроса, термины, отражающие конструктивно-логические закономерности построения кюев, которые интуитивно выработала и рациональность которых, как следует из анализа кюев, вполне осознала устная практика.

Звуковая ткань кюя не есть некий незафиксированный сознанием, влекомы стихийной импровизационностью звуковой поток. Кюй развивается по отточенному веками композиционному плану. Единицами членения являются строфы, каждая из которых имеет свое название, отражающее ее роль в форме:

"БАС БУЫН" – "ОРТА БУЫН" – "САҒА I" – "САҒА II"

В названиях отражены не только самостоятельные разделы, но и порядок их появлений.

"Бас буын" означает звено. Назначение данного построения заключается не только в том, что с него начинается движение, но оно одновременно выполняет и связующую функцию.

"Орта буын" – самое важное звено. В нем формируется тема.

"САҒА I" и "САҒА II" – кульминационные разделы кюя.

Уже само существование народной терминологии, с достаточной точностью отражающей структуру кюя, говорит о четком осознании музыкантами организующих форму факторов, которые были необходимы для общения со средой, а также для реализации преемственности традиций музыкальной культуры.

ЗОННОЕ МНОГОГОЛОСИЕ НА ДВУХСТРУННОЙ ДОМБРЕ

Строение инструмента и музыка, исполняемая на нем, находятся в сложной взаимосвязи. Инструмент детерминирует формы музыки; развитие же музыки подчиняется собственным внутренним закономерностям, в результате чего возникают новые формы, требующие для своего воплощения усовершенствования инструментария. Возможности эволюционного изменения обоих компонентов инструментальной музыки – инструмента и музыкального мышления – отнюдь не равны. Усовершенствование инструмента имеет предел, заданный как его конструкцией, так и физиологическими возможностями человека. Эволюция музыкального мышления беспредельна. Во взаимосвязанном развитии обоих компонентов неизбежно наступает момент, когда дальнейшее усовершенствование инструмента невозможно без изменения его типовой характеристики. Противоречие между возможностями, предоставляемыми инструментом и потребностями музыкального мышления, возникающее на этом этапе, до некоторой степени разрешается совершенствованием исполнительской техники. Этому же способствует создание и культивирование разнообразного инструментария и ансамблей. Наиболее радикальный способ разрешить противоречие, хорошо известный по истории европейской профессиональной музыки, – смена инструментария.

Своеобразие эволюции инструментальной культуры казахов заключается в том, что в ее русле процесс создания все более сложных музыкальных форм сопровождался процессом утраты разнообразного древнего инструментария. Последнее было обусловлено историческими судьбами казахского народа. Наивысшего расцвета инструментальная музыка достигла в XIX в. Единственный широко

бытующий инструмент в это время — домбра. Все остальные инструменты имели незначительное распространение и кий для них выглядит мало развитой музыкой на фоне домбровой. В киях для домбры музыкальное мышление казахов, по единодушному мнению исследователей, достигло высот подлинного симфонизма. Им свойственна глубина содержания и отточенное веками совершенство формы. В самом широком плане музыкальное мышление казахов эволюционировало, опираясь на возможности единственного инструмента и только сольного исполнительства.

Сравнение древнейших образцов домбры, так называемых "хорезмийских двухструнок", с инструментами XIX в., бытовавшими в Западном и Восточном Казахстане, показывает, что развитие инструмента в основном шло по пути удлинения грифа. Короткий "гриф" "хорезмийских двухструнок" позволял исполнять пьесы небольшого диапазона. Восточноказахские кии для домбры с грифом средней длины — одноголосного склада и небольшие по масштабам как звукового диапазона, так и продолжительности развития. Наиболее длинный гриф у домбры Западного Казахстана, где инструментальная музыка достигла наивысшего развития. В этом же регионе техника владения инструментом достигла наивысшей виртуозности. Домбровые кии Западного Казахстана являют собой удивительный пример способности музыкального мышления преодолеть рамки, обусловленные строением инструмента; об этом свидетельствует создание музыкальных форм, в частности формы многоголосия, реально на инструменте, в силу особенностей его конструкции, невозпроизводимых. Многоголосие киев, в развитии которых участвуют до 4-5 голосов, проявляется в скрытых формах, но отличных от классических европейских форм скрытого многоголосия.

Невозможность одновременного извлечения на домбре более двух звуков обусловила проявление многоголосного мышления исключительно в реальном двухголосии благодаря разработанной системе включений и выключений отдельных голосов: двухоктавный диапазон инструмента четко разделен на зоны действия отдельных голосов. Кюй начинается в самом низком регистре, в процессе развертывания формы расширяется до наивысшей точки, после чего сжимается до исходного состояния. Каждая новая ступень завоевания диапазона есть самостоятельный раздел формы, где включается новый голос и выключается один из ранее звучавших. В силу четкой координации между изменениями состава голосов и формообразованием, каждый голос несет определенную функцию в развитии целого, что и делает его самостоятельным и легко узнаваемым. В кульминационных разделах формы многоголосная структура кюев обнажается с наибольшей наглядностью. Скачки одного из голосов или обоих на большие интервалы (при том, что норма движения домбровой мелодики — постепенность) создает иллюзию звучания более чем двух голосов, что в свое время отмечал еще Затаевич. Так, двухоктавные скачки кварт в ритме шестнадцатых в "Сары Арка" Курмангазы создают полную иллюзию одновременного звучания четырех голосов вопреки двухструнному строению инструмента.

ЦЕПНАЯ СТРУКТУРА В ЛИТОВСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СУТАРТИНЕ

1. Принцип цепной структуры, ее генезис, формы бытования в народной и профессиональной музыке, ее эволюция:

а) сущность принципа цепной структуры заключается в том, что целостное произведение определенного типа может быть представлено следующим образом $(a, b, c, \dots z)^x$, где $a, b, c, \dots z$ — последовательный ряд дискретных и отдельных по смыслу различных звуковых элементов, а x — некоторый, в каждом конкретном случае определенный показатель повторения;

б) цепная структура представляет собой лишь принцип композиции, который индивидуальной реализуется в музыкальном творчестве, подобно тому, как принцип репризности отнюдь не предполагает точного повторения композиции;

в) генезис цепных структур связан как с особенностями инструментария, так и с общими закономерностями художественного мышления и, в частности, с принципом максимальной информативности минимальным количеством семантических элементов. Определенное значение для формирования цепных структур имеют также условия бытования музыки и ее функции в данной среде.

2. О литовских инструментальных сутартине.

а) литовская инструментальная музыка может быть классифицирована двумя путями: по используемому инструментарию, весьма разнообразному и представляющему все основные классы инструментов, и по жанровой принадлежности (песня, танец, сутартине); эта классификация усложняется тем, что сутартине

может быть песней и танцем.

В данном сообщении материалом являются сутартинес, исполняемые на духовых инструментах: скудучай (Scudučiai), рогах, (Ragai), даудите (Daudytės) и для смешанных ансамблей (Mišrieji ansambliai);

б) Сутартинес представляет собой уникальный в мировой культуре вид народной музыки устойчиво диссонантной структуры вокального и инструментального многоголосия¹⁾. Как для вокальных, так и для инструментальных сутартинес характерна стабильность ладовых, метроритмических, полифонических и композиционных черт;

в) для композиции инструментальных сутартинес как разнотемной, так и имитационной полифонической фактуры типична куплетная повторность (или круговой канон).

Цепная структура в сутартинес:

а) цепная структура свойственна всем видам инструментальных сутартинес. Она проявляется в том, что весь конкретный "звуковой запас" сутартинес реализуется последовательно, звук за звуком или определенными звуковыми группами. После того, как прозвучат все звуки, движение начинается сначала. И так продолжается до тех пор, пока не кончится пьеса;

б) основные типы цепной структуры в сутартинес:

1) стабильная (прямая) цепная структура, когда прием цеп-

1) Об особенностях жанра сутартинес см.: Slaviūnas Z. Sutartinės. Vilnius, 1958-1959; Paliulis S. Lietuvių liaudies instrumentinė musika. Vilnius, 1959; Юсфин А. О политональности в литовской народной музыке. "Studia musicologica", 1969, N 2, Budapest.

ной последовательности тонов реализуется устойчиво и безвариантно,

2) мобильная (косвенная) цепная структура, в которой возможны вариации движения (на основе ротации и иного типа),

3) расоредоточенная цепная структура, в которой эпизоды цепной структуры сочетаются с иными структурными принципами,

4) интерференция двух или нескольких цепных структур в одном произведении;

в) основные причины, обусловившие формирование принципа цепной структуры в литовской инструментальной музыке:

1) зависящие от инструментария,

2) связанные с формой бытования,

3) вызванные логикой формообразования,

4) являющиеся результатом структуры лада, метроритма, тематического развития,

5) обусловленные полифоничностью фактуры;

4. Цепная структура литовской инструментальной музыки проявляется не только как синтаксический, но и как семантический и прагматический факторы.

5) Цепная структура литовской народной музыки ставит ряд интереснейших проблем профессиональной интерпретации.

Б.Кац (Ленинград)

ОБ ОСНОВНЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ПОСТРОЕНИЯ ВАРИАЦИОННОГО ЦИКЛА

(На примере одного наигрыша рожечников)

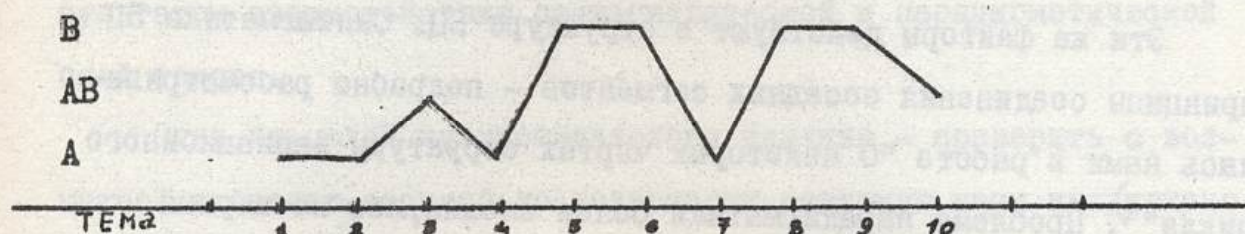
При анализе вариационных циклов (ВЦ) исследователи инструментального фольклора гораздо чаще акцентируют момент бесконечного разнообразия варьирования, чем закономерности композиции цикла. Настоящая работа является попыткой выяснения фундаментальных принципов построения ВЦ. ВЦ рассматривается как текст, построенный в виде цепочки отграниченных синтаксических единиц (сегментов) крупного масштаба. Взаимоотношения этих сегментов образуют синтаксическую структуру ВЦ.

Анализ "Камариной", записанной¹⁾ от ансамбля владимирских рожечников (ВЦ из II сегментов — темы и 10 вариаций), позволяет выделить три группы вариаций: А — вар. 1, 2, 4, 7 — признак: нисходящий пентахорд от D к T в верхнем голосе (элемент а); В — вар. 5, 6, 8, 9 — признак: — ритмически варьирующийся верхний органичный пункт на D (элемент б); АВ — вар. 3, 10 — признак: какое-либо сопряжение элементов а и б.

Выводы. Текст демонстрирует контрастное сопоставление двух важных ладовых моментов: "мелодического притяжения" и "напряженной устойчивости" D. Оппозиция А — В может быть интерпретирована как антитеза мелодического и ритмического начал, и шире — как сопоставление начал песенного и танцевального. Группа АВ в этом свете получает значение синтеза.

¹⁾ Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линева, вып. I., СПб., 1904.

Расположив полученные значения сегментов в порядке появления последних в цикле, получаем:



Выводы. Единство песенного и танцевального начал, заложенной в жанровой природе "Камаринской", в процессе развития цикла расщепляется на составные элементы, которые заново объединяются в новом качестве в финальной вариации. Отсюда, цикл не просто демонстрирует разнообразие вариантов, а строится как закономерная целенаправленная композиция.

Такое положение вещей представляется не олучайным феноменом, но индивидуальным претворением основных закономерностей построения ВЦ, истоки которых предлагается искать в речевой деятельности человека, слагающейся (Р.Якобсон) "из двух факторов: выбор и сочетание"²⁾. При порождении речевой цепи происходит выбор конкретных элементов из множества сходных, а затем — их сочетание по определенным правилам. Отношения звеньев этой цепи могут быть синтагматическими, основанными на смежности (например, два соседних слова в предложении, два соседних аккорда в гармонической последовательности), и парадигматическими, основанными на эквивалентности, на выборе из одного класса (например, разные формы одного глагола, разные аккорды одной функции). Отсюда, текст оказывается организованным по двум осям — оси смежности

²⁾ См.: "IV Международный съезд славистов", I., М., 1962., с. 619-620.

(синтагматическая ось) и оси эквивалентности (парадигматическая ось)³⁾.

Эти же факторы действуют в структуре ВЦ. Синтагматика ВЦ — принципы соединения соседних сегментов — подробно рассматривалась нами в работе "О некоторых чертах структуры вариационного цикла"⁴⁾. Проблема парадигматики более сложна, ибо на первый взгляд при построении ВЦ отсутствует фактор выбора, т.к. отдельные вариации не содержатся в готовом виде в музыкальном языке, в отличие от основных аккордов в системе классического музыкального мышления. Тем не менее, выбор происходит, однако, более сложным способом: например, из множества элементов темы для варьирования в данном сегменте выбираются только определенные, из множества способов варьирования — один, выбираются конкретные фактурные, ритмические, жанровые решения из некоторого количества, допускаемого данным стилем. Вследствие этого в последовательности вариаций возникают сегменты, эквивалентные по какому-либо признаку и образующие в совокупности парадигматические классы (группы А, В и АВ в нашем примере).

Каждая вариация, следовательно, характеризуется двумя функциями: а) синтагматической, выявляющейся в ее соединении с соседними сегментами, б) парадигматической, выявляющейся в ее способности быть представителем определенного класса сегментов.

Парадигматическая ось ВЦ, сопоставляя классы вариаций, выявляет тем самым основных "героев" произведения.

Синтагматическая ось, распределяя вариации разных классов в определенной последовательности, организует их взаимоотношения,

³⁾Подробнее см.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

⁴⁾См. в кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. II. Л., 1972.

образуя композицию цикла, создавая "сюжет" произведения.

Таким образом, синтаксическая структура ВЦ является результатом взаимодействия синтагматической и парадигматической осей текста.

Одна из целей музыковедческого анализа – проверить с возможной степенью научной достоверности даваемую нами интуитивно содержательную интерпретацию произведения. По отношению к ВЦ (как, видимо, и к любому другому музыкальному тексту) это возможно только после выявления его синтаксической структуры. Путь к этому в самых общих чертах таков: 1) проанализировать парадигматику ВЦ, разбив вариации на классы; дать содержательную интерпретацию полученным результатам; 2) проанализировать синтагматику ВЦ, классифицируя соединения на основе типологии, предложенной нами в цит.статье; 3) расположить результаты, полученные в пункте I на синтагматической оси; 4) дать содержательную интерпретацию полученным результатам (в нашем максимально упрощенном анализе п.2 опущен).

Хочется думать, что изложенное поможет выявить более или менее устойчивые синтаксические закономерности в тех областях инструментального фольклора, в которых они, на первый взгляд, могут показаться отсутствующими.

К ВОПРОСУ О РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ ШАШМАКОМА

Эпоха расцвета средневековой культуры Ближнего и Среднего Востока оставила большое количество памятников различных видов искусства – архитектуры, литературы, каллиграфии, живописи, музыки.

В последнее время теория различных видов восточного, в частности, среднеазиатского, искусства, становится предметом пристального внимания советских ученых. Среди трудов, связанных с этими проблемами, выделяются теоретические исследования, посвященные архитектурному орнаменту (Л.И.Ремпель), конструктивным особенностям зодчества средневековых Самарканда и Бухары (М.С.Булатов, Л.Ю.Маньковская, А.А.Асанов и др.), специфика композиций живописных миниатюр и пропорций рукописных книг (М.С.Булатов, В.Г.Долинская).

Наиболее интересным в этих работах является указание на форму. Одно из его проявлений – проникновение математических закономерностей в структуру произведений многих видов искусства. Так, ритмические особенности стихосложения объяснялись числовыми отношениями, строго рассчитанные геометрические приемы служили основой зодчества. Математическое начало играет определенную роль и в прикладных искусствах.

Что касается восточного музыкального искусства, то наличие собственно математических моментов в нем никогда не отрицалось. Однако полагалось, что математика нашла применение только в области "чистой науки", во многом оторванной от художественной практики. Действительно, сложность приводимых в трактатах порой

чисто умозрительных расчетов не соответствовала результатам художественного творчества. Однако это не означает, что в структуре музыкальных произведений вообще отсутствует всякое рациональное, в том числе математическое начало. Ведущий принцип композиции – комбинирование ограниченного числа инвариантов, нередко происходящее на математической основе, – принцип, на протяжении нескольких столетий господствовавший во многих видах искусства, не мог не найти отражения в музыкальном профессиональном творчестве устной традиции. В целом негативная позиция, которую в этом вопросе занимали музыковеды Узбекистана, затрудняла исследование музыкальных произведений с подобной точки зрения.

Основной принцип формообразования инструментальных разделов Шашмакова проявляется во всех 46 его пьесах, как в их ритмическом, так и ладоинтонационном строении. В некоторых из них он действует на ясной математической основе.

Приемы ритмической организации инструментальных пьес бухарских макомов опираются на разнообразнейшие комбинации из очень ограниченного числа элементов¹⁾. Процесс возникновения ритмического узора можно представить в виде нескольких уровней:

I уровень – ритмические элементы, взаимодействие которых дает

II уровень – ритмические блоки; на базе ритмоблоков образуется

III уровень – ритмотакты; комбинация ряда ритмотактов дает

1) Эти приемы во многом напоминают способы построения архитектурного орнамента, сложившегося на территории Средней Азии.

IV уровень – ритмические построения; из них возникает

V уровень – ритмические периоды; из нескольких периодов складывается VI уровень – хона или бозгуй (крупные, относительно завершённые разделы формы); взаимодействие же хона и бозгуев порождает VII уровень – произведение в целом.

I уровень – ритмические элементы.

Ритм всех инструментальных частей Шашмакома комбинируется пяти ритмических элементов. Три из них – длительности $\downarrow$; $\downarrow$; $\downarrow$; два остальных паузы. γ ; γ .

II уровень – ритмические блоки.

Ритмическим блоком мы называем любую комбинацию, состоящую из 5 названных ритмических элементов, сумма которых равна четверти $\downarrow$ /. Из этих элементов можно составить большое количество ритмоблоков. Общее число их трудно поддается учету не только ввиду отсутствия эквивалентности элементов, но и в связи со сложившимися правилами нотной записи. В инструментальных же пьесах использовано всего 12 ритмоблоков.

III уровень – ритмические такты.

На этом уровне ведущее значение приобретает метр. Главным качеством его является четность. В связи с этим, большинство исследуемых произведений опирается на двудольный метр. Ритмические такты являются составной частью более крупного объединения, которое мы называем ритмическими построениями.

IV уровень – ритмические построения.

На этом уровне, как и на предыдущих, решающее значение принадлежит четности. Ритмическое построение включает два такта. Будучи связано с определенными интонациями, оно выступает как своеобразный модуль, перемещающийся во времени и

пространстве. Развитие на уровне ритмических построений (в дальнейшем их удобнее называть ритмоинтонационными построениями) подчиняется одной, общей для всех инструментальных частей макомов, закономерности. Она связана с особым значением, которое имеет в процессе формообразования кульминационное построение, именуемое ауджем,

V уровень – ритмические периоды.

Формируется подобным IV уровню образом.

Каждый период состоит из двух ритмических построений.

На всех уровнях ритмической структуры развитие протекает в строгом соответствии с принципом четности, образуя по диагонали ряд геометрической прогрессии. В самом деле, приняв за единицу измерения ритмоблок, получим следующую последовательность чисел:

Ритмоблок	Ритмотакт	Ритмопостроение	Ритмопериод
I	2	4	8

Во всем указанным произведениям свойственна следующая тенденция: чем продолжительней по протяженности пьеса, тем меньшее количество ритмических комбинаций более высоких уровней (начиная с ритмотактов) в ней использовано. И, напротив, чем короче произведение, тем большее число комбинаций тех же уровней участвует в формообразовании. В последнем случае пьеса оказывается ритмически более разнообразной.

Несмотря на строго унифицированную систему ритмообразования, каждая из 46 пьес инструментального раздела макомов характеризуется неповторимым ритмическим обликом. Это дости-

гается индивидуальным для каждого произведения набором ритмических блоков и своеобразием их комбинирования.

Таким образом, несколько столетий господствовавший на территории Средней Азии в различных видах искусства конструктивный принцип — принцип использования малого количества исходных элементов для построения больших композиций — нашел отражение и в музыкальной практике, в частности, в профессиональном жанре устной традиции — макомах.

В.Сисаури (Ленинград)

РОЛЬ СОПРЯЖЕНИЯ РАЗНОСТРУКТУРНЫХ ЗВУКОРЯДОВ В ФОРМИРОВАНИИ СТУПЕНЕВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЯПОНСКОЙ МУЗЫКИ КАНГЭН (II-IX вв)

1. Японские исследователи приводят 6 диатонических звуко-рядов кангэн (инструментального жанра музыки гагаку): итикоцу=тё, оо=дзё, тайоики=тё, соответствующих миксолидийскому ладу от звуков а, г, е, ихё=дзё, ооики=тё, баноики=тё - дорийскому от е, а, н. С этой традиционной точкой зрения нельзя согласиться, т.к. звукоряды кангэн сложнее приведенных, они приближаются к полному хроматическим.

2. Примененный мною метод исследования основан на раздельном анализе партий каждого инструмента. Такой анализ сразу же выявляет особенность ступеневой организации кангэн - сочетание двух линий, имеющих различную ладовую структуру. Одна линия исполняется струнными и губным органом сё, вторая - деревянными духовыми: хитирики и рютэки.

3. Нижние звуки аккордов сё и верхние аккордов и фигураций струнных образуют унисонную линию - основу всей музыки кангэн. Рассмотрение этой линии обнаруживает общий для 4 ладов - итикоцу=тё, хё=дзё, ооики=тё и баноики=тё - 5-ступенный звуко-ряд d-e-fis-a-h^c опорным звуком для итикоцу=тё - d, хё=дзё-е, ооики=тё - a, баноики=тё - h. Некоторое стремление к расширению этого звукоряда проходящими нотами cis и eis наблюдается в партии сё. У струнных эти звуки не встречаются.

4. Хитирики и рютэки ведут в кангэн мелодическую линию. Обращают на себя внимание две мелодических формулы:

а) нисходящий трихорд из б.3 и м.2; таких трихордов в кангэн два: e-c-h и a-f-e,

б) формула типа группетто с ув.2 сверху и м.2 снизу. Она встречается в трех звуковысотных положениях, с основным звуком на g , c , f , отстоящих на М.2 от ступеней основного 5=ступенного звукоряда.

Наложение этих формул на 5=ступенную основу образует характерный для кангэн сводный звукоряд, приближающийся к полному хроматическому. Наличие в этих формулах м. и ув. секунд при строгой выдержанности бесполутоновой пентатоники унисона струнных и сё свидетельствует о принадлежности этих формул к иной ладовой системе.

Сочетание этих двух систем происходит таким образом, что связи ступеней пентатонического звукоряда строго выдерживаются. В баноики=тё не употребляется второй трихорд и группетто на f , т.к. этот характерный звук обеих формул нарушает устойчивое положение квинты лада $f1a$. Таким образом, звукоряды кангэн основаны на 5=ступенной ангемитонике. В партиях духовых на эту основу накладываются мелодические формулы иной звуковой системы, расширяющие звукоряд почти до хроматического, но с обязательным сохранением структурных связей основного 5=ступенного лада.

5. Рассмотрение двух других звукорядов тайсики=тё и со=дзё подтверждает и уточняет эти выводы. Партии струнных и сё в тайсики=тё включают все ступени диатонического звукоряда.

$C1a$ и $c1a$ уже не второстепенные, как в прочих ладах, а равноправные ступени лада. Однако диатонический звукоряд не приводит к существенным изменениям мелодической линии духовых.

Основой ее строя остается пентатоника с употреблением выше-рассмотренных мелодических формул. Особенно близка она к звуко-

ряду хё=дзё, имеющему о тайсики=тё общую тонику.

Итак, диатоника тайсики=тё — лишь отражение тенденции к расширению 5=ступенного звукоряда.

6. Со=дзё является новым ладом с тоникой *ё*, звуком, который отсутствует в вышерассмотренном 5=ступенном звукоряде. Возникновение этого лада связано не с транспонированием структуры какого-либо из ладов на новую высоту, а с введением в устойчивую систему структурных связей предыдущих ладов новой тоники. Произведения в со=дзё лишены внутренней логики развития, которая свойственна другим ладам. Они развиваются в чередовании фраз, относящихся к другим ладам, звук *ё* появляется только в конце крупных разделов как знак тоники.

Анализ со=дзё приводит к выводу о строго установленном звуковысотном положении звукорядов кангэн. Перед нами очень прочная система, вырастающая из одного звукоряда. Уровень ладового мышления еще не допускает ее транспонирования. Попытки расширения путем ввода чужеродного элемента приводят к компромиссным результатам.

7. Таким образом, ступеневая организация кангэн гораздо сложнее традиционных схем. Примененный метод дает ключ к ее пониманию. Сочетание выделенных элементов определяет ладовое содержание этой музыки. Сочетание это может быть самым разнообразным. Мелодическая линия может максимально приближаться к 5=ступенной монодии, в других произведениях сцепление трихордов и группетто образует линии, насыщенные полутонами.

Этот метод позволяет вскрыть процесс развития ладов, ассимилирования в них различных ладовых систем. Исторические исследования конкретизируют последнее положение.

Трихорды хитирики, вероятнее всего, индийского или индонезийского происхождения. В индийских трактатах V в. зафиксирован звукоряд, состоящий из двух трихордов подобной структуры.

Мелодическая формула группетто появилась в кангэн под влиянием иранской музыки. До сих пор в музыке стран Ближнего Востока распространен подобный мелодический оборот. Кроме этого, в кангэн эта формула встречается только в одном ритмическом оформлении, характерном и для музыки Ближнего Востока.

У. ВОПРОСЫ БЫТОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

К. Бромлей (Москва)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЯРОСЛАВСКИХ ПАСТУХОВ

В большинстве районов Ярославской области уже давно замолкли пастушьи инструменты и играющие пастухи встречаются сейчас крайне редко. Только в двух ареалах сохранились до настоящего времени пастушьи инструментальные традиции. Районы эти расположены далеко друг от друга, и инструментальная культура их весьма различна.

Северный район области — Даниловский расположен в богатом лесами Заволжье. Специфические условия пастбы в лесу таковы, что почти все пастухи здесь играют на том или ином музыкальном инструменте.

На западе того же Даниловского района удалось обнаружить деревянную пастушью трубу. По форме она напоминает охотничий рог, изготовляемый из двух половин гнутого, распиленного пополам дерева и сверху обматывается берестой. Ствол слабоконический длиной около 60 см, верхний конец, диаметром примерно 2 см, оканчивается мундштуком в виде воронки. Нижний конец, диаметром около 6 см, переходит в раструб. Ствол не имеет пальцевых отверстий, поэтому возможно исполнение только очень простых в интонационном отношении сигналов на основе октавных и квинтовых обертонов. Труба — инструмент редкий, играют на ней немногие.

На севере Даниловского района, а также в соседних Любимском и Первомайском районах пастухи пользуются ударным инструментом барабанкой, или барабаном, в виде сосновой доски прямоугольной формы с закругленной и суженной верхней частью и двумя круг-

лыми отверстиями. С помощью веревки или кожаного тонкого ремешка барабанка вешается на шею и укрепляется на уровне груди. Деревянными, слегка изогнутыми палочками выбиваются разнообразные ритмические рисунки. Используют барабан не только как "функциональный" пастушеский инструмент, но и как аккомпанирующий, — под него охотно поют частушки.

Наибольшей популярностью у пастухов Даниловского района пользуется желейка. Ее делают из бузины, ольхи или крушины, выкручивая сердцевину и надевая на нижний конец берестяной раструб. На верхнем конце делается косой срез и надрезается тонкий язычок. Размер ствола инструмента колеблется от 6 до 10–12 см, а берестяной раструб увеличивает длину почти втрое. На Даниловской желейке только два пальцевых отверстия, которые закрываются указательными пальцами правой и левой руки. Диапазон желейки — четыре звука, причем четвертый возникает в результате "настройки" раструба, который выдвигают больше или меньше, плотнее или свободнее, наматывая бересту. Звукоряд таких желейек различен, но чаще всего встречаются инструменты с целотонным звукорядом, что, видимо, объясняется техникой изготовления инструмента. Узкий диапазон и своеобразие звукоряда полностью исключают исполнение на желейке песенных или плясовых мелодий, так что инструмент этот строго "функционален"; пастухи играют на нем чисто импровизационные наигрыши-сигналы, исполняемые обычно в очень быстром темпе. Ограниченность звукоряда частично восполняется непринужденной свободой и изяществом метроритма и богатством орнаментики. В окрестностях села Середы эти обычно короткие пастушьи импровизации более развернуты и приобретают порой довольно стройную форму. Так, наигрыш пастуха

из деревни Боловино по структуре аналогичен рондо с неконтрастными эпизодами и рефреном жанрового (песенного) характера.

Ансамблевая игра на жалейках не встречается, но иногда делают "двойную" жалейку: два ствола обматывают общим берестяным раструбом и во время игры перекрывают отверстия сразу на обоих стволах, в результате чего возникают жесткие гармонические диссонансы, украшенные причудливыми унисонными "переливами". Прием этот требует большого расхода воздуха и используется в качестве шутки.

В других районах Ярославской области можно изредка встретить жалейку с четырьмя пальцевыми отверстиями. Такие инструменты делаются более тщательно и состоят из трех частей: цилиндрической трубки с пальцевыми отверстиями, отдельно изготовленного пищика с язычком и раструба из коровьего рога. Обычный поступенный звукоряд в объеме квинты при передувании расширяется до октавы и даже ноны. Относительно широкий диапазон позволяет исполнять на ней популярные песенные и танцевальные мелодии, — общерусские лирические песни, песни периода гражданской войны и 30-х годов, что и составляет основу репертуара пастухов-жалеечников. Исполнители на таких жалейках очень ценятся в народе. "Играет — каждое слово выговаривает", — говорят о них с уважением.

В районах Правобережя Волги, в группе деревень, расположенных на границе трех областей — Ярославской, Костромской и Ивановской (Некрасовский и Гаврилов-Ямской районы) до сих пор широко распространен рожок. Так как своих, местных пастухов здесь в прошлом было мало, то существовал обычай "поряжать" пасти пастухов-владимирцев — мастеров игры на рожках, — в тесном

контакте с которыми и сформировалось самобытное искусство ярославских рожечников.

Распространены два вида рожков: малый, длиной около 40 см, и басовый, около 80 см. Изготавливают их некоторые пастухи-рожечники из дерева методом продольного раскола. Две половины будущего инструмента обрабатываются отдельно, затем соединяются вместе и обматываются лентой из бересты. Верхняя часть заканчивается мундштуком, нижняя — раструбом, причем бас снабжается иногда медным раструбом. Пальцевых отверстий шесть, из них пять на лицевой стороне, одно на тыльной. Звукоряд — 7-ступенный мажор с низкой VII ступенью. Диапазон при передувании достигает полутора октав. Рожок отличается сильным, но красивым, особенно бас, звуком, совершенной кантиленой и обладает большими исполнительскими возможностями.

Репертуар опытных рожечников обширен и включает два вида мелодий. Прежде всего собственно пастушьи наигрыши на сгон, на сбор стада (типа "Теленьки", "Кирилы"). Это наигрыши сольные, чисто импровизационные, отличающиеся большой свободой ритма, интонационно часто весьма причудливые, так как включают элементы звукоподражания. Другая часть репертуара — песни: городские, традиционные протяжные, революционные, песни гражданской войны, песни советских композиторов. Сравнительно мало и не очень охотно играют танцевальные и плясовые мелодии. Обрядовые песни полностью отсутствуют.

Большой любовью и популярностью и сейчас пользуется хоровое пение в сопровождении рожка, который в таких случаях выполняет роль одного из голосов многоголосного ансамбля. Из традиций богатого песенного многоголосия развилась и высокохудожественная

традиция рожечного ансамблевого исполнительства ("артельной трубы"). Наиболее характерным ансамблем считается тройка: два малых рожка и басовый, в котором инструменты распределяются аналогично голосам хора.

Высокое мастерство пастухов-рожечников этого района позволяет говорить о существовании здесь самобытной школы, заметно отличающейся от школы владимиороких рожечников, хотя и выросшей в контакте с ней.

Т.Казанская (Москва)

О ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ СМОЛЕНСКИХ НАРОДНЫХ СКРИПАЧЕЙ

Скрипка занимает одно из ведущих мест среди народных инструментов во многих областях русской этнической территории. В Смоленской области, по-видимому, сложились наиболее благоприятные условия для распространения скрипки в музыкальном быту.

Народные музыканты сегодня пользуются скрипками фабричного производства, а также инструментами собственного изготовления. Русская народная скрипка практически не отличается от скрипки классического образца. На ней 4 струны, настроенных по квинтам. В Смоленской области встречается разновидность строя, при котором басок настраивается в кварту с третьей струной. Держание инструмента близко к профессиональному, но имеет и специфические отличия, общие для народных скрипачей разных национальностей.

В 1960-1966 гг. 20 скрипачей и разнообразные ансамбли с участием скрипки были нами записаны в Смоленской области¹⁾.

Многие из народных скрипачей — потомственные музыканты. Основной репертуар составляют плясовые и несенные наигрыши. Скрипачи непременно участвовали в свадебном обряде, что отчасти сохранилось до наших дней, и в их репертуаре немало напевов свадебных песен. Широко было развито ансамблевое музицирование. Характерный ансамбль — 2-3 скрипки ("верхи" и "втора"). Сейчас встречаются ансамблевые сочетания скрипки с другими инструментами. Скрипка в ансамбле или соло используется главным образом для танцев, а также для сопровождения пения (одноголосного-иногда собственного, и хорового). Для танцевальных наигрышей характерно виртуозное вибрирование напева: песенные наигрыши не обнаруживают ши-

1). В экспедициях, направленных туда ГМПИ им. Гнесиных.

рокой кантилены. Наиболее употребляемые штрихи — доташе и легато и их сочетания.

Накопление сведений о народной окрипке в РСФСР, пропаганда и стимулирование народного и преимущественно окрипичного музицирования как оредства духовного общения является необходимым условием дальнейшего развития профессионального искусства.

А.Бенин (Москва)

О СООТНОШЕНИИ ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО В РОЖЕЧНЫХ НАИГРЫШАХ

В области русской народной инструментальной музыки советскими фольклористами за последние десятилетия накоплен значительный фактический материал (Б.Ф.Смирнов, В.И.Харьков, Ф.В.Соколов, Н.Л.Котикова, Т.А.Казанская, К.М.Бромлей и др.). Однако широкое научное осмысление этого материала все еще остается делом будущего. Очевидно, что отсутствие исследовательских работ в этой области сдерживает развитие музыкального инструментоведения, сводя задачи этого раздела науки, к механическому накоплению материала.

Одной из важнейших проблем русской музыкальной фольклористики является соотношение инструментального и вокального начал в народном музыкальном мышлении. Методы изучения этой проблемы могут быть различными: а) выявление попевок, являющихся результатом исполнительских возможностей инструмента или специальных приемов игры на нем; б) изучение индивидуальных приемов игры, встречающихся у разных исполнителей на одном и том же инструменте; в) сравнительное исследование песенных и плясовых наигрышей с аналогичными в вокальном исполнении и др.

Цель настоящего сообщения — изложить некоторые результаты исследования соотношения вокального и инструментального на материале наигрышей на пастушьем (владимирском) рожке. Рожечные наигрыши подразделяются на три основные разновидности: сигнальные, песенные и танцевальные. Первая разновидность известна только в сольных вариантах, две другие — как в соль-

ных, так и в ансамблевых.

Сигнальные наигрыши для сманивания коров, также как и оигнальные наигрыши для орочного вызова пастуха, имеют в своей основе интонируемое на рожке "выговаривание" определенных олов ("тела", "теленка", "Кирила"). Мелодические формы такого "выговаривания" на всем рожечном ареале весьма сходны между собой. Традиция инструментально-декламационного "выговаривания" связана с подражанием интонации возгласов человеческого голоса, с заменой человеческого выкрика "речитативным" натрубным перебором. Наряду с общими для всех рожечников речитативными переборами осуществляют натрубные переборы чисто инструментального, собственно рожечного происхождения, для исполнения которых применяются особые приемы игры. В арсенале опытного рожечника имеется, обычно, целый набор таких приемов, в одних случаях, более, в других менее индивидуализированных. Чаще всего это короткие инструментальные возгласы=пассажи, опирающиеся на кварту, квинту и октаву. В контурах их мелодических упоров отчетливо "вырисовывается" звукоряд второй октавы натуральной пастушеской трубы. В некоторых наигрышах контуры мелодических упоров выступают в виде фанфарных возгласов, обнаруживая тем самым очевидную связь и преемственность сигнальных наигрышей на песенном рожке на натуральных рогах и трубах. Другой тип индивидуализированных натрубных переборов - пассажи=переливы широкого мелодического дыхания, охватывающие 10-20, а иногда и более звуков. Природа их чисто инструментальная. Одной из музыкально=эстетических функций такого типа натрубных переборов в сигнальных наигрышах является показ музыкально=технических возможностей инструмента в их конкретно=мелодической реализации.

Кроме переборов собственно инструментальной, а также речитативно=подражательной специфики в сигнальных наигрышах встречаются и песенно=танцевальные элементы, как результат взаимовлияния трех основных жанровых разновидностей рожечной музыки. Хотя в мелодике наигрышей "Кирила" и "Тела, тела" часто преобладает речитативно=декламационное начало, а в мелодике сгонных наигрышей нередко элементы песенно=танцевального характера, в целом для сигнальных наигрышей типично все же не вокальное, а именно инструментальное начало.

Большое место в репертуаре рожечников занимают песенные наигрыши. В основе песенных наигрышей лежит искусство интонирования инструментальными средствами заранее известных рожечнику вокально=песенных напевов. В качестве песенного прообраза может быть использован плясовой напев, популярная песенка, протяжная хоровая песня, революционная песня, песня советского композитора. Естественно поэтому, что в песенных наигрышах находят отражение их народнопесенные, вокально=хоровые истоки. Однако выявить степень близости наигрыша к песенному первоисточнику обычно сложно, так как прообразом=первоисточником в большинстве интересных случаев служат местные варианты песни, нередко значительно отличающиеся от первоисточника. Поэтому необходимо одновременно с записью песенного наигрыша фиксировать и саму песню в исполнении либо рожечника, либо его односельчан, чье пение он неоднократно слышал. Как показывает анализ имеющегося материала, в процессе исполнения песенных напевов на рожке, они как бы инструментализуются. Достигается это введением в песенный напев характерных сигнальных интонаций и натрубных переборов. Для "инструментализации" песенных наигрышей как в тра-

диции одиночной, так и ансамблевой трубки типично применение всего арсенала исполнительских средств сигнальных наигрышей. При этом песенные наигрыши обогащаются собственно инструментальным варьированием. Нередко вместе с рожечным инструментализмом в них привносятся и танцевальная ритмика. Процесс инструментального обобщения песенных мелодий осуществлялся многими поколениями рожечников и протекал постепенно. В результате возникли две разновидности собственно песенных наигрышей: а) наигрыш, в котором инструментализация песни в целом не разрушает ее собственной, специфически песенной структуры; б) наигрыш, который представляет собой в большой степени самостоятельную, свободную импровизацию на тему известной песни.

Среди песенных наигрышей значительную группу составляют образцы танцевально=плясового характера: "Не будите молодцу", "Вдоль по Питерской", "Светит месяц", "Ах вы, сени", "По улице мостовой", "Комариного", "Елецкого", "Барыня", "Цыганочка", "Краковяк" и др. Очевидно, что большинство из них, если и не имеет в качестве источника=прообраза определенную песню, то, по крайней мере, с народнопесенным искусством тесно взаимосвязаны. Таким образом, плясовые наигрыши в известном смысле являются также и песенными и, следовательно, выводы о соотношении вокального и инструментального в песенных наигрышах распространяются и на них. Вместе с тем, инструментализм плясовых наигрышей значительно выше инструментализма собственно песенных наигрышей. Аранжировка лирической песни, хотя и оригинальна по сравнению с ее вокально=хоровым звучанием, но в чем-то ему все же проигрывает. Аранжировка плясовой песни при аналогичном сравнении, наоборот, значительно выигрывает: упругий, синкопиро-

важный ритм пляски естественнее и легче получается на рожке с его многочисленными исполнительскими штрихами, чем при исполнении голосом. Особенно ярко инструментализм плясовых наигрышей проявляется в ансамблевом исполнении: значительно возрастает свобода и самостоятельность каждого из голосов многоголосного ансамбля, достигаемая и мелодико-ритмическими, регистрово-колористическими средствами и, особенно, иным, чем в произведениях народнопесенного подголосочного склада, оппозитивением ансамблевых голосов.

Б. Рабинович (Москва)

БАРАБАН — МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАСТУШЬИЙ ИНСТРУМЕНТ

Недавние находки пастушьего барабана свидетельствуют о том, что до сих пор могут оставаться невыявленными некоторые широко и давно бытующие русские музыкальные инструменты. Причины тому — недостаточная обследованность сравнительно доступных для исследования областей, отчасти же — недостаточно четкие установки собирателей (отношение к пастушьему барабану как этнографическому курьезу).

Первая находка пастушьего барабана и первые фонограммы сделаны экспедицией Б.М. Добровольского в 1959 году в северо-западную часть Костромской обл. Им же были получены первые сведения о бытовании инструмента в Семеновском р-не Горьковской обл. В литературе впервые упоминается "Атласом музыкальных инструментов народов СССР" под ред. К.А. Верткова (М., 1964) на основании сообщения Н.М. Бачинской в материалах ее экспедиции в Уренский р-н Горьковской обл. (1962). Сведения об инструменте имеются также в материалах автора об экспедициях в Пестяковский и Пучажский р-ны Ивановской обл. (1964–1966), И.К. Свиридовой — в центральную часть Костромской обл. (1964), В.М. Щурова — в Кирилловский р-н Вологодской обл. (1965), К.М. Бромлей — в Любимский и Первомайский р-ны Ярославской обл. (1968). Имеются также сведения о бытовании пастушьего барабана в Чкаловском р-не Горьковской обл., Галичском р-не Костромской обл., Никольском, Сямжинском и Тотемском р-нах Вологодской обл., в Коми АССР. Фонограммы выполнены Добровольским (ИРЛИ), Бачинской (ИИИ), автором сообщения (МГК) и Щуровым (МГК).

Пастуший барабан относится к числу идиофонов: представляет трапециевидную доску, по которой ударяют палочками. Боковые стороны трапеции могут иметь различный наклон относительно длины инструмента, либо быть закругленными (вариант — срезанные углы). В Уренском р-не Горьковской обл. и Чухломском р-не Костромской обл. доску онабжают голосниками (отверстиями). Средняя длина инструмента — от 0,5 до 1 м, высота 20–25 см, толщина 1,5–2 см. Палочки бывают различных размеров и формы: несколько изогнуты и утолщены к концу, прямые цилиндрические, бутылкообразные или в форме деревянной толкушки-пестика. Иногда они принашиваются к доске. Известна малая разновидность инструмента "визгун" (Пучежский р-н Ивановской обл.), детские экземпляры (Костромская и Горьковская обл.). Характерно наличие двух палочек, однако известны случаи употребления трех (две под левой рукой, одна — под правой; в Пестяковский р-н Ивановской обл.). Материалом для изготовления служит ель или осина, доски выбираются ровные, без сучков. Палочки делаются из березы. Инструмент носят на веревке или на ремне, пропускаемом через дырочки в верхней части доски.

Во время игры находится в подвешенном состоянии на уровне груди. Ударяют палочками поочередно в быстром темпе. На слух различаются высокие и низкие звуки (результат более сильного или слабого удара, либо разных мест удара). На инструменте исполняются затейливые ритмические наигрыши, чередование ритмических устоев разнообразится их попаданием на высокие и низкие звуки. Барабанят на ходу. Инструмент отлично слышен на значительном расстоянии, даже из-за леса, а особенно утром. Игра только сольная, как исключение — в ансамбле с певцом.

На барабане играют только пастухи на сгон скота. В районах, где барабанят, не трубят, и наоборот. Все информаторы настаивают на общенности и исконности пастушьего барабана. Непосредственные овидетельства прослеживают бытование не ранее конца XIX в. . Несомненно, что традиция оформилась гораздо раньше.

Иногда барабан проникает на свадьбу как атрибут ряженого пастухом (Пестяковский р-н Ивановской обл., Уренский р-н Горьковской обл.). Имеются сведения, что под барабан пляшут (Уренский р-н Горьковской обл., Костромская обл.). В Костромской и Горьковской обл. маленькие экземпляры бытуют в качестве детских шумовых инструментов.

Выявлен сравнительно узкий ареал распространения. Поиски инструментов нельзя считать законченными. О родственном инструменте пу-барабан (деревянный барабан) сообщил устно П.И. Чисталев (Коми АССР). В Горьковской и Ивановской обл. район бытования барабана совпадает с районом распространения т.н. глубокой ("глухой") резьбы по дереву. Нельзя согласиться с утверждением "Атласа" о "недавнем" появлении барабана или его преемственности с древнерусским биллом. Сравнительно малозначительный инструмент демонстрирует богатый набор локальных отличий в устройстве, служит характерным признаком для очерчивания границ определенной этнографической общности.

О БЫТОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ГОРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Несмотря на то, что инструментальный фольклор Горьковской области, по сравнению с песенным, исследован мало, имеющиеся сведения о состоянии народной инструментальной музыки говорят о наличии ярких и самобытных традиций. Благодаря многонациональному составу (русские, марийцы, мордва, сергачские татары, чуваша), инструментальный фольклор Горьковской обл. великолепный объект для исследования взаимосвязи и взаимовлияния смежных национальных музыкальных культур.

В области бытуют инструменты многих народностей. Так, в Сергачском районе довольно широко распространена татарская гармонь, а в северных районах встречается марийская марла=кармонь. Марийцы северо-восточных районов нередко поют в сопровождении кюсле — национальных гуслей. Исполнители на кюсле участвуют также в танцевальных ансамблях, в состав которых входят марла=кармонь, тюмюр (барабан), бубен, ложки, береста. Однако более распространены инструментальные трио гармонь, ложки и бубен.

Из русских инструментов наиболее популярна гармонь, а самая распространенная ее разновидность — хромка. Гармонь звучит на всех деревенских праздниках. Под ее аккомпанемент поются песни, романсы, частушки; гармонь сопровождает пляски крестьян. (Старинные песни исполняются без сопровождения). Из других разновидностей гармони встречаются ливенки и саратовские гармошки. Чаще всего саратовские гармошки употребляются в

деревенском быту для сопровождения пляски. Нередко на ней исполняются самостоятельные инструментальные наигрыши, имеющие, как правило, плясовой характер, а также песенные наигрыши. В качестве аккомпанирующего пение не используется. Ливенка — гармошка, пришедшая из Орловской области. Звукоряд ее соответствует звукоряду миксолидийского лада. Готовых аккордов в левой руке нет, поэтому возможности ливенки ограничены и исполнение требует специальных технических навыков. Репертуар — частушки и плясовые наигрыши.

Менее распространена балалайка. Репертуар её сходен с репертуаром гармоника.

Довольно широко употребляются пастушьи инструменты — труба и барабанта. Трубы встречаются медные или стальные. У медных звук ярче, полетнее. Нами записаны пастушьи наигрыши=сигналы и наигрыши=песни. Некоторые сигнальные наигрыши исполняются в диапазоне малой терции.

Барабанта, сигнальный пастушеский инструмент, состоящий из доски, надеваемой на шею, и привязанной к доске выструганной деревянной палочки=колотушки, встречается почти исключительно в северных районах области. Ритмы, выстукиваемые на ней, довольно разнообразны.

Как музыкальный инструмент, в селах используется полоска бересты. Мелодии исполняются соло, а также в сопровождении гармошки. В её репертуаре плясовые песни, танцы в ансамбле с другими инструментами. Имеются сведения, позволяющие предположить, что береста заимствована русскими у марийцев.

Для русского инструментализма Горьковской обл. характерно сольное исполнительство.

Организация специальных экспедиций по записи и изучению инструментальной музыки может принести много новых ценных сведений, проливающих свет как на истоки местных традиций, так и на связь этих традиций с общерусскими.

Б. Добровольский (Ленинград)

НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ДАГЕСТАНА

Народная инструментальная музыка Дагестанской АССР еще мало изучена. Поэтому сведения о существующих здесь музыкальных инструментах и произведениях, исполняемых на них, носят весьма общий характер. Этнографическая пестрота, исторические судьбы населения и географические особенности края ставят ряд сложнейших вопросов генезиса музыкального языка, в том числе и инструментальной культуры.

В настоящее время в Дагестане существуют два слоя музыкального инструментализма — аборигенный и привнесенный. В обоих имеются инструменты четырех типов: хордофоны (щипковые и смычковые), аэрофоны, мембранофоны и идиофоны. В начале XX в. к этому составу добавилась гармонь. Различные варианты инструментов распределяются по этническим группам населения.

В силу исторических контактов этнических групп Дагестана возникают вопросы о связи с инструментальной культурой других народов Северного Кавказа, Закавказья, Средней Азии и России. Эти связи, однако, не затуманивают оригинальности местной музыки.

Инструментальная музыка Дагестана представлена как образцами аккомпанемента вокальным произведениям, где нередко встречаются инструментальные эпизоды, так и самостоятельными пьесами. В вокальной музыке аккомпанемент обычно осуществляется струнным щипковым инструментом или гармонью. Инструментальные пьесы могут быть вариантами песенных мелодий, и оригинальными — это марши, танцы и программные произведения, связанные с каким-либо событием. Значительное место занимает сольное исполнение,

однако распространены и ансамбли, чаще всего состоящие из духовых и ударных. Эти ансамбли употребительны при ритуальных действах и танцах. В городокой культуре ансамбли состоят из духовых, ударных и струнных смычковых. Состав любого из ансамблей обычно не превышает трех-четырёх музыкантов.

В 1930-е годы была проведена работа по усовершенствованию ряда инструментов. В некоторых местах появились большие коллективы народных исполнителей, которые выступают на праздничных концертах.

Народная дагестанская инструментальная музыка еще ждет своих исследователей. Те немногие сведения, которыми мы располагаем, позволяют надеяться на интересные открытия в исследовании сложных путей развития инструментальной музыки Дагестана.

Б.Гусейнли (Баку)

С.Пашаев (Кировбад)

САЗ И АШУГСКАЯ ПОЭЗИЯ

Всестороннее исследование теоретических проблем народной инструментальной музыки является неотложной задачей советской фольклористики. Сама постановка вопроса выдвигает на передний план исследование и изучение самих музыкальных инструментов.

Сравнительное исследование памятников народной письменной и устной литературы X-XI вв., материальной культуры УП-У тысячелетий до н.э. дает нам возможность проследить длительный процесс эволюции в конструкции, строе, звукоряде духовых, струнных и ударных инструментов.

Искусство современных азербайджанских ашугов древнее, синкретическое. Оно объединяет в себе поэзию, прозу, музыку, элементы театра и хореографии. Ашуг — прежде всего сказитель, владеющий исполнительским мастерством. Он же певец-импровизатор, сопровождающий свое пение на струнно-плектронном инструменте "саз". Кроме того, лучшие представители ашугского искусства слагают стихи, дастаны, и сочиняют мелодии, т.е. являются народными поэтами и композиторами.

Саз — древний музыкальный инструмент, преемник гонуза¹⁾ озанов. В различные века музыкальной жизни азербайджанского народа бытовали сазы, различные по величине, по количеству струн и ладков²⁾. К сожалению, нам еще неизвестен музыкальный строй этих сазов.

1). Струнный щипковый инструмент раннего Средневековья.

2). Ладками мы называем узкую поперечную жильную перегородку, навязанную на шейку сазы.

При исследовании и изучении истории развития сазы особое значение приобретает народная музыкальная терминология, более или менее определенно дающая нам сведения о прошлом инструмента.

Современный саз имеет 14-15 ладков, и каждый из них имеет свое народное название. Выясняется, что формирование и даже появление некоторых ладков сазы глубоко связано с появлением новых форм стихосложений. Например, первый ладок называется "Баш диваны пэрдеси" или "Шэр хатаи пэрдеси" (ладок "Баш диваны" или "Шэр хатаи"). Это дает нам основание предполагать, что еще в XIV-XV вв., с появлением в ашугской поэзии новой формы стихосложения "Диваны", этот ладок (первый) начинает получать определенное функциональное значение в звукоряде сазы. Мелодия "Баш диваны", сочиненная ашугами, в основном импровизируется (вращается) вокруг этого ладка. Второе название "Шэр хатаи" связано с именем правителя Азербайджана XV-XVI вв. Шах Исмаил Хатаи (1486-1524), который был талантливым поэтом, создавшим много стихов в форме дивани. Шах Исмаил Хатаи опосредовал своим творчеством развитию и формированию новых поэтических форм и мелодий в ашугской поэзии и музыке.

Современная ашугская музыка состоит из более 80 традиционных ашугских песен и их инструментальных вариантов, исполняемых на сазе и зурне. Инструментальные варианты резко отличаются от вокальных. Если ашуг исполняет песню, соблюдая определенные традиционные каноны, то в инструментальных вариантах он более свободно демонстрирует импровизаторские способности и технические возможности.

Название инструментальных ашугских напевов дает нам возможность более или менее определить дату сочинения мелодии, место, а иногда и автора. Средневековый ашуг, не имея нотописки, называл мелодии своим именем. Передаваясь устно из поколения в поколение, эти мелодии сохраняли авторство за ашугом. Часть ашугских мелодий создана в процессе формирования как лирических, так и героических дастанов — эпоса.

Название некоторых ашугских мелодий прямо указывает на местность их создания, как, например: "Юрд ери", "Геогча гёз-элемери", "Шериль", "Карабах шерили" и др.

Современный саз имеет шесть строев. Четыре из них связаны с названием ладов саза, а два — с именем их создателей.

И. Бродский (Москва)

О НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКЕ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РСФСР

Дальний Восток (ДВ) нашей страны населён 27 численно малыми народами, различными по языку и этническим особенностям (палеоазиатские народы, народы эскимосско-алеутской семьи и некоторые народы алтайской семьи).

Палеоазиаты палеолитически автохтонны. Характерна тысячелетиями протекавшая, многослойная ассимиляция их с различными этническими компонентами: айнами, народами тунгусо-маньчжурской группы и частью тюркской, а со второй половины XVI — начала XVII вв. — славянскими народами. Быт, тип хозяйствования и мышления народов ДЗ достаточно архаичны, коммуникации весьма затруднены, причем чем народ автохтоннее, тем он численно меньше и труднодоступнее. В их культурах сохранены многие элементы ранних этапов исторического развития, национальной письменности, за редкими исключениями, нет; активно развивается многоязычие (например, 5-язычие нижнеколымских юкагиров), влияние европейской цивилизации минимально, искусство почти исключительно фольклорно.

Искусство народов ДВ теснейшим образом связано с трудом и бытом, социально=экономическими отношениями и религиозными представлениями. Некоторые элементы его древних пластов сохраняются до сих пор (например, "песни без слов", культовые наигрыши, петроглифы, камлания), причём чем автохтоннее народ, тем более древние пласты своего искусства он сохраняет. Вместе с тем, чем древнее пласт, тем быстрее его исчезновение (в связи со стремительными социально=экономическими изменениями, осо-

бенно ощутимыми в жизни именно численно малых народов).

Искусство народов ДВ насквозь функционально. Вместе с тем, и вся их жизнь, весь их быт насквозь эстетичны. К музыке, особенно инструментальной, они относятся с наибольшим уважением, почтением, благоговением. Музыка, по их представлениям, добрая фея справедливости, обладающая волшебной силой добродетели (например, в чуванской сказке "Окаменевшая яранга" игра на бубне спасает семью оленных чуванцев от казалось бы неминуемой гибели). Вубны¹, варганы (ротовые барабаны), погремушки на одежде (у кереков, коряков, чуванцев, чукчей и др.) – волшебные инструменты, атрибуты культа; вращаемая завывалка – неняр-шашагаче (у юкагиров) – "ворожилка погоды" и т.д. Сказочники, танцоры, и, особенно, певцы и инструменталисты пользуются немалой популярностью, почётом и уважением.

Синтаксическая классификация народных музыкальных инструментов отражает преобладание идиофонов (варганов, вращаемых, фрикционных, ударяемых и соударяемых), мембранофонов (односторонних ударных, а также мирлитонов) и аэрофонов (свободных аэрофонов, монолингвальных и флейтовых). Опыт функциональной классификации народных музыкальных инструментов показывает, что они используются преимущественно как орудия обрядов, камланий, охотничьи манки, детские игрушки и особенно широко звучат в собственно эстетических формах.

Отдельные инструменты распространены повсеместно (бубен, варган, тальниковый овисток, жужжалка, открытая и свиотковая тростниковые флейты – почти всегда с 3 игровых отверстий).

¹ Ограниченный объём реферата не позволяет, к сожалению, в большинстве случаев дать многочисленные местные национальные названия. В таких случаях автор использует типовые русские и международные термины.

Другие бытуют зонально (вращаемый идиофон — завывалка: вувучъан у коряков, эйнгэнгэ у чукчей, кэль=кэль у ительменов, нен=яар=шашагаче у юкагиров и некоторых др.; своеобразный "антибубен": этчитлыгэярар — иначе "тыко=тыко" у кереков и аналогичная разновидность къяйрара у чукчей=анкальинов; бивневый варган "мос-хомуо" у якутов и подобный ему из моржового клыка у эскимосов; костяной варган "ванны-яй" у коряков, "ванны-яар" у чукчей и подобный им у оленных чуванцев; деревянный варган у народов Приморья, Приамурья и Сахалина, а также у нижнеколымских юкагиров; тростниковая дудочка=мирлитон : "калхам" у ительменов и "гэйнэткучгын" у коряков=нымыланов: и т.д.). Третьи инструменты — уникальны (фрикционный идиофон "чаэчье перо" — "галгасин хайнгаган" у кереков; шипково-ударный пластинчатый идиофон "этакемала" у негидальцев и ударный тубафон "тумунга" у них же; и др.). Картографирование зон распространённости групп и подгрупп народных музыкальных инструментов ДВ позволяет нам ближе подойти к проблеме их сравнительного изучения.

Основные виды народной инструментальной музыки ДВ: I. Как элемент синкретических видов фольклора: 1) сопровождение песен, 2) сопровождение песен=танцев, 3) сопровождение танцев, 4) сопровождение обрядов, праздников, камланий и др. культовых действий;

II. Собственно инструментальная музыка: 1) "личные наигрыши", 2) культовая музыка, 3) музыка для слушания. Последняя представлена интерпретациями: а) танцевальных мелодий и б) песен, а также в) наигрышами=картинами изобразительного характера (например, "Чайки", "Ветер", "Гусь" и др. корякские сольные и чаще ансамблевые наигрыши на идиофонах и аэрофонах).

Наряду с сольным инструментализмом, на ДВ значительно преобладающим, нередко встречаются и инструментальные ансамбли:

1) однородных инструментов – а) бубнов (у коряков, чукчей, кереков, эскимосов); б) варганов (у коряков, чукчей, эвенков, якутов, а также нганасанов); в) жужжалок (у коряков, кереков, чукчей, юкагиров); г) вращаемых завывалок (у коряков, юкагиров); д) нивхских "чачандов" (букв. подвешенных брёвен) и е) негидальских "тумунг";

2) разнородных – а) "талытал" = жужжалка, "вувучъан" = завывалка и "гэйнэвыткунэн" = духовой язычковый инструмент из отвода птичьего пера – у коряков и аналогичные ансамбли у чукчей, ительменов, юкагиров; б) "въёпчанъан" – свисток, "талытал" и "вувучъан" – у них же; в) "гыткомнан" – пищалка – оловянный аэрофон, "гэйнэвыткунэн", "въёпчанъан" и "талытал" – у них же; и др.

У аборигенов ДВ вокальный фольклор ныне преобладает над инструментальным и очень тесно с ним взаимосвязан. Причём вокальность инструментальна, а инструментализм вокален. Человеческий голос применяется как весьма своеобразный музыкальный инструмент – богатейший, пластичнейший и разнообразнейший по изобразительным и выразительным возможностям. Именно поэтому многие приёмы вокализации специфичны, иногда уникальны (напоминают как бы похрапывание, похрип, попискивание, рычание, полаивание, покашливание, побулькивание, журчанье и мн. др.). С другой стороны, народной инструментальной музыке ДВ в целом свойственна "специфическая волнообразная мелодичность" – очень тонкая, гибкая, пластичная (например, "мелодии-тембры" жужжалки, вращаемой завывалки, трещётки и др. как бы оферичны, многомерны), а также неповторимый мягкий, прозрачный тембровый колорит – результат динамичности двуслойной фактуры: основного голоса и

нескольких обертоновых мелодий (например, "тынгрынно-флажолетное 2-3-голосие" у нивхов, "варганно-обертоновое 3-5-голосие" у всех аборигенов ДВ). Инструментальная, вокально-инструментальная и вокальная народная музыка ДВ по диапазонам, тесситуре и звукорядам, тембрам и интенсивности сходны между собой. Органичную взаимосвязь обнаруживают и ладотональности всех этих видов музыки. Вместе с тем, при всём разнообразии НМИ и НИМ ДВ ощутимо в целом известное единство их назначения, смысла, применения и манеры исполнения.

Инструментальность оказывается одним из самых мощных тонально ладообразующих факторов (шире - формообразующих). Бубен - функционально важнейший народный музыкальный инструмент ДВ - настраивается (перед и при игре) на тон в определенной зоне, предопределяющей тональность всего произведения (и шире - доминирующую зону тональностей той или иной этнической культуры). Типы глиссандирования на талытале и вувучьане и образующиеся звукоряды оказывают немаловажное воздействие на формирование звукорядной системы и самого типа интонирования, музыкального мышления.

В принципе, несмотря на кажущуюся монодийность музыкальных культур ДВ, одной из главных особенностей их фактуры (шире - музыкального мышления) является ее двухпластовость. Наиболее отчётливо это проявляется в форме пения в собственном сопровождении на бубне, где партия бубна оказывается своеобразной ритмической, интонационной, тембровой оппозицией вокальной партии.

Из сравнительного анализа номенклатур народных музыкальных инструментов ДВ, зон их распространения, а также функционирования, смысла и строения и типов народного инструментального

исполнительства вырисовывается следующая предварительная картина музыкально=культурных общностей: 1) эскимосы, чукчи=анкаль-ны, керекы, береговые аляutorцы, алеуты, коряки=нымылланы, ительмены и таёжные юкагиры; 2) чукчи=чавчуваны, коряки=чавчуваны, кочевые чуванцы, эвены и тундровые юкагиры; 3) тундровые юкагиры, чукчи=чавчуваны, эвены и якуты Приколымья; 4) алеуты, ительмены и айны (сахалинские); 5) айны (сахалинские), нивхи (сахалинские), ороки; 6) нивхи, ороки, орочи, удэ; 7) удэ, тазы, нанайцы; 8) нанайцы, нивхи (амурокие), ульчи; 9) ульчи, негидальцы, эвенки Приамгуны; 10) различные группы эвенов и эвенков ДВ и Якутии. Различные группы русских старожилов ДВ и Якутии наряду с сохранением общерусских культурных традиций (например, обнаруженные в Приколымье в 1973 г. 3=струнная скрипка типа гудка и 2=струнная "байайайка-дойбёнка" с грушевидным корпусом) проявляют также немало общего и с местными автохтонными культурами (например, обнаруженные там же в 1973 г. русский бубен палеоазиатского типа и жужжалка-шумию (иначе шумило, шумю, журхало - типа талытала). Так, русские старожилы Приколымья и бассейна р.Аляски обнаруживают определенное родство с местными юкагирами, чукчами=чавчуванами, эвенками и якутами, а русские старожилы Приамурья - с оленными чуванцами, чукчами=чавчуванами, коряками=чавчуванами и таёжными юкагирами.

Для успешной исследовательской работы по народным музыкальным инструментам и музыке, особенно в условиях ДВ, важно не ограничиваться собиранием лишь звучащего живого материала, обычно "лежащего на поверхности", но обязательно проникать постепенно, слой за слоем вглубь человеческой психики - хранилища национальной культуры, уделяя особое внимание старейшим носителям фоль-

клора. Представляется необходимой и актуальной дальнейшая тщательная разработка методики предлагаемой "музыкальной психо-археологии" (апробированной в 1959-1973 гг. на ДВ автором) и, наряду с этим, решение круга практических вопросов: оперативно го приобретения впервые выявляемых в экспедициях НМИ, их надёжного, добротного хранения, изучения с использованием современных средств и методов, реконструкции и введения в исполнительскую практику. (Т.к. "слуховое нотирование" народной инструментальной музыки, особенно ансамблевой с участием мембрано-фонов и идиофонов, уже не может больше удовлетворять требованиям современной науки, необходимо форсировать применение машинного нотирования-транскрибирования в нашей стране.)

Народная инструментальная музыка ДВ не только активный информатор и нравственно-эстетический воспитатель, но и, вместе с народными музыкальными инструментами, драгоценный источник-памятник истории культуры ДВ нашей страны.

ГАДУЛКА В БОЛГАРИИ

Самые старые сведения о струнных смычковых инструментах славян исходят от византийского летописца Теофилакта Симокатты (VI в.), видевшего при дворе императора Маврикия трех пленных славян с музыкальными инструментами. Симокатта называет их лирами, а Теофан — гитарами. Любопытно, что и теперь в Греции инструмент, похожий на болгарскую гадулку, называется лирой, а в Югославии — лирицей. Родственные инструменты назывались в Западной Европе фиделем, лирой (лира да браччо, лира да гамба и т.д.).

В зависимости от типа резонатора существуют два типа болгарских смычковых инструментов: а) с овальным резонатором, б) с плоским резонатором.

К числу инструментов с овальным резонатором относится гуола ("виула")¹⁾ — старинный славянский смычковый инструмент, на котором видны приметы его азиатского происхождения: натянутая шкура вместо верхней деки, тонкая шейка, маленькие дырки вместо резонансных отверстий, струны из конского волоса. Название производят от староболгарского "гыоти", "гыды", "гыдешти" (гуола, играю на гуоле), "гыоли" (гуола, гудок)²⁾. На Балканском полуострове гуола встречается в Боснии, Герцеговине, на Черной горе, в Далмации и Сербии³⁾. О широком использовании гуоли в народной исполнительской практике свидетельствуют старые бол-

1) В югозападной Болгарии (Баяско) этот инструмент называется "виула" от "виулица", то есть плакальщица. Существует легенда, в которой упоминается о "доброй гуоларской школе", свидетельствующая о широком распространении гуоли в этом районе.

2) Стоянов С., Янакиев М. Староболгарский язык. София, 1965.

3) Княжевич М. Гусле яворове. (Белград, 1960); Влахович М. Гусле уначки.

гарские письменные источники и народные песни. В X в. в "Слове против богомильской ереси" пресвитер Козма писал: "не христиане те, которые о гуолях и танцах и о бесовских песнях пьют вино, верят во встречи, в сны и во каких только не других учениях сатаны"⁴). Изображение гуолара имеется на двух дверях Слещанского монастыря "Святой Иван Продром" (XIV в.).

Другим инструментом этой группы является гадулка (кеменче, гьола, копанка, кыонак, кишкил, гаванка) — самый популярный омычковый инструмент Болгарии. В старых болгарских письменных источниках и народных песнях его название не упоминается. Возможно потому, что названия "гадулка" и "гуола" могли быть в прошлом синонимами одного и того же инструмента, или потому, что древняя гуола постепенно усовершенствовалась в современную гадулку, и новое название утвердилось впоследствии. В пользу этого предположения говорит тот факт, что гуола и сегодня еще бытует преимущественно в западных фольклорных областях Балканского полуострова, где гадулку называют лирицей. В стенописи (XVIII в.) церкви "Рождество Христово" о. Арбанаси Великотырновского округа изображен музыкант с гадулкой у плеча⁵). В различных районах страны гадулка распространена неодинаково: очень популярна в северо-восточной, южной и средней западной Болгарии, мало-популярна (выходит из употребления) в северозападной Болгарии и вовсе неизвестна в Родопских горах. Лучшая гадулковая школа во Фракии (южная Болгария). Ее называют здесь "кеменче", "гьола"

4) Николов Е. Стара българска литература. Изд. 2, София, 1941.

5) Ср. с изображением постановки при игре на других стенописях, в частности, в Киевской Софии (см. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.-Л., 1951).

и чтят наравне о кавалом и гайдой. Лучшие исполнители на гадулке выходят из Новозагородского, Сливенского, Ямболовского и Чирпанского районов. На Балканах гадулку называют окрипкой, в Лудогории и Добрудже — цигулкой или копанкой. По мнению старых музыкантов, добруджанские гадулки наиболее сохранили первоначальную форму и строй. Корпус инструмента ("копанка", "корыто", "кутен", "коруба"), шейка и рукоятка изготавливаются из цельного куска дерева. Головка имеет форму листа, перца, птичьей головы и т.д. Резонансная дека называется "крышкой" или "потолком", имеет два симметрично расположенных отверстия чаще всего полукруглой или круглой формы. В нижней части корпуса располагается струнный ("косточка", "костак", "рожок"). Между отверстиями ставится подставка=стульчик ("оленок"). В одном конце его верхней части стульчик опирается на подвижную палочку ("душенька", "попче"), которая проходит через одно из звуковых отверстий и упирается в нижнюю часть корпуса. Выполняя функции дужки, она не связана с резонансной декой, а непосредственно со стульчиком. Дугообразный омычок называется "гудило", "тыркак", "чергило". Гадулки бывают различных типов, различаясь по форме, величине, числу струн, строю и звучанию. Встречаются, например, гадулки с аликвотными струнами. Настройка определяется функциями инструмента и инструментальными традициями той или иной области. Традиционное положение при игре — вертикальное, с опорой на левое колено. Оно является общим для всех струнных омычковых инструментов Центральной и Средней Азии. Вертикальное положение облегчает "бурдонирование" ее свободных струн и переход омычка с одной стороны на другую посредством поворота корпуса инструмента. Постановка левой и правой рук, как и их движения,

отличаются от применяемых при игре на современных смычковых инструментах. Так как грифа у этого инструмента нет, то струны не прижимаются, а их касаются ногтями. Традиционная техника игры на гадулке по сегодняшний день сохранилась в музыкальной практике Северной Болгарии: Поповском, Копанском районах и Добрудже.

К числу инструментов с плоским резонатором относятся так называемая "каскакли гьола" и "ямболоска сичим гадулка", распространенные во Фракийской обл., а также "кемене с дном" — в средней и западной Болгарии. Сохранился традиционный способ игры.

На гадулке исполняются два типа мелодий: медленная инструментальная музыка и инструментальная музыка, сопровождающая народные танцы. На примере инструментальных мелодий для гадулки можно увидеть взаимодействие между вокальной и инструментальной музыкой. На примере медленной (безмензурной) инструментальной мелодии можно проследить построение, казалось бы, свободной формы. Сопровождая сначала певца, повторяя затем мелодию песни в паузах между отдельными куплетами, пока певец отдыхает, инструменталист вырабатывает своего рода стереотип и при самостоятельном исполнении не отходит от мелодии песни и ее текста. Давая самый широкий простор творческой фантазии и импровизаторскому таланту, он не забывает схему ни на минуту. На этом остоле он строит и форму инструментальной мелодии. Рассматривая мензуральные инструментальные мелодии, мы обнаруживаем несколько их типов: со структурной схемой $A A_1 A_2 A_3 \dots$, со структурной схемой на основе более одного элемента (вариационная форма) $AB A_1 B_1 A_2 B_2 \dots$ или $AB ABA \dots$, тип развернутых мелодий, включающих более двух элементов, напоминая форму

рондо, отличается от нее невыдержанным порядком появления отдельных элементов: $ABCA_1$. Здесь ярко проявляется характерная мозаичность формы, коленное строение, причем каждое колено обособляет небольшие фазы (зоны) развития.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИТОВСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ НАИГРЫШЕЙ

Систематизация наигрышей — необходимый этап исследования специфики литовской народной инструментальной музыки-традиций почти не имеет (единственную попытку разделить литовский инструментальный фольклор на три группы предпринял в 1939 г. З.Славюнас).

Сложность систематизации увеличивается тем, что инструментальная музыка (в отличие от песни) исполняется инструментами, имеющими различные принципы извлечения звука, тембры, звукоряды, динамические и технические возможности, что несомненно влияет на форму и структуру мелодии. В предлагаемой систематизации мелодии распределены по особенностям их стиля, формы, структуры, по жанровым признакам при учете исторических закономерностей развития народной инструментальной музыки.

I. Полифонические наигрыши типа сутартине:

а) чисто инструментальные сутартине; б) инструментальные варианты вокальных сутартине; в) произведения, сочетающие принципы сутартине с гомофонностью.

II. Гомофонные многоголосные пьесы:

а) танцевальные и песенные наигрыши.

III. Монодические мелодии: а) сигнальные (фанфарные и чисто сигнальные); б) танцевальные; в) пьесы-импровизации (пастушеские "ралявимас" и "тирлявимас", программная музыка); г) сольные песенные мелодии.

I. Музыка типа сутартине исполняется ансамблевыми инструментами: скудучай (закрытые флейты), рагай, даудите (мунд-

штучные). Музыка типа сутартине для окудучай и рагай исполняется на 5 инструментах, каждый из которых издает один звук. Это полифония, голоса которой основаны на повторяющихся ритмических формулах. Характерны секундные созвучия. Несмотря на изобилие пауз, постоянно в одно время интонируются 1-5 секунд.

При горизонтальном рассмотрении произведений возникает ощущение полной ладотональной разобщенности отдельных голосов, лишь при сопоставлении вертикали и горизонтали, образуются своеобразные системы звукорядов.

Ансамбль даудите состоит из двух (реже трех) инструментов. Специфика инструмента (натуральный звукоряд) четко отражается на исполнении сутартине. Тут преобладают интервалы терции и квинты. При унисонной настройке даудите в произведениях нет секундных созвучий. При секундовой — появляются секундные созвучия, два комплекса опорных тонов и битоникальность.

Специфика канклео (многострунный, щипковый инструмент) позволяет исполнять сутартине соло. Звук традиционных канклео быстро затухающий, но ярок, благодаря чему звучание сутартине, основанных на монотонном ритме восьмых, напоминает звон колокольчика и тем самым как бы подчеркивает характерную для сутартине ритмическую пульсацию. Полифоничность вокальных сутартине, при исполнении на канклео становится менее яркой.

Вокальные сутартине исполняемые инструментами окудучай, даудите, лумздялис (свистковая флейта), бирбине (язычковый), озрагис (мундштучный), бандурелис (идиофон), настолько соответствуют специфике инструментов, что их музыкальный язык можно считать инструментальным. При вокальном исполнении от

инструментального варианта они отличаются только тем, что в них почти не встречаются паузы. В сутартине, исполняемых на мелодических инструментах, значительно меньше секундных интервалов, реже встречаются синкопы, специфика сутартине здесь проявляется менее заметно.

Мелодии третьей подгруппы, сочетающие гомофонию и полифонию являются промежуточным звеном в развитии литовской народной инструментальной музыки от более примитивной структуры к более развитой. Музыка, предназначенная для смешанных ансамблей (мелодических инструментов и ансамблевых), очень проста, основана на гармонических осязях трех основных функций мажора (Т, D, S.) и напоминает монотонностью сутартине. Ее разнообразят тембры разных инструментов и отдельные слова, произносимые исполнителями. К этой подгруппе относятся и модальные мелодии с полифоническим аккомпанементом, основу которого составляют орудучай, исполняющие партии, ритмические формулы которых соответствуют ритмическим формулам партий в произведениях для орудучай. Эти произведения, как и сутартине, исполняемые мелодическими инструментами, принадлежат позднему периоду.

II. Ко второй группе относятся гомофонные двухголосные и трехголосные пьесы. Песенная музыка (в большинстве дуэты, лумздялио) украшена трелями и мордентами и приближается к инструментальному стилю. Интервал удаления голосов — терция. Танцевальная музыка (лумздялис, бирбине) близка песенной; часто встречается органний пункт, либо один инструмент исполняет мелодию, украшенную мордентами и трелями, другой вторит ему на терцию ниже без украшений. К этой группе примыкают и

наигрыши, исполняемые другими инструментами, аккомпанирующими пению и танцам ("пуолине" — омычковый, мембранофоны и идиофоны).

III. Сигнальные мелодии исполнялись на окрагис, окерджауо, тримитао (мундштучный), табалай, джингулис (идиофоны), бугнао (мембранофон) и служили целям звуковой связи (приглашение к овадьбе, похоронам, оозыв о полевых работ), применялись в пастушеской практике.

Танцевальная музыка исполняется на лумэдялис, швилпа, бирбине, оирагис, бандурелис. Характерен быстрый темп. Пастушеские "ралявимао" и "тирлявимао" разнообразные, не-большого объёма с весьма прихотливой метроритмикой, часто имеют "программный" характер. В "ралявимао" и "тирлявимао" больше импровизационных элементов, чем в других мелодиях (если не считать плачей). Сольные песенные наигрыши почти не отличаются от вокальных мелодий, но специфика инструмента придает им инструментальный характер.

В работе сделана попытка охватить всю литовскую народную инструментальную музыку, выявить ее разнообразие.

VI. НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Г. Британов (Ленинград)

О ЗАДАЧАХ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ФУНК- ЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Широкое распространение в нашей стране получили русские народные музыкальные инструменты как в быту, так и на концертной эстраде. Общеизвестны значительные художественные достижения исполнительства на народных инструментах в различных формах оркестрового, ансамблевого и сольного музицирования.

Вместе с тем, современный этап в развитии исполнительского искусства на народных инструментах выдвигает перед наукой и практикой ряд качественно новых проблем, которые условно, выделяя наиболее существенные, мы можем разделить на 4 группы:

1) эстетические — завершение процесса познания художественно-выразительных возможностей народных инструментов;

2) историко-теоретические — разработка истории и теории исполнительства на народных инструментах;

3) методические — создание научно-обоснованной современной методики учебно-творческого процесса на разных стадиях обучения;

4) производственные — дальнейшее совершенствование народного инструментария с использованием современных научно-технических достижений.

Наряду с этим, требует разработки еще одна группа вопросов, связанных с общественным функционированием народных инструментов: место и роль народных инструментов в системе современной музыкальной культуры и в ее отдельных подсистемах; особенности современного бытования народных инструментов; возросшая за последнее время "конкуренция" между русскими народными инструментами (например, между гармоникой и баяном, гитарой и другими струнными народными инструментами — балалайкой, домрой, гуслиями); вопрос о дальнейших перспективах развития и судьбах народных инструментов, но не с точки зрения имманентного развития народного инструментария (выявление новых художественно-выразительных средств, развитие исполнительского мастерства, методические проблемы и т.п.), а именно в социологическом аспекте, как имеющем более широкое общественное значение.

Подход к народным инструментам с точки зрения их общественного функционирования можно назвать социологическим. Для реализации этого подхода необходимы следующие предпосылки: во-первых, следует рассмотреть те свойства народных инструментов, которые определяют возможность и специфические особенности их бытования в музыкальной практике. Это — первоначальная легкость освоения, материальная доступность приобретения, соответствие тембро-интонационно-гармонических характеристик музыкально-эстетическим вкусам и запросам народа, возможность применения в нестационарных условиях. Во-вторых, должны быть изучены реальные условия функционирования народных инструментов в каждой из подсистем современной музыкальной

культуры. Имеются в виду 2 сферы профессионального искусства (академическое и народное профессиональное) и 3 сферы непрофессионального искусства (фольклор, любительство, художественная самодеятельность).

В существующей литературе бытование народных инструментов как правило, рассматривается только в условиях фольклора и профессионального академического искусства. Однако, для всестороннего исследования указанной проблематики необходимо принимать во внимание еще 3 сферы бытования народного инструментария: профессиональное народное искусство, любительство и художественную самодеятельность.

Осуществив эти предпосылки, можно будет поставить вопрос о разработке и выделении самостоятельного социологического раздела в учении о русских народных музыкальных инструментах.

Е.Шелеманов (Воронеж)

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ

(Вопросы усовершенствования народных инструментов)

Красочен и многообразен инструментарий русского народа. Своеобразны его народные инструментальные наигрыши, так же, как своеобразны и неповторимы его песни.

На протяжении многих веков народные инструменты сопровождают исполнение протяжных и плясовых песен, закличек весны и вешних хороводов (парные жалейки и овирели), одадебных песен (гудок, брелка и кугиклы), песен слепцов (под плач волынки и колесной лиры). Это и окоморошья игрища с рожками, балалайками, домрами, гусями, с бубнами и трещетками.

Однако далеко не все из дошедших к нам из глубины веков инструментов используются в русском народном оркестре.

Безуспешны до сих пор попытки найти исполнителей на гудке и сурне. Да и масса других инструментов очень плохо используется в народных оркестрах. Это относится прежде всего к народным духовым инструментам, колоритное звучание которых в народном оркестре зачастую подменяется звучанием духовых инструментов симфонического оркестра.

Совсем мало у нас занимаются усовершенствованием народных духовых инструментов. Конструкции этих инструментов (зачастую уникальных по звучанию), технические и выразительные возможности их до конца еще не изучены, не разработаны и не стандартизированы, хотя этот вопрос давно назрел. Разумеется, реконструировать духовые народные инструменты нужно очень бережно, сохраняя их специфический звук и внешний вид.

В настоящее время духовые народные инструменты очень робко вводятся в некоторые оркестры РСФСР. Квартет рожков введен в Государственный русский народный оркестр им.Осипова. Несколько исполнителей на свирели, жалейке, брелке, рожке (Кудряшов, Воеводин и др.) работают в оркестре хора им.Пятницкого, являясь одновременно и экспериментаторами=изготовителями этих инструментов.

Из разнообразного арсенала народных инструментов (нами оставлена классификация русских народных инструментов) в оркестре используется около половины. Это - группы домр, балалаек, баянов, гуслей и ударных инструментов. И эти инструменты еще требуют доработки, большей унифицированности.

Рассмотрим несколько вопросов, касающихся упорядочения струнной группы народного оркестра.

В группе домр вместо 7 разновидностей (пикколо, малая, меццо=сопрано, альт, тенор, бас и контрабас) целесообразнее оставить три основных вида: малую, альт и бас, добавив им 4-ю струну Си при прежнем квартовом строе. Это расширит диапазон каждого вида в семействе и позволит отказаться от "промежуточных" инструментов, меццо=сопрано, тенор и т.д. (целесообразность такой реорганизации подтверждает практика солиста Государственного русского народного оркестра В.Яковлева, пользующегося 4=струнной малой домрой квартового строя).

Из группы балалаек (5 разновидностей - прима, секунда, альт, бас, контрабас) можно безболезненно исключить балалайку=бас, сделав контрабас 4=струнным (ми-ля-ре-соль), а балалайки секунды и альты заменить одним теноровым инструментом с четырьмя струнами (р-е-соль-си-ре). Такой инструмент используют в

оркестре хора им.Пятницкого. Преимущество в том, что аккорд звучит полностью, а не разбивается на две составные части (б/секунда и б/альт).

К струнной группе относятся также гусли клавишные, звончатые и щипковые, колеонные лиры.

Хорошо прогрессирует группа баянов и оркестровых гармоник. Однако, по-видимому, целесообразно изготавливать баяны с регистрами, имитирующими звучание саратовской гармоники, ливенки, черепашки и т.д., т.к. это несомненно обогатило бы звуковую палитру, оставив ее глубоко национальной.

Рассмотрим далее некоторые проблемы развития народных духовых инструментов.

Большая группа великолепных по тембровой окраске народных духовых инструментов, к сожалению, мало еще изучена и усовершенствована. Наиболее характерными инструментами группы являются:

Свирели. В различных областях РСФСР носят название свирелей, дудок, сапелок, пыжатов и т.д. Относятся к группе аэрофонов, к классу лабиальных (губных) инструментов, к виду продольных однотрубчатых. Звук свирели светлый, звукоряд — из 7 звуков диатонической гаммы, легко образуется передувание в октаву. Задача реконструкторов этого инструмента, сделав клапаны и введя хроматический строй (наподобие флейтового), расширить технические возможности инструмента, (по типу свирели в оркестре им.Н.Осипова):

Кугиклы. Инструмент продольный, многотрубчатый. Родствен "флейте Пана", состоит из 5-7 трубочек. Небольшие ансамбли кугикл существуют в Курской, Брянской и др. областях. Устройство передвижных пробок в нижней части трубочек позволяет перестроить инструмент на $1/2$ тона и на I тон вверх. Блестящие пассажи кугикл очень украшают палитру оркестра.

Брелка. Инструмент с двойным пищиком. Строй брелки обычно До мажор с диапазоном от соль до 1 -й до соль 2-й октавы, в Ре мажоре от ля 1 -й до ля 2-й октавы, в Ми-бемоль мажоре от фа 1 -й до фа 2-й октавы. Задача реконструкции-оснадить инструмент клапанами (гобойного типа), и в то же время приблизить технические и выразительные возможности этого инструмента к возможностям гобоя, сохранив при этом своеобразие его звучания.

Жалейка. Изготавливается из деревянной или тростниковой трубки с раструбом из березы или хорошо обработанного коровьего рога. Жалейки и свирели бывают одинарными и двойными.

Строй жалейки соответствует строю брелки (см.). Жалейка - инструмент с одинарным бьющим язычком. Звук, характерный, резкий и несколько гнусавый, очень украшает звучание народного оркестра.

Волянка. Инструмент, по звуку схожий с жалейкой. Имеет две дудки. Основная - с раструбом и пальцевыми отверстиями.

Вторая - бурдонирующая в октаву или квинту от нижнего звука основной дудки. Раструба из коровьего рога вторая дудка не имеет, как не имеет и пальцевых отверстий. Мех волянки из козьей или телячьей шкуры. На верхнем конце меха трубки с клапаном для подачи воздуха. В России волянка была очень распространена. В настоящее время встречается крайне редко.

Задача экспериментатора сделать строй волянки хроматическим. Нужно подумать и об усовершенствовании способа подачи воздуха в мех.

Рожки и пастушьи трубы. Первые имеют пальцевые отверстия, вторые — не имеют. Относятся к разновидности амбушюрных. В 70-х г. XIX в. существовали целые оркестры рожечников. Задача экспериментатора — изготовить рожки с клапанами с хроматическим строем, оставив их колоритное звучание.

Колесная лира (органиотрум) — фрикционный инструмент.

Имеет несколько увеличенный гитаровидный или лютневидный корпус с устройством для крепления струн и клавишей. Вторая струна бурдонизирующая (в октаву или квинту от настройки основной струны). Смычком служит колесо с накинфоленным ободом. Для введения в оркестр нужно изготовить колесную лиру с хроматическим строем.

Наиболее характерными, бытующими ударными народными инструментами являются ложки, трещетки, и бубны. К сожалению, трещетки до сих пор еще не стандартизированы.

Предлагаемая в перспективе партитура оркестра народных инструментов:

Свирели сопрановые I. II. хроматические

альтовые "

теноровые "

Кугиклы "

Брелки "

Жалейки "

Волянка "

Рожки сопрановые I. II "

альтовые "

теноровые "

Трубы пастушьи басовые "

Колесная лира "

Оркестровые баяны многотембровые с регистрами
деревянных гармоник I. II

Гусли звончатые, щипковые, клавишные

Ударные народные инструменты.

Домры малые I. II (Си-ми-ля-ре)

альтовые "

басовые "

Балалайка прима (ми-ми-ля)

тенор (ре-соль-си-ре)

к/бас (ми-ля-ре-соль)

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Своими истоками основной инструментарий симфонического оркестра восходит к народным музыкальным инструментам. Последние совершенствовались, и вершина их эволюции — постоянное место в симфоническом оркестре. Сейчас, однако, наблюдается явление иного характера: введение в современный оркестр "несовершенных" народных инструментов.

Еще Берлиоз, Верди ввели в свои партитуры гитару, мандолину. Вводили народные инструменты в оркестр А.Серов, Н.Римский-Корсаков, П.Чайковский. Однако больше всех в этой области экспериментировали советские композиторы. Струнные щипковые инструменты ввели С.Василенко, Е.Брусиловский, духовые — Ю.Шапорин, С.Прокофьев, А.Агабабов, ударные — Р.Глиэр, А.Хачатурян и другие.

Какую цель ставят перед собой композиторы, вводя в свои партитуры простые, даже примитивные инструменты? Прежде всего — чтобы подчеркнуть народный, национальный колорит. Б.Баяхунов, автор "кюя" для симфонического оркестра, в котором использована казахская двухструнная домбра, писал: "домбра трактуется как инструмент оркестра, но не как солирующий, состоящий с оркестром. Ее роль заключается в подчеркивании жанрового начала в произведении, связанном с народным истоком". Во-вторых, с целью обогащения звуковой палитры в целом. Особенно хотелось бы отметить опыты современных японских композиторов, которые смело, свободно и интересно подходят к национальным инструментам. Молодые японские композиторы удачно используют архаическое звучание

этих инструментов и создают партитуры, полные свежести и современности. Встречаются у них даже произведения, написанные для одних народных ударных инструментов, звучащие остро, разнообразно и красочно.

Однако гораздо чаще попытки имитировать звучание народных инструментов средствами традиционных инструментов. Всем памятен "Петрушка" И.Стравинского, где с непревзойденным мастерством композитор "подражал" балалайке и гармошке, его же "Весна" (вступление), где как бы слышатся всевозможные архипримитивные инструменты. Принципа колористической оркестровки придерживались З.Кодай и Б.Барток во многих произведениях, в которых как бы звучат традиционные инструменты Венгрии и Румынии.

В советской музыке также немало таких примеров. А.Хачатурян удачно имитировал звучание зурны в Первой симфонии, а Н.Колесса — гуцульской трембиты, В.Мухатов в "Моей Родине" использовал английский рожок, чтобы изобразить традиционный "восточный" инструмент туйдук, Отличный мастер жанра струнного квартета С.Цинцадзе в своем "Сачидао" великолепно обрисовал ансамбль народных духовых инструментов, а Б.Лятошинский в "Поэме воссоединения" чрезвычайно удачно имитировал звучание "простой" музыки уличных музыкантов, используя для этого скрипку, кларнет и бубен.

И еще об одном любопытном опыте: в свое время Р.Глиэр и М.Штейнберг вводили в симфонический оркестр не просто народные инструменты, а прямо народных исполнителей с импровизационными партиями, не фиксированными в партитуре. Когда-то это справедливо считали проявлением натурализма, но сейчас можно было бы подойти к этому приему как своего рода коллажу или как к "банде", подобной банде в "Анне Карениной" Р.Щедрина.

Интересный пример представляет одно

из новейших башкирских сочинений, где народный напев курая (записанный на магнитной пленке) свободно вторгается в музыкальную ткань сочинения. По нашему мнению всё это может дать хороший результат.

В одном небольшом обобщении трудно затронуть все многочисленные проблемы. Мы не касаемся вопроса о концертах для народных инструментов с сопровождением симфонического оркестра, хотя в Советском Союзе популярны концерты для балалайки, домры, бандуры и особенно баяна. (Любопытен опыт Г. Таранова: к юбилею воссоединения Украины с Россией композитор написал концерт для балалайки и бандуры с оркестром, как бы символически воплощая единство двух братских народов).

Не затрагиваем здесь также и другой аспект вопроса: введение отдельных инструментов симфонического оркестра в оркестр народных инструментов. Вьетнамские музыканты, например, смело ввели в свой национальный оркестр и скрипку, и гобой, и литавры. Такое ведение встречается в творческой практике многих среднеазиатских республик. Правда, имеются и неудачные попытки перенести в оркестр народных инструментов всю деревянную и даже часть медной группы симфонического оркестра. Опыт соединить народный оркестр с симфоническим, и тем более заменить второй первым также не дал желаемых результатов. Все это — предмет особого рассмотрения.

Сейчас пока рано делать какие-либо выводы. Отметим, лишь, что специфика народных инструментов (особенно слабость звучания) не позволяет им успешно входить в симфонический оркестр. Исключение можно делать разве только для ударной группы и некоторых духовых инструментов. Гораздо эффективнее подражание их звучания средствами инструментов симфонического оркестра. Однако отдельные народные инструменты все же могут сказать свое слово в симфо-

нической музыке с целью обогащения тембрового и усиления жанрового начал. Здесь надо только учитывать, что частое использование народных инструментов в произведении весьма сложно, да нередко и нежелательно. Наиболее целесообразным представляется

- 1) использование народных инструментов в качестве солирующих;
- 2) показать их в наивыгоднейшем регистре, чтобы добиться самого лучшего звучания в тембровом отношении.

Ю.Бойко (Ленинград)

НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА И ДЖАЗ

(некоторые тенденции и перспективы)

Проблема взаимосвязи инструментального фольклора и джаза весьма актуальна, но практически не исследовалась. Данная работа строится в основном на советском материале. Ограничение темы: музыка малых ансамблей (фольклорных и джазовых), основанная на импровизации. Обусловлено такое ограничение сведением до минимума элементов импровизации в больших оркестрах, — как фольклорных, так и джазовых, что вызвано: а) наличием системы инструментальных групп, б) возрастанием роли аранжировки, в) большой репетиционной работой; а также г) письменной традицией в джазе, договорной системой в фольклоре.

В малых джазовых ансамблях фиксируются только узловые моменты композиции и гармония, значительна роль устной договорённости как перед исполнением, так и непосредственно по ходу его. Бесписьменная традиция в малых ансамблях вызывает необходимость особой активизации памяти, создания интонационного багажа — основы импровизации. Отсюда индивидуализация различных солистов как по характерным оборотам, так и по манере звукоизвлечения. Именно для малых ансамблей наиболее характерен элемент соревнования как между ансамблями на смотрах, конкурсах, фестивалях, так и внутри ансамбля между солистами (Шепот-Косовский, Кузнецов, Голощёкин-Костюшкин). В переключках солистов рождаются лучшие страницы импровизаций, их создание стимулирует непосредственное присутствие партнёра — соперника. Нередки как в фольклоре, так и в джазе имитации вплоть до пародирования друг друга ансамбля, инструмента или голоса (Могур; Э.Фитцджеральд —

Л. Армстронг, диксиленд-духовой оркестр).

Музыка малых ансамблей основывается на чисто инструментальных приёмах формообразования, несмотря на эпизодическое включение вокала (Криворивня; Армстронг, "Когда святые маршируют" в обработке диксиленда Мелконова). Голос в этом случае фигурирует как один из равноправных инструментов. Отмечается и стремление к программности как в фольклорных, так и в джазовых ансамблях. Джаз и народную инструментальную музыку роднит также опора на танцевальные формы с их стабильной ритмикой.

Характерно и непрерывное освоение новых танцевальных форм (вальс, фокстрот в фольклоре, вальс, шейк и др. в джазе).

Несмотря на происхождение от фольклора национально определённого, джаз впитывает и осваивает фольклор многих народов. Основная задача джазистов всех стран — создание своего национального джаза на фольклорной основе. Различный фольклор по-разному поддаётся освоению джазом. Удачно вплетаются в джаз элементы латиноамериканского, польского, якутского, закавказского фольклора, особенно азербайджанского. Сложнее с русским фольклором, что обусловлено значительным преобладанием вокальной традиции. Путь освоения фольклора джазом — от самого броского, лежащего на поверхности, в глубину. На раннем этапе используется фольклорный тематизм и отдельные элементы народно-инструментальной изобразительности (Ленинградский диксиленд — "Светит месяц", В. Куль — "На посиделках"). Более глубокое проникновение в фольклор — освоение его ладогармонических элементов, создание тем под влиянием фольклора (В. Королёв — "Русская плясавал", А. Товмасын — "Господин великий Новгород"). Импровизация ещё остаётся чисто джазовой, хотя намечается попытка импровизи-

рования в манере русской народной импровизации. Наиболее органичный сплав фольклора и джаза во всем комплексе, включающем также имитацию народных инструментов, в композициях анонима "Крещендо" А.Зубова. Известны случаи более или менее органично вплетаемого в композицию прямого использования народных инструментов (Е.Милян, В.Куль, "Коллаж" А.Вахури). Интересен "Вечерний звон" в обработке Б.Ершова (Ленинградский диксиленд): только совместное проведение темы — дань диксиленду, всё остальное, и даже сама конструкция (!) — от народной инструментальной музыки. Не исключено и обратное влияние джаза на инструментальный фольклор.

Исследование взаимосвязи народной инструментальной музыки и джаза представляется перспективным как в плане науки, так и в творческой практике. За ним — как проблемы развития в фольклоре, так и извечная проблема национального в джазе.

Ihor Maciejewski
(Leningrad)

**INSTRUMENTAL FOLK MUSIC AS SUBJECT OF SCIENTIFIC
RESEARCH AND OBJECT OF INSPIRATION IN COMPOSERS'
CREATIVE WORK**

The study of Instrumental Folk Music (IFM) today acquires particular importance for musical theory and for contemporary music as a whole.

IFM is a specific aesthetic phenomenon which combines the features of folk and professional art and becomes the subject of a separate science - Ethno-organophonics.

The main fields of Ethno-organophonics are: Ethnoorganology, Interpretology, Aesthetics, Socioligy, Psychology and Semaciology of IFM; Musical Lexicology; Genetics of musical thinking; Musical ethnostylistics, including (alongside with Dialectology) the study of the performers' individual styles (schools) and social and professional groups developed in the course of history.

The aims of Ethno-organophonics suggest combined methods of studying IFM, where historical approach and semantical-aesthetical interpretation of the IFM phenomena go alongside with detailed many-sided documentation, experimental work and analysis which uses the cartographical, structural, statistical, cybernetical and other data of present-day scientific research.

The results of combined investigation of IFM not only give valuable scientific material but also open vast prospects for further research work in all possible directions.

Oscar Elschek
(Bratislava)

MUSICAL INSTRUMENTS AND INSTRUMENTAL MUSIC
(ON AIMS AND METHODS OF INSTRUMENTOLOGY)

Musical instruments are not merely producers of sound but also participants in the process of music-making, musical thinking of every epoch. The aim of ethno-organology is not only to study the instruments themselves, but to investigate their role in music and hence to examine the very "produce" of instrumental playing, i.e. instrumental music itself. At the same time, a number of purely musicological problems can be solved without touching upon the technico-interpretational, constructive and historical data on musical instruments, since the sounding of instruments is decisive for the forming of a certain "sound ideal", that is, the sound style characteristic of a certain locality and a certain epoch. The principal acoustic elements which help to define the quality and character of the "sound ideal" are: 1) the sound formation of a tone, the way a sound is completed, the way sounds are connected; 2) the increasing of sound volume; 3) the spectral combination of tones; 4) the "conquering" of the sound space.

In the process of investigation three factors should be taken into account: a) acoustico-physiological; b) physiological; c) musico-technical and musico-stylistical factors.

Georgij Blagodatov
(Leningrad)

ON CO-EXISTENCE OF MUSICAL CULTURES

Musical art is not universally understood. The co-existence of various musical systems (languages) which are often incomprehensible without a special study is a natural state of the world musical culture. All the systems, existing to-day, both European and non-European (among them functional and various other systems created in the last century) are equally contemporary and none of them may claim to be universal.

Julian Strajnar

(Liubliana)

PRINCIPLES AND METHODS OF WORK APPLIED
IN THE STUDY OF ETHNIC MUSICAL INSTRUMENTS
AND FOLK INSTRUMENTAL MUSIC

The author of this study tries to define the object of his research by giving a definition of the ethnic musical instrument. He draws the attention to the different aspects to be considered by a scientist who wants to understand better and to study this field of folk creativity. Priority should be given to the musical side and not so much to the material and technical side of the instrument. The various circumstances which have a considerable influence on the form of folk music should be taken into account, e.g., why and how the performer plays this or that instrument, the player's role in different customs, the psychical, physical and physiological influences, etc. The author particularly calls the attention upon the importance of good and thorough transcriptions, where several apparently "insignificant" details should be considered, e.g. the fingering, the use of the bow with strings the use of the mouthpiece with winds, etc. Every transcription must have a certain "minimum" of detailed information, which help to achieve a more complete and more faithful musical form. Moreover modern apparatus for measurement should be made use of. At the end there is a short survey of the work of Slovene scientists in this field.

A closer cooperation of the ethnomusicologists of different countries is necessary for comparative research, exchange of experiences and views and the progress of this science in general.

Maria Blinova
(Leningrad)

ON THE USE OF THE METHOD OF ONTOGENETIC
AND PHYLOGENETIC PARALLELS

The repetition of the main stages of the phylogenetic development of man in his ontogenetic development is a scientific fact.

The ontogenetic development of an individual repeats the main stages of the phylogenetic development of his ancestors. This scientific fact can be applied to the study of the evolution of musical thinking. The preliminary results of the application of this method are encouraging. It is possible that further investigations along this line will allow to use the obtained data to clarify a number of problems connected with the history of musical instruments and instrumental music and thus will help to fill the gaps still existing in the study of World Musical Art.

198.

Ivan Mačák

(Bratislava)

ON THE PROBLEM OF DOCUMENTATION
OF MUSICAL INSTRUMENTS

The present day crisis of the museums of musical instruments lies in the very method of forming the collection, which in its turn, is closely connected with the history of instrument collecting.

The analysis of trends at different historical stages of the collecting activity establishes a close connection between the problems of documentation and the study of instruments, and reveals mutual influence between the documentary and research activity in the field of organology. One of the most important criteria is the study of the instrument together with its cultural base. One of the first and foremost steps is to systematize all the information and define accurately the relations of the cultural base which constitutes its background.

The next step is to establish the hierarchy of the analyzed elements and the conditions of their interaction. This may help define the degree of importance of this or that element.

THE PROBLEM OF COLLECTING AND STUDYING
MUSICAL FOLK INSTRUMENTS

The existence and development of musical instruments is related to: 1) their musical acoustic and technical possibilities; 2) requirements of musical aesthetics; 3) non-musical phenomena such as economic and social purposes of instruments. Collecting and studying these instruments is impossible without considering the above-mentioned factors, as well as 4) folk terminology; 5) methods and process of instrument making and so on.

The seasonal use of wind instruments among the komi is an important fact in their study and estimation. Folk terms depend either on the nature of vibration, material, construction, timbre or the function of the instrument or on what is considered by the musicians as essential in their characteristics.

Ernst Busheimer

(Stockholm)

FOLK INSTRUMENTS IN SWEDEN

The author does not present a systematization of instruments but considers mainly the folkloristic and sociological aspects which answer the specific conditions of Sweden.

The author considers those instruments which answer the practical and functional demands of a shepherd community. Among them are instruments of Alpine pastures and regions where peasants settled permanently; the instruments of the plains of Southern Sweden instruments dating back to the remote past as well as those which have appeared recently; obsolete instruments alongside with those which have replaced them.

Though functionally related, they, nevertheless, may differ typologically; the instruments for work ritualistic instruments and those for entertaining, i.e. instruments for children; all-European and specifically Swedish instruments, some of which are typologically unique.

THE PECULIARITY OF INSTRUMENTOLOGICAL INFORMATION
IN ANCIENT RUSSIAN HISTORICAL DOCUMENTS AND
PROBLEMS OF ITS INVESTIGATION

The peculiarity of instrumentological information which can be found in ancient Russian historical documents is caused by specific conditions of instrumental music in Russia. One of the features of the development of music which existed until the 18th century was the absence of note material as well as of any special and historical treatises on that problem. Therefore a whole complex of historical information should be considered as a source for investigation, i.e. linguistic, pictorial and material. The author gives the definition of the term "actual instrumentological information" and discusses the characteristic features and forms of manifestation of this information.

Nikolaj Rosov
(Leningrad)

THE REPRESENTATION OF MUSICAL INSTRUMENTS
IN ANCIENT RUSSIAN MANUSCRIPTS

In Ancient Russian manuscripts we can find records of various musical instruments and their pictures (mainly in Bible books and particularly in Psalms). Various instruments which are depicted there either existed in ancient Russia (gusli, gudki, various wind and percussion instruments) or were seen by ancient writers and scribes in foreign lands or foreign books.

Sometimes book miniatures showed the principle of playing the instrument. In ancient Russian literature we can find descriptions of the sounding of various groups of instruments (for a example of the Kievo-Petcherski paterik). Russian book miniatures of the 13-16 centuries are valuable sources in the study of the evolution of ancient Russian musical instruments. This is of great importance for the science of instrumentology.

Erich Stockman
(Berlin)

REPRESENTATION OF WORK IN THE INSTRUMENTAL MUSIC OF THE SHEPHERDS AS AN ARTISTIC REFLECTION OF REALITY

One of the most interesting aspects of the problem of work and music is the investigation of the relations between work and instrumental folk music which differed in different social formations and in different professional and social spheres within one and the same formation.

A similarity between content and function may be observed. The most important field of study is the usage of instrumental sounds in the very process of work, such as signals of information, calling and warning, where music performs the communicative function.

The following spheres are inadequately investigated: the direct use of music in the process of the shepherd's work; the tunes corresponding to the elements and stages of the shepherd's work; the reflection of the surrounding world.

The reflection in music of the surrounding world is realized by means of "eidetic" symbols which have iconic or illustrative function.

The concentration on one or more objects, characteristic of a particular work process is typical. The play performs a certain practical function.

"The Tale of a lost sheep" in Carpathian Balkan folk-lore is a classical example of a "work tune" which is not included in the work process.

Yevgeny Hippus
(Moscow)

THE PROGRAM COMPLEX IN INSTRUMENTAL RITUALISTIC
MUSIC OF THE "BEAR RITE" AMONG THE MANSI

The ritual program tunes of the mansi performed on the sankultap and connected to the cult of the Bear reveal a similarity to the prehistorical cave painting of the North Urals which date back to 2000 B.C. The tunes may be divided into 6 functional-structural kinds: 1) accompaniment to dance and pantomime where the rhythm of animal and bird movements is imitated naturalistically; 2) pieces with a "program imitative musical idea", i.e. tunes belonging to one family; 3) local tunes performed by men or women respectively; 4) accompaniment to the dancing of mythological personages; 5) invocative tunes to invoke spirits; 6) program epic pieces with a plot which combine the elements of genres 1)-5). The borderlines between groups are strictly controlled by structural musical parameters.

Natalia Krasovskaya
(Cheboxary)

ON PROGRAM MUSIC IN CHUVASH AND MARI INSTRUMENTAL FOLK MUSIC

The aim of the present report is to study the peculiarities of the instrumental program music of two peoples in Povolzhie (the territory along the banks of the Volga river) - the chuvash and the mari.

In the report you can follow the transformation of ritual instrumental music into program music. Two types of program music composition are analyzed:

- a) with a generalized idea of program music;
- b) with detailed correspondences to specific events.

An attempt is made to show some stylistic peculiarities of each type of composition.

Boris Kotliarov
(Kishinev)

THE STYLE OF THE FOLK VIOLIN PLAYING AND ITS ROLE
IN THE FORMATION OF MOLDAVIAN INSTRUMENTAL ART

One of the main theoretical problems of Moldavian instrumental folk music consists of studying the art of fiddlers, called leutars, rich in traditions and expressive qualities.

Moldavian instrumental art has a pronounced improvisational nature determined by a rapid change of contrasting images in which freedom and logic of expression are dialectically combined. This applies both to the rhythmic and melodic spheres. In the former, it manifests itself through a contradiction between the rhythmic and the metrical factors, while in the latter it makes plasticity combine with great intonational intensity.

This is caused by stressing the alternation of the altitude of sound in accordance with modal gravitations. Such alternations stimulate the formation on a diatonic basis of intensely chromitized modal structures consisting of up to 12 sounds. The emotional tension is further increased by the use of quarter-tones within the bounds of the main intervallic zones as an attempt to overcome the limitations of temperation.

To this it must be added that leutars derive much expressivity out of portamento, vibrato and various tone-colour effects characteristic of Moldavian instrumental folk music.

Eleonara Floria
(Leningrad)

THE INTERRELATION BETWEEN MUSIC AND DANCE
IN FOLK CHOREOGRAPHY
(Folk Choreography of Moldavia)

Folk dances originated as an inseparable unity of movement and musical accompaniment which in most instances was a song. In the latter case there was a third component, the text. In Moldavian choreographic folklore, because of the instrumental accompaniment to the dance, one of its components, namely, the poetic text, is replaced by arbitrary rhymed shouts which have only a subsidiary purpose of organizing the movements of the dancers and encouraging them.

The syncretic nature of folk dancing suggests an adequate method of its study. It becomes necessary to take into consideration the interrelation of all the elements of dancing.

Hamza Ikhtisamoff
(Ufa)

ON THE PROBLEM OF TWO-VOICE INSTRUMENTAL PLAY
AND TWO-VOICE GUTTURAL SINGING IN BASHKIR
MONGOLIAN AND TUVA AUTONOMOUS REPUBLICS

The art of two-voice guttural singing ("uzlau", "khozdau", "Tamak-kuraj", etc.) is similar to the instrumental solo two-voice music performed on end-blown flutes and reed idiophones. Both are widely-spread among the nomadic and cattle-breeding ethnic groups.

Structurally the performed pieces are characterized by a considerable register gap between a sustained lower voice and a melodious upper voice which is based upon the overtone structure of the lower tone.

The analysis of Bashkir, Mongol and Tuva tunes reveals interesting aspects of interrelation between the "uzlau" and instrumental genres.

Izaliј Zentaovskij
(Leningrad)

MUSICAL INSTRUMENT AND MUSICAL THINKING

(on the problem of genetics of musical language)

Folk music instruments and their specific repertoire may be considered as one of the important sources of investigation of the problem of the origin of music. The premises are: 1) historical background of the instruments which originated from syncretic complexes, the evolution of instruments out of the "non-instruments" (like music out of non-music) and the appearance of a new quality - the integral role of music within various labour and ritual activities; 2) instrumental music gives striking evidence of the peculiarity of music thinking as a process of a peculiar kind (different from verbal). Hence, the importance of investigating the non-verbal sources of music is particularly stressed.

Irina Vizgo-Ivanova
(Leningrad)

SOME FEATURES OF SIMILARITY AND DISSIMILARITY
OF THE FORMATIVE PECULIARITIES OF THE TRADITIONAL
INSTRUMENTAL MUSIC OF THE PEOPLES OF
MIDDLE ASIA AND KAZAKHSTAN

The traditions of the instrumental culture of the Soviet Republics of Middle Asia and Kazakhstan are extremely rich. As far as the proximity of instruments, genre and style of music are concerned there are three regions: Usbekistan and Tadgikistan (1, 2), Turkmenia (3), Kazakhstan and Kirgizia (4, 5). The common feature is monophony, but for a number of instruments also heterophony, that is two or three voices. In ensemble music (1, 2), the melody is deposited onto the ostinato rhythms of the percussion instruments. In solo performing (typical for 3, 4, 5) we observe rhythmic changes, summing and splitting. The structures are various: variable period, binary forms and binary forms with recapitulation (1, 2) or rondo-variation principle of development in large pieces). "Auge" - a developed melodious culmination is characteristic for 1, 2 regions.

Roman Zielinski
(Ufa)

THE INTERRELATION BETWEEN TECHNICO-ACOUSTIC
PECULIARITIES OF "KURAJ" AND FORM CREATION
IN BASHKIR INSTRUMENTAL "KIUJ"

The forming of Bashkir instrumental kiujs is closely connected with the very nature of the instrument on which they are performed and which is the kuraj, an end-blown flute. This is clearly evident when comparing the vocal and instrumental versions of the same piece. The specific characteristic of the instrument, its construction, type and material, the traditions of its pitch making and the manner of playing influence the time scale of the composition and the dynamic outline of the kiujs, the texture with its peculiar pedal, the many-voice acoustic formations, various micro-forms of one sound, modal structures etc.

Anatoly Milka
(Leningrad)

FUNCTIONAL RELATIONS IN THE MUSIC
OF BASHKIR UZLAU

The paper deals with the structures peculiar to a certain kind of two-voiced singing which is considered here as instrumental performance. The author uses the statistical method based on the theory of probabilities. Three aspects of functional relations are analysed: modal, metrorhythmic and compositional. The first reveal rather strong functional dependences; the second relations show dependences functionally weaker yet correlated with the first; the third are completely non-functional.

Bagdaulet Amanov
(Alma-Ata)

ON FOLK TERMINOLOGY IN KIUJ FORMING

This report is devoted mainly to folk terminology because the existing research on the folk words by itself doesn't give a complete idea of the music. The terminological signs give an idea of the art of improvisation which was highly developed in Kasakh music. Having a full scheme of composition fixed in folk terms, the Kiujschi could compose kiujs according to musical laws which were under control for a certain period of time.

The study of terminology helps one to understand better the succession of traditions in musical culture.

Asia Mukhambetova
(Leningrad)

MANY-VOICE MUSIC PERFORMED ON THE
TWO-STRINGED DOMBRA

The relation between the structure of an instrument and the character of music performed on it is well-known. Less attention has been paid to those cases when musical thinking, obeying inner laws of evolution, overcomes the limits set by the structure of the instrument and creates forms (particularly the forms of many-voice music) which cannot be performed on that particular instrument.

Kazakh kyuis for the dombra present good examples in this respect (as many as 4-5 voices). Complex many-voice music has proved possible on the dombra, due to an elaborate system of adding and cutting out voices used in coordination with methods of building up the whole form.

Abram Yusfin
(Leningrad)

"CHAIN STRUCTURE" IN LITHUANIAN
INSTRUMENTAL SUTARTINES

The paper deals with the chain structure principle according to which the whole composition presents a succession of non-repeated elements ($a, b, c \dots z/x$ where $a, b, c \dots z$ are elements of the structure and x is the number of repetitions defined in each separate case). The reasons why these structures are so widely-spread in Lithuanian instrumental sutartines are explained.

The author also considers the types of chain structures of the sutartines, the main factors which caused their formation, as well as the semantics and pragmatics of chain structures.

Boris Katz
(Leningrad)

ON THE CHIEF STRUCTURAL REGULARITIES OF THE
VARIATION FORM (ILLUSTRATED BY A PIECE
PERFORMED BY AN ANSEMBLE OF ROJOKS)

The structural basis of the variation form is its syntactic structure, a system of relations between large syntactic units - variations and a theme. These relations are subdivided into syntagmatic and paradigmatic, forming the syntagmatic axis (SA) and the paradigmatic axis (PA) in the structure of the text. "PA" designates some groups of variations equivalent in some features, and "SA" controls distribution of single variation representing these groups in the time sequence. The syntactic structure of the variation form results from the interaction of these. The analysis of the Russian instrumental folk - variation "Kamarinskaya" suggests that the variation forms in instrumental folk-music are built not only on the basis of numerous variants, but their adherence to the regularities mentioned above.

Yuri Plakhov
(Tashkent)

ON THE PROBLEM OF RHYTHMIC STRUCTURE
OF THE INSTRUMENTAL PARTS OF THE SHASHMAKOM

The rhythmic organization of instrumental pieces of Bukhara makoms is based on various combinations of very limited number of elements and can be considered in levels:

- (I.) Rhythmic elements whose interactions produces
- (II.) Rhythmic units which form
- (III.) Rhythmic beats which combine into
- (IV.) Rhythmic structures which form
- (V.) Rhythmic periods which gather into
- (VI.) Khona or bosgui (huge, relatively independent divisions of the form). The interaction of these leads to
- (VII.) the level - the work as a whole.

All these levels develop so as to keep the number of measures even, forming diagonally a series of geometrical progression comparably to the construction method also characteristic of Central Asian architectural ornament.

Vladislav Sisaury
(Leningrad)

THE COMBINATION OF DIFFERENT SCALE STRUCTURES
AS THE MAIN FEATURE OF SCALE ORGANISATION IN
KANGEN INSTRUMENTAL MUSIC IN JAPAN

Traditional theory offers six diatonic scales of kangen, but they don't correspond to reality. In this work the lines of every instrument are investigated separately. It gives a chance to make out the main feature of kangen scales: they have been formed by the combination of various scale systems. The basic scales are pentatonic. Some of them have a tendency to approximate diatonic structure. There are also melodic formulae that belong to the scale systems of Indian and Persian music. The combination of these elements gives the chromatic scales of kangen.

Xenia Bromley
(Moscow)

MUSICAL INSTRUMENTS OF THE YAROSLAVL SHEPHERDS

The present information gives an account of musical instruments and instrumental tunes to be found at present among the shepherds of the Jaroslav region. The instruments described are: a wooden shepherd's trumpet without fingerholes and the so-called jaleyka (wooden wind-instrument of a special kind) with a birch-bark bell and two fingerholes (Danylovsky district); a jaleyka with four fingerholes to be found occasionally in various districts of the region; wooden horns (small horns and bass horns) - one of the best achievements of the original Russian instrumental culture (Nekrassovsky and Gavrilov-Jamsky districts).

Tatiana Kazanskaya
(Moscow)

ON FUNCTIONAL ART OF SMOLENSK FOLK VIOLINISTS

The violin has been a traditional instrument in Russia for many centuries. It has evolved from the more ancient instruments which existed in the territory of the Russian Federal Republic.

Traditional violin playing developed in the Smolensk region under very favourable conditions. The majority of the Smolensk violinists came from generations of musicians.

The violin both in solo and ensemble, is played mainly for dancing and as a virtuoso instrument. It also accompanies singing (in solo and chorus) as an instrumental, melodious voice.

In violin ensembles the violin may perform as both the melody and the harmonic accompaniment. In mixed ensembles the violin performs the melodic virtuoso part.

In Smolensk region the violin of classical type is used, sometimes also the violin with the raised bass string, forming the interval of a fourth with the third string.

Alexander Banin
(Moscow)

ON THE RELATIONS BETWEEN THE VOCAL AND THE INSTRUMENTAL IN HORN MUSIC

The relation between the vocal and the instrumental in folk music is a complex ethnomusicological problem. This investigation is based on examples of Russian pastoral horn tunes. The results of comparative analysis are examined for three general types of horn tunes: the signal-tune ("Kirila") the song-tune ("Vniz po matushke po Volge") and the dance-tune ("Eletskego").

Boleslav Rabinovitch
(Moscow)

THE SHEPHERD DRUM

The shepherd drum is a very little known percussion instrument (idiophon) discovered in 1959. It consists of a thin spruce (pine) trapeziform board (sometimes with out angles, with openings in the board) 0,5 - 1 m wide and 25-30 cm thick. With the help of a rope the drum hangs from the neck and is held on the level of chest or waist. It is sounded with two (rarely three) bottle - shaped or slightly curved sticks which beat an intricate roll with complicated rhythm. The drum is found in Gorky, Ivanovo, Kostroma, Vologda regions and in the Komi ASSR. It is used for gathering herd or, sometimes, for accompanying dance.

Yelena Chivikina
(Gorky)

ON MUSICAL INSTRUMENTS
AND INSTRUMENTAL FOLK MUSIC

Instrumental folklore of Gorky region is very rich and interesting, but it has not been sufficiently investigated. The people of the region have a varied and original set of instruments.

The following instruments enjoy wide popularity among the Russian people: accordions (from Saratov), Iivenki, chromki, balalaika and various shepherd's instruments (barabanta, shepherd's horn). Solo performances are prevalent.

Ensemble performances are popular among the Mari population.

The instruments are kusle, tumor, tambourine, spoons, marla-carmono.

Their interesting traditions and varied repertoire include both song and dance music.

Boris Dobrovolski
(Leningrad)

INSTRUMENTAL FOLK MUSIC OF DAGESTAN

The main types of instrumental music in Dagestan are:

1) aboriginal; 2) borrowed.

The differentiation of versions of instruments according to ethnic groups is characteristic. The connection between instrumental culture of Dagestan peoples and the folklore of other peoples of the Caucasus and Central Asia and Russia is significant. The chief forms of instrumentality are: 1) instrumental episodes in vocal pieces; 2) independent instrumental pieces among which there are instrumental adaptations of songs, marches, dances and program music, ensemble music (particularly pieces accompanying rituals and dances).

The characteristic feature of contemporary Dagestan is the appearance of large groups of folk ensembles which perform at festivals.

Bairam Gusseinly (Baku)

S.Pashaev (Kirovobad)

THE SAZ AND THE ASHUG POETRY

The saz of modern Azerbaijanian ashugs is a plectrino-stringed instrument derived from the stringed pizzicato of medieval Azanov Gopyza. Comparative investigation of the modern saz and the creative activity of ashugs in ancient sources in oral and written literature (Kitabi - Dede Korkut X-XI cen.) makes it possible to retrace the evolution of the saz, its construction, structure and sound order.

Some frets on the finger-board of the saz acquired a new functional meaning in the sound order which resulted in the appearance of new poetic forms in ashug poetry, but at the same time new forms of versification influenced the appearance and the formation of new frets.

The folk musical terminology used by ashugs at that time is of great importance for the investigation and study of the development of the saz.

The terms give us more or less certain information on the past of this instrument and its repertoire.

Igor Brodsky
(Moscow)

ON THE MUSICAL FOLK INSTRUMENTS AND INSTRUMENTAL MUSIC
OF THE PEOPLES OF THE FAR EAST OF THE RUSSIAN FEDERATION

The Ethno-historical peculiarities of the peoples of the Far East and their art suggest two classifications of their musical instruments: a syntactical one and a pragmatical - semantical one.

The regions where these groups and subgroups of instruments are used are clearly defined. The principal kinds of instrumental music are peculiar; the vocal sphere is "instrumental" while the instrumental sphere is "vocal". The role of instrumentality is great and its new amateur folk improvisatory play is interesting.

Search for folk instruments and collecting of such instruments, as well as the creation of ensembles of music and dance assume particular importance to-day.

Manol Todorov

(Sofia)

THE GUDOULKA IN BULGARIA

In the group of chordophonic instruments we distinguish several friction musical instruments:

a) with an oval resonator - Gusla (of the Rebec type) and Gudoulka; b) with a plane resonator - the "Kusnaklia gudoulka", "the Jambol bitchim gudoulka" bit in the central west Bulgaria "Kemenc with bottom".

The spreading of Gudoulka in Bulgaria is different in different regions of the country. The best musicians who play this old slavonic instrument are from South Bulgaria - the Trakia.

The instrumental melodies of Gudoulka are of two kinds: 1. slow (in tempo tubato) instrumental melodies; 2. dance and Bulgaria folk dance (in tempo giusto) instrumental melodies.

Keeping to the scheme of the real form of the song itself, the base of instrumental music, the Gudoulka player can fully manifest his fantasy and improvisatory talent. Around this scheme the Gudoulka player builds the form and the instrumental melody.

There exists a genuine Gudoulka instrumental style.

Maria Baltrėnienė
(Vilnius)

ON SOME PECULIARITIES OF LITHUANIAN FOLK
INSTRUMENTAL TUNES

M. Baltreniene (Vilnius) in her report "Systematization of Lithuanian instrumental folk music and some of its peculiarities" suggests the following system of folk instrumental melodies:

1. Folk polyphony: a) purely instrumental "sutartines-type" (peculiar type of polyphony) music; b) polyphonic songs (sutartinės) performed on instruments; c) polyphonic compositions comprising both the "sutartines-type" polyphonic and homophonic features.

2. Homophonic ensemble music (dance music and song melodies performed on instruments).

3. Monodic melodies: a) signal-making; b) dance; c) improvisational; d) song melodies performed on instruments.

The report deals with the most typical features of Lithuanian instrumental folk music.

Gennady Britanov
(Leningrad)

ON THE PROBLEME OF A SOCIOLOGICAL APPROACH TO THE STUDY
OF THE FUNCION OF RUSSIAN FOLK MUSICAL INSTRUMENTS
WITHIN THE FRAMEWORK (SYSTEM) OF MODERN MUSICAL CULTURE

Great successes have been achieved in Russian Folk Musical instrumental performance in our country. The present stage of its development presents new esthetic, historical - theoretical, methodical and industrial problems. Along with these there exist sociological problems as well, i.e. the problems of public functioning of folk instruments. The following factors might help in solving these problems: 1) The investigation of those properties of folk musical instruments which determine the possibility and peculiarities of their functioning in musical practice; 2) Investigation of real conditions for the functioning of folk musical instruments in each sphere of modern musical culture (academic art, folk professional art, folklore, amateur art and organized amateur art). Only by solving these problems will it be possible to begin working out the sociological aspect of the science of Russian Folk Musical instruments.

Evgeni Shelemanov
(Voroniezh)

THE PROBLEM OF DEVELOPMENT OF FOLK
INSTRUMENTS

Russian traditional folk instruments have great unrevealed possibilities and, first of all, various timbre colours of the orchestral palette. However in folk orchestras many of these instruments either are not used at all or are used inadequately which makes it necessary to replace them by analogous instruments of the symphony orchestra.

The present state of things should not remain unaltered. The regulating of the string and wind groups of the orchestra is a vital necessity. The proposed way of doing this is to reconstruct the groups and categories of instruments supplying them with mechanisms to widen the range of their performing possibilities with due regard for preserving the sound peculiarity of each instrument. The enriching of the orchestral palette is sure to attract the attention of many composers. Experimental shops and factories will give the base for carrying out this activity.

Nguen Lan Tuat

(Ufa)

ON SOME PROBLEMS OF USING FOLK INSTRUMENTS

IN SYMPHONY MUSIC

The introducing of folk instruments into symphony music has long been a tradition both in West European and Russian music, but this tendency has become especially characteristic of contemporary musical culture.

The main tendencies are:

- 1) The use of traditional folk instruments into the score of a symphony piece.
- 2) The introduction of folk musicians - improvisers without any fixed notation.
- 3) The episodical use of some folk instruments and concentrated introduction of groups of folk instruments.
- 4) The imitation of folk timbres by symphony instruments for the purpose of enriching the orchestral "palette" and emphasizing the "genre element".

Yuri Boiko
(Leningrad)

INSTRUMENTAL FOLK MUSIC AND JAZZ

The problem of interrelation between instrumental folk jazz music proves to be of particular interest when studying the experience of minor ensembles. Improvisation is the basis for both folk and jazz ensembles no matter what their sources or mutual influences are. The improvisation basis suggests the necessity for a soloist to create a reserve of certain musical idioms and draws special attention to purely instrumental formative devices and the predominance of dance forms. The way of assimilating folk elements by the jazz is traced ranging from the thematic borrowings to the "folklorization" of all the elements of a composition and creating an integral whole.

The investigation of interrelation of instrumental folk music and jazz seems to be advantageous for science and practice. It opens up vast possibilities of investigation of the problems of folklore development and of the traditional elements in jazz.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АМАНОВ Багдаулет Джоктаевич - музыковед, преподаватель
Института искусств им. Курмангазы.

г. Алма-Ата, Казахская ССР.

БАЛТРЕНЕНЕ Мария Юозовна - музыковед, преподаватель
Педагогического института.

г. Вильнюс, Литовская ССР.

БАНИН Александр Алексеевич - музыковед, кандидат искусств
ведения, член фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР.

г. Москва

БЛАГОДАТОВ Георгий Иванович - музыковед, дирижер, лауреат
Государственной премии РСФСР, кандидат искусствоведения, старший
научный сотрудник Института театра, музыки и кинематографии.

г. Ленинград.

БЛИНОВА Мария Павловна - музыковед, научный сотрудник
Института театра, музыки и кинематографии.

г. Ленинград.

БОЙКО Юрий Евгеньевич - композитор, руководитель
смычкового джаз-ансамбля ДК им. Дзержинского.

г. Ленинград.

БРИТАНОВ Геннадий Федорович - музыковед, преподаватель
Высшей профсоюзной школы культуры, аспирант Института театра,
музыки и кинематографии (научный руководитель А. Н. Сохор).

г. Ленинград.

БРОДСКИЙ Игорь Аркадьевич - композитор, редактор
фольклорной редакции Всесоюзного Бюро пропаганды советской
музыки СК СССР, член фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Москва.

БРОМЛЕЙ Ксения Михайловна — музыковед, преподаватель Музыкального училища им. Ипполитова-Иванова, член фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Москва.

ВЫЗГО-ИВАНОВА Ирина Михайловна — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Консерватории им. Римского-Корсакова.

г. Ленинград.

ГАЛАЙСКАЯ Римма Борисовна — музыковед, методист по фольклору Областного Дома народного творчества.

г. Ленинград.

ГИППИУС Евгений Владимирович — музыковед, заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор, член Бюро фольклорной комиссии СК РСФСР и Бюро Всесоюзной комиссии народного музыкального творчества (ВКНМТ) СК СССР.

г. Москва.

ГУСЕЙНЛИ Бейрам Халилович — композитор, кандидат искусствоведения, доцент Консерватории им. Ахундова, член ВКНМТ СК СССР.

г. Баку, Азербайджанская ССР.

ДОБРОВОЛЬСКИЙ Борис Михайлович — музыковед, заведующий лабораторией народного музыкального творчества Консерватории им. Римского-Корсакова, член ВКНМТ СК СССР.

г. Ленинград.

ЗЕЛИНСКИЙ Роман Федорович — композитор, старший преподаватель Института искусств, аспирант Института театра, музыки и кинематографии (научн. рук. И. В. Мациевский).

г. Уфа, Башкирская АССР.

ЗЕМЦОВСКИЙ Изэлий Иосифович — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института театра, музыки и кинематографии, член фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Ленинград.

ИХТИСАМОВ Хамза Сабинович - музыковед, заведующий фольклор-
ным кабинетом Института искусств, член Фольклорной комиссии СК РСФСР
г.Уфа, Башкирская АССР.

КАЗАНСКАЯ Татьяна Николаевна - музыковед, скрипачка, препода-
ватель кафедры скрипки и альта Музыкально-педагогического института
им. Гнесиных.

г. Москва.

КАЦ Борис Аронович - музыковед, преподаватель Музы-
кального училища им. Мусоргского.

г. Ленинград.

КОПЬЕВА Мария Николаевна - музыковед, лингвист, старший
преподаватель кафедры иностранных языков Института театра, музыки
и кинематографии.

г. Ленинград.

КОТЛЯРОВ Борис Яковлевич - музыковед, доктор искусствовед-
ния, профессор Института искусств им.Музыкаску.

г. Кишинёв, Молдавская ССР.

КРАСОВСКАЯ Наталья Алексеевна - музыковед, старший преподава-
тель Чувашского педагогического института.

г. Чебоксары, Чувашская АССР.

ЛОБАНОВ Михаил Александрович - музыковед, младший научный
сотрудник Института русской литературы АН СССР.

г. Ленинград.

КУРГАЕВА Галина Ильинична - лингвист, старший преподава-
тель кафедры иностранных языков Института театра, музыки и кинеме-
тографии.

г. Ленинград.

МАЦИЕВСКИЙ Игорь Владимирович - композитор, кандидат искус-
ствоведения, старший научный сотрудник Института театра, музыки
и кинематографии, зам.председателя Фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Ленинград.

Д-р МАЧАК Иван - музыковед, историк, заведующий Собранием музыкальных инструментов Словацкого Национального музея.

г.Братислава, ЧССР.

МЕДВЕДЕВ Александр Викторович - музыковед, председатель Фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Москва.

МИЛКА А натолий Павлович - музыковед, кандидат искусствоведения, и.о. доцента Консерватории им.Римского-Корсакова.

г. Ленинград.

МУХАМБЕТОВА Асия Ибадулаевна - музыковед, аспирантка Института театра, музыки и кинематографии (науч.руков. И.И. Земцовский), преподаватель Института искусств им.Курмангазы.

г.Алма-Ата, Казахская ССР.

НГУЕН Лен Туэт - композитор, преподаватель Музыкального училища.

г. Уфа, Башкирская АССР.

НИГМЕДЗЯНОВ Махмут Нигмедзянович - музыковед, кандидат искусствоведения, старший сотрудник Института языка, литературы и истории Казанского филиала АН СССР, зам. председателя Фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Казань, Татарская ССР.

ПАШАЕВ Садик - литературовед, кандидат филологических наук, старший преподаватель Педагогического института.

г.Кировабад, Азербайджанской ССР.

ПЛАХОВ Юрий Николаевич - музыковед, старший преподаватель Консерватории.

г. Ташкент, Узбекская ССР.

РАБИНОВИЧ Болеслав Исаакович — музыковед, зав. фольклорной редакцией ВБПСМ СК СССР, член Фольклорной комиссии СК РСФСР и ВКНМТ СК СССР.

г. Москва.

РОЗОВ Николай Николаевич — палеограф, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина.

г. Ленинград.

СИСАУРИ Владислав Ираклиевич — музыковед, филолог-японист, аспирант Института театра, музыки и кинематографии (научный руководитель Г.И.Благодатов.)

г. Ленинград.

Д-р СТРАЙНАР Юлиан — музыковед, научный сотрудник Института фольклористики Словенской Академии наук, член Союза фольклористов Югославии.

г. Любляна, СФРЮ.

ТОДОРОВ Манол — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Консерватории.

г. София, НРБ.

ТРЕБЕЛЕВА Сарра Яковлевна — музыковед.

г. Ленинград.

ФЛОРИ Элеонора — музыковед, аспирантка Консерватории им. Римского-Корсакова (науч. рук. Ф.А.Рубцов).

г. Ленинград.

ЧИВИКИНА Елена Михайловна — музыковед, методист по фольклору Областного Дома народного творчества.

г. Горький.

ЧИСТАЛЁВ Прометей Ионович — музыковед, заслуженный деятель искусств Коми АССР, лауреат Государственной премии Коми АССР, Младший научный сотрудник Института языка, литературы и истории Коми филиала АН СССР, член Бюро Фольклорной комиссии СК РСФСР.

г. Сыктывкар, Коми АССР.

ШЕЛЕМАНОВ Евгений Михайлович — композитор, художественный руководитель ансамбля "Лада".

г. Воронеж.

Д-р ШТОКМАН Эрих — музыковед, научный сотрудник Центрального института истории Немецкой Академии наук.

г. Берлин, ГДР.

Д-р ЭЛЬШЕК Оскар, кандидат наук — музыковед, зав. отделом Этномузыкологии Института теории искусств Словацкой Академии наук.

г. Братислава, ЧССР.

Проф. Д-р ЭМСХАЙМЕР Эрнст — музыковед, директор Музыкально-исторического музея.

г. Стокгольм, Швеция.

ЮСФИН Абрам Григорьевич — музыковед, редактор издательства "Советский композитор".

г. Ленинград.
