

ИГОРЬ МАЦИЕВСКИЙ

Народная
инструментальная
МУЗЫКА
как феномен
культуры



РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ (г. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. КУРМАНГАЗЫ

Игорь Мациевский

Народная
инструментальная
Музыка
как феномен
культуры

Алматы 2007  "Дейк-Пресс"

ББК 85.315.3

М 38

Научный редактор

С. И. Утегалиева, кандидат искусствоведения,
доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

Рецензенты:

- | | |
|----------------------------|---|
| Е. В. Назайкинский, | доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия) |
| И. И. Земцовский, | доктор искусствоведения, профессор (Мэдисон, США) |
| Ю. Г. Кон, | доктор искусствоведения, профессор (Петрозаводск, Россия) |
| Н. М. Гордийчук, | доктор искусствоведения, профессор (Киев, Украина) |

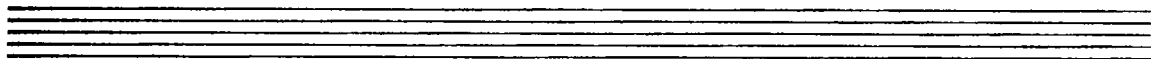
М 4905000000
00(05)–07

ББК 85.315.3

ISBN 9965-699-56-7

© Мациевский И. В., 2007
© Издательство “Дайк-Пресс”,
оформление, 2007

*Светлой памяти
Евгения Владимировича Гиппиуса*



8

ВВЕДЕНИЕ

Книга эта – об инструментальной музыке, ее облике и месте в традиционной культуре.

Сегодня, пожалуй, нет равнодушных к народному искусству. Его противники и защитники столь воодушевлены и темпераментны, что их дискуссии подчас напоминают настоящие сражения. Еще хорошо, когда идеологические войны не переходят в политические... Ведь региональное и надэтническое, традиционное и авангардное, локальное и универсальное, индивидуальное, групповое и массовое, народное и суверенное; интернациональное и имперское... – все это переплетено во множестве бесконечно разнообразных взаимосвязей и антиномий. И сегодня особенно активно вовлеченные в общественное сознание и жизнь факты искусства и искусствоведения способны стать даже аргументами государственной политики и правонарушений:.. В такие дни все большее значение приобретает задача осмысления сущности составляющих мировую культуру явлений. К ним принадлежит и народная инструментальная музыка, которая – в мировой культурологии, эстетике и музыкознании – как целостность никогда прежде не рассматривалась. В то же время мировая традиционная инструментальная музыкальная культура, коренящаяся в глубинах духовности, плодоносит вот уже многие тысячелетия своего становления и развития, обладая высочайшими нравственными и эстетическими

достоинствами, развитым профессионализмом, традиционными исполнительскими школами, яркими творческими индивидуальностями и великолепными художественными полотнами. В контексте ее ценностей становится ясным, что искусство Курмангазы, Даулеткереева и Дины, Г. Гончаренко, О. Вересая, Могур и С. Прилипчана, Б. Оброхты, Маснякова, П. Буева и Ксе-мо, Карамолдо, Р. Шанкара и Педоцера, традиционная музыка казахов, туркмен, башкир, украинцев, киргизов, белорусов и венгров, евреев и албанцев... являются такой же важной сущностной составляющей мировой культуры, как творения Баха и Бетховена, европейская симфония и опера. И без знания этой составляющей нельзя осмыслить мировую музыкальную культуру как целое.

Названная сфера чрезвычайно актуальна и для современной художественной практики любой страны и континента, творчества композиторов и исполнителей разных направлений, активно обращающихся к малоизученным пластам традиционной культуры. Инструментальная музыка как раз и является той заповедной областью народного искусства, которая порождает мощные импульсы обновления образности, тематики и средств композиторского творчества. Познание художественных закономерностей, интонационных и структурных “тайн” традиционного инструментализма по-настоящему стало возможным лишь сегодня, когда запись и нотации образцов народной инструментальной музыки (НИМ) ведутся с помощью современной аппаратуры. Слуховые и фонографические записи прошлого не давали фиксации развернутых форм, а ведь именно форма, а не сюжетная основа текста, как в песне, определяет драматургию инструментального произведения. Новые вопросы встают и перед аналитическим музыкознанием – традиционные инструментальные произведения зачастую связаны с системами, закономерности которых слабо отражены теорией, а то и вовсе еще не рассматривались. Материал для творческого поиска дает и традиционный инструментальный с его богатейшими выразительными возможностями, способами интонирования, специ-

фическим характером взаимосвязи артикуляции и формообразования. Освоение новых “материков” активизирует исследовательскую мысль и в сферах, считавшихся давно открытыми и творчески исчерпанными.

В настоящей работе речь пойдет не об эмпирическом описании НИМ того или иного региона, отдельно взятого народа или страны. Наша задача – подытожить и теоретически осмыслить данные многочисленных конкретных штудий и выявить наиболее *общие закономерности* НИМ как культурно-исторического феномена при всем ее национальном многообразии. Подобная задача никогда ранее не ставилась. Ее необходимость подсказана как современной художественной практикой, так и ходом развития науки.

История изучения музыкальных инструментов (МИ) насчитывает несколько тысячелетий. Сведения об инструментарии, а также, хотя и в меньшей степени, об инструментальной музыке (ИМ) можно встретить в письменных памятниках Древнего Египта, Вавилона, Палестины, Китая, Индии, античных Греции и Рима, средневековой Европы, Ближнего и Среднего Востока, славянских земель.

Первые инструментоведческие наблюдения и раздумья тесно связаны со всем комплексом общественной жизни и мировоззрения древних цивилизаций, характеризуются по крайней мере пятью предпосылками. Тематика и целевые установки первых описаний прямо обусловлены спецификой и задачами *производственных* процессов, *магических* действий и ритуалов / 503:15/¹, а также роли в них МИ и ИМ (А). Предвестниками

¹ Цифра в скобках указывает порядковый номер источника в библиографии, после двоеточия – номер страницы. Точка с запятой отделяет один источник от другого. Ссылки на источники с латинской графикой (с автономной нумерацией) в тексте работы отмечены подчеркиванием, на устную информацию – двойной чертой. Нередко в целях экономии места под одним номером в библиографии указаны несколько работ, объединенных близкой тематикой, материалом и подходом – ссылка и относится во всему номеру – блоку. Когда же необходимо выделить один из источников в блоке, к номеру добавляется римская цифра согласно порядку источника в однономерном блоке.

учений, как известно, были мифы, легенды, сказания, что отразилось на *мифологической* и *эпической* окраске древнейших памятников инструментоведческой мысли (Б). Становление первых учений о МИ, музыке и, особенно, их письменное закрепление связаны с процессами племенной *консолидации*, формированием и развитием ранних *государств*. Со времен Древнего Египта до позднего Средневековья, Возрождения, эпохи эволюции и гибели феодальных держав отдельные высказывания о МИ, а также более или менее развернутые инструментоведческие штудии являлись важной частью *эстетико-философских учений*. Эти учения закрепляли социальное, общегосударственное значение инструментария и музыки, регулировали “условия, формы и способы ее надлежащего применения” /503:14/, а поэтому играли роль не только констатирующих, но и своего рода законодательных социально-политических и культурных документов (В). Вместе с тем, незначительная распространенность таких текстов в эпоху рукописей и грамотности единиц ограничивала сферу их функционирования пределами *придворной* и *храмовой* культуры. В кочевых культурах, а также народных сферах искусства оседлых цивилизаций на многие века и тысячелетия основополагающей оставалась устная теория. Народное музыкальное искусство в древнейших письменных памятниках либо вообще почти не затрагивалось (в Западной Европе), либо фиксировалось (на Востоке), но жестко не регламентировалось (Г). Инструментоведческие как общеполитические воззрения древних и средневековых мыслителей при всей конкретно-исторической и локально-национальной специфике характеризуются наличием сходных черт и тенденций. Это обусловлено, во-первых, объективными *законами эволюции* культуры, историко-типологической стадийностью развития общества и мышления /278/, во-вторых, *традиционностью*, устойчивостью, идущей от культомагических и мифологических догм мировоззрения древних, в-третьих, *историческими взаимосвязями* культур, миграцией, обменом и преемственностью науч-

ных концепций, отдельных идей между странами древнего и средневекового мира /288. 2:117, 66, 225/, что коснулось различных сфер познания музыки (Д). В самом деле, астральные представления греков восходят к Вавилону. Античные учения об этосе ладов, многие положения пифагорейцев – к Египту (тем более что многие греки, в т. ч. Пифагор, учились в Египте) /535:65; 536:133; 380:112–113/. Основные положения античной теории (особенно через А. Квинтилиана), воспринятые мыслителями Востока, в частности Абу Насром аль-Фараби (IX–X вв.) и его последователями, благодаря переводу трактата аль-Фараби на латынь монахом Д. Гундисальвом (XII в.), распространились в христианской Европе /637:29/, да и во времена Возрождения, Просвещения и классицизма многие прежние идеи вновь приобрели благодатную почву /577:49, 131, 74/... Все вышесказанное и обусловило своеобразие основных аспектов и тенденций древнейшего инструментоведения, определив тем самым и алгоритм нашей историографии.

Обращает на себя внимание отношение древних мыслителей к исходному вопросу: о месте и значении МИ и ИМ в культуре, обществе. В высказываниях древних ученых музыка выступает как колоссальная демоническая сила, способная *управлять* всем миром, природой и человеком. Согласно древнеиндийскому трактату Бхараты (I в. до н. э.) сам мир произошел из звука, связавшего материю с сознанием /637:35-37/. Владение МИ позволяет человеку соревноваться с божеством, поднимает человека до божества. Боги специализируются в игре на том или ином инструменте. Кришна, например, владеет ваншей, Сарасвати – виной. Шива освобождает пригвожденного демона Равану за изобретение хордофона /637:87/. В первых мусульманских источниках создатель всех инструментов и музыки – Ной. Один из его потомков стал родоначальником всех лютнистов, другой – исполнителей на медных и железных инструментах /637-248-249/. Рядом с богами – великие мира, царственные особы, мудрецы, ученые. Римский импе-

ратор Нерон (I в. н. э.), много гастролировавший как исполнитель на водяном органе, авлосе, волынке, когда услышал о возможной потере трона, сказал: “Проживу... с помощью моей музыки!”, а перед смертью воскликнул: “Какой артист погибает!” /381:223–225/. Мыслители средневекового Востока родоначальником музыки и создателем первого инструмента – хордофона “барбад” считали Пифагора (“Братья чистоты” X в.; Аш-Ширази XIII–XIV в.) /637:253/, создателем смычкового – гиджака – Ибн Сину (Дарвиш Али XVI–XVII вв.) /926:110/.

Особое внимание к МИ в науке и практике древних цивилизаций (жители легендарной Аркадии, напр., до 30 лет обучались музыке в обязательном порядке; в Фивах, Спарте, Афинах каждый из граждан играл на авлосе /536:134–135/), что обусловлено, главным образом, представлением о преобразующей силе музыки. Музыка, по аль-Фараби, воздействует на поведение животных, влияет на внешнюю среду /611:36/; по Царлино (XVI в. Италия) – “возбуждает дух, управляет страстями, укрощает ярость” /501:479/. МИ, считалось, обладают этосом, способны влиять на психику людей. Могут вызывать “подъем духа... и уничтожить страдания” (Шарнгадева, Индия, XIII в.), направить “человека к добродетели” (Сюнь-цзы, Китай, III в. до н. э.) /637:23, 180/, к сдерживанию необузданных порывов, укреплению душевного равновесия, к “свободному выявлению личности” (ант. Греция) /536:134/, могут и вести к “уничтожению... мужественности и силы” (Квинтилиан, Рим) /381:207/, могут делать людей слабодушными” (Н. Шнорали, Армения, XII в.) /637:381/ и т. д. Дифференцированным воздействием обладают даже отдельные струны. “Если слушатель... полнокровен – больше играй на 2-й струне, если бледен и желчен – на верхней, если смуглый и тощий... – на 3-й струне, если белолицый и жирный... – на баске. Ибо эти струны соответствуют четырем темпераментам людей”, – утверждает Кей-Кавус (Персия, XI в.). И почти в тон ему – “4-я струна холодна... как флегма..., 1-я струна тепла и влажна как кровь” – И. Ерзынкаци (XIII в.,

Армения) /637:285, 364/. Рядом и *космогонические* представления древнейших инструментоведов. Строение инструментов, соотношение струн и тонов должны были соответствовать представлениям о соотношениях небесных тел и явлений природы. Длина китайской цитры “чин” – 3,66 фута – соответствовала 366 дням года, выпуклая дека – небосводу, плоское основание – земле, 13 отметок на грифе – 12 месяцам + 1 (високосному), 5 струн – 5 стихиям. Длина цитры “ци сян цинь”, по Ин Шао (2 в.), – 4 чи – в соответствии с 4 временами года. Пять тонов пентатоники – 5 планетам (Сатурн, Венера, Юпитер, Марс, Меркурий), 5 явлениям природы (ветер, холод, жара, свет, дождь), 5 цветам (желтый, белый, зеленый, красный, черный), 5 частям света (север, юг, запад, восток, центр) /534:92-93; 637:12-13, 158/. Три струны лиры в Древнем Египте и Греции – 3 временам года, 4 стерженька систра – 4 стихиям, аналогично, 4 струны лиры – в средневековых Ираке и Армении; 7 октавных тонов в Вавилоне и Греции – дням недели и 7 планетам, в Индии – планетам, созвездиям (Водолей, Весы, Рыба, Лев, Дева, Стрелец, Скорпион), звукам животных (павлина, быка, козла, кроншнепа, кокилы, лошади, слона), органам тела (душа, голова, руки, грудь, шея, бедра, ноги) /534:93-94; 637:273, 364, 14/. В свою очередь ритм Вселенной у мыслителей Индии, Китая, Греции соответствует музыкальному ритму, сам мир построен по музыкальным законам, тем более что музыка рождается вместе с миром и развивается по законам природы в контакте с универсальной гармонией сфер (Люйши Чунцю, Китай, III в. до н. э.; Птолемей, пифагорейцы; Матанга, Индия, VII в.; Кей-Кавус и т. д.) /637:15–18, 38, 154/. Целый раздел трактата “Братев чистоты” посвящен подобию тонов небесных сфер звукам лютни /377/. Классифицируя звучание инструментов, Сюнь-цзы возводит громкость чу к небу, мощность чжуна – к земле, резкость цина – к воде, строгость и мягкость юя, гуаня, шена – к звездам, солнцу, луне /637:269, 153–154/. Космогонические представления о музыке пронизывают и основные учения за-

падно-европейского Средневековья: Августина (IV в.), Боэция (Германия V–VI вв.), Кассиодора (VI в.); Исидора из Севильи (VII в.). Схоластичные, они часто не учитывали реальной практики. Существуют: музыка вселенной, музыка человеческая (созвучия души), музыка инструментальная, говорит Боэций и упускает главную музыкальную сферу своей среды – акапельное пение /501:231/.

С концепцией мировой гармонии тесно связаны представления древних и средневековых мыслителей о возможности *лечить болезни*, а также *управлять государством* с помощью ИМ (тем более что тембр и абсолютная высота исполняемого, считалось, обладают магией /503:15/). Первые – особенно характерны для Среднего Востока, вторые – для Рима и Китая. “Тон струны масна (2-й) укрепляет смесь крови, увеличивает ее силу..., противодействуя смеси желчи”, – считали в Ираке (X в.), и наоборот, если “больной страдает обилием крови, – пишут их армянские коллеги (XIII в.) – надо играть на четвертой струне” /637:273, 365/. В отношении политической роли музыки налицо две противоборствующие тенденции. По одним воззрениям, музыка укрепляет государство, регулируя нравы и подчиняя народ мудрой власти (Конфуций, VI–V вв. до н. э.); “Юицзи” (II–III вв. до н. э.) даже классифицирует МИ по их “государственной” роли: чжун – для подъема воодушевления при восприятии приказов, гуцинь – для развития способности к самопожертвованию, все хордофоны с шелковыми струнами – для воспитания честности и решимости, чу – для размышления правителя о своих военачальниках – слушая игру МИ, “умный властитель... приводит в соответствие с ними свои мысли” /637:22, 200–201/. По другим – обильное употребление инструментов приводит к изнеженности и распущенности (Квинтилиан), “голодные не получают пищи, ... одежды, работающие не получают отдыха” (Мо-цзы, IV до н. э.) /381:207; 637:22/. Здесь же и высказывания (особенно христианских священников) о связи инструментализма с дьяволом. Правда, можно со-

четая инструмент “со словом духовным... преследовать и уязвлять дьявола с помощью его же орудия” (Армения, XII в.) /637:381/.

Вместе с тем, ряд мыслителей Средневековья выступил против мифологической и космологической концепции ИМ. “Опыт – критерий истины; учиться у природы!” – провозглашает за 200 лет до Р. Бэкона И. С. Имастосер (Армения); фундаментом науки должны стать эмпирические и сенсуалистические данные, утверждает Ибн Сина (X в.) /637:360, 247/. Но первые попытки объективного анализа морфологии, строя, звуко-ряда МИ и наигрышей, вплоть до применения линейных обмеров и математических расчетов, имели место и в более глубокой древности: в VII в. до н. э. китайские ученые установили числовые выражения пентатоники по длине трубок соответствующих тонов (“Туань-цзы”), а в V–III вв. до н. э. – соотношения между длиной струны и высотой тона; греки вычисляли строй с помощью разной толщины медных дисков с одинаковым диаметром (Гиппас) и создали начала акустики, установив, что звук – результат колебательного процесса, что высота звука зависит от частоты колебаний (Архит). “Братья чистоты” указывают на источник возбуждения и способ передачи звука – “удар, возникающий в воздухе при столкновении тел”. Аш-Ширази идет еще дальше, показывая движения колебаний до человеческого уха (одна частичка воздуха ударяет другую, та – третьей... вплоть до той, которая ударяется о барабанную перепонку), предвосхищая акустический подход к дифференциации МИ – “извлечение тонов... связано с вибрацией тел в воздухе (т. е. инструменты с твердыми вибраторами – симфоны А. Бухнера. – И. М.) или же с вибрацией последнего в телах (аэрофоны. – И. М.)” /37:155–156, 291–293; 46/. После описания и применения Боэцием активно входит как измерительный прибор в исследовательскую и учебно-воспитательную работу греческий монохорд. Аль-Фараби на основе величины деления струны выводит гамму уда, определяет интервалы, консонансы, при-

меня деление и вычитание чисел /611:70/. А. Джами (XIV в.) предлагает использовать пропорции длины струн хордофона и для определения строя духовых /637:308/. Недаром в Средневековье инструментоведческие изыскания составляли органичную часть *общефилософских* учений, вся теория музыки (и на Востоке, и на Западе) являлась дисциплиной, входящей в *математику*, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией /637:248; 501:481, 341; 435: 86–98; 548:118/, а в старейшем европейском университете – Парижском – уже с XIII в. в качестве теории музыки преподавалась *музыкальная акустика* /501:224/. Взгляд на музыку как математическую науку актуален не только для эпохи Кассиодора и Боэция, но и для создателя “Арс нова” (1320–1325) Ф. де Витри (Франция), и для ведущего музыковеда Ренессанса Царлино /501:341, 481; 435:86–98/. Даже величайший теоретик классицизма Ж. Ф. Рамо (XVIII в.) утверждал, что музыка “пользуется честью быть рассматриваемой как физико-математическая наука” /693:6/.

Инструментоведческие данные явились важным, нередко *исходным* фактором при решении *общемузыкальных* проблем. Бамбуковые трубки Мэнцзы (последователь Конфуция, IV в. до н. э.) при определении звукоряда ценил выше слуха самого выдающегося музыканта /637:210/. Античное противопоставление струнных и духовых инструментов неотрывно от оппозиции прерывистости и протяженности /380:118/. Названия ступеней у греков (V–IV вв. до н. э.) соответствовали струнам кифары: *nêté chordé* (низкая струна), *para nêté* (ее соседняя), *tritê* (третья), *mêsê* (средняя) и т. д., а смена наклонений лада – перестройке средних струн при сохранении крайних /536:135, 144/. И так вплоть до Царлино и Рамо, выводивших лады и аккордику многоголосной музыки из обертонового ряда /703:7,11, 61–62; 501:481/. Античные (т. н. инструментальная и вокальная), западно-европейские невменные со схемами в виде струн кифары (до X в.), многочисленные восточные (от средневековых до “хорезмской” XIX в.) нотации основывались на табулатур-

ном принципе (указание струн и места их прижатия пальцами) /536:146–147; 501:234/. *Жанры* музыки аль-Фараби определяет по принадлежности к определенному *инструменту*: уду, танбуру, рабабу и т. д. Подобным образом еще раньше в античной Греции классифицировались основные сферы инструментальной (авлетика, кифаристика) и вокально-инструментальной (авлодия, кифародия) музыки /611:31; 503:29/. Гармония музыки, считает Мэнцзы, обеспечивается гармонией инструментов и их тембров. И все же первенство за музыкой. “В музыке... следует находить гармонию и с ее помощью определять сочетания звуков, согласуя инструмент с необходимым звучанием (Сюнь-цзы), ибо основа музыки в гармонии, а инструменты являются только орудием для внешнего выражения ее” (Конфуций) /637:211, 175, 177/.

Средневековье, а в Европе и Возрождение – время первых монографических описаний отдельных МИ. Таковы очерки Ма Юн “О сяо” II в., Цзи Кан “О цине” III в., Бинь Яо “О шене” III–IV вв. и др., вошедшие в антологию китайской литературы III–VI вв. “Вэньсюань”, монография Чжу Чжанвэня “История лютни”, XII в., включающая данные о технике исполнительства и выдающихся исполнителях, европейские трактаты XVI–XVII вв. об органе и клавесине /637:166; 503:457–458, 362/, а также целом конгломерате наиболее *характерных инструментов эпохи и среды*. МИ все чаще фигурируют в различных словарях, попадают и в первый в истории словарь музыкальных понятий Й. Тинкториса (нач. XVI в.), фламандца, жившего в Неаполе /501:476/.

Характерно то, что европейские ученые резко дифференцируют “ученую” и “народную” музыку и рассматривают специфику, в т. ч. инструментарий, только первой. Даже Царлино не одобрял призыва своего ученика В. Галилея “учиться у балаганных музыкантов” /501:481/. В восточных трактатах такого деления почти нет – инструментарий, *жанры народной музыки* вызывали у китайских, индийских, арабских, среднеази-

атских мыслителей живейший интерес. Более того, вслед за Аристоксеном (IV в до н. э.) в учении о ритме, опиравшемся на народную (в т. ч. танцевальную) музыку, Кинди и “Братья чистоты” отмечали: “народы различаются... музыкальными вкусами так же, как нравами и обычаями” /637:162, 30, 247; 503:42/. Первым исследователем, обратившим серьезное внимание на европейскую НИМ, был Г. де Машо (XIV в.); он дает указания на множество инструментов и музыкальных жанров у различных народов Европы (напр., только чешских МИ приводит около 30!), рисует картины музицирования /501:460, 342–344, 378/.

Среди работ со значительным местом собственно инструментоведческих описаний /87:88–93/ в эпоху Средневековья и Возрождения выделяются труды аль-Фараби (особенно раздел “Музыкальные инструменты” 2-й части “Большой книги о музыке”), Ибн Сины, Хорезми (X в.), Урмави (XIII в.), Аш-Ширази, Амули, Мараги (XIX-XV вв.), Д. Али, а в Европе – монографии М. Агриколы “Немецкая инструментальная музыка” (XVI в.) и М. Преториуса “Музыкальное обозначение” (1618 г.). Инструментоведческую информацию М. Преториус разворачивает в самостоятельные книги. Они явились первыми крупными монографиями в области европейского инструментоведения с относительно детальным описанием морфологии и художественных возможностей современной автору ученой музыки нач. XVII в., а также рядом музыкально-теоретических новаций (напр., установлением начала октавы от “с”) /3; 268; 267; 683:108; 87:88/. У названных мыслителей собственно и зарождается инструментоведение как научная дисциплина. Появляется и сам термин “музыкальное инструментоведение”: алат аль-мусики (аль-Фараби), органография (Преториус).

Несмотря на *описательный*, в целом, характер инструментоведения Средневековья и Ренессанса уже в эту эпоху предпринимаются попытки первых теоретических обобщений. В VI–VII вв. Боэций, Кассиодор, Исидор из Севильи выдвинули принцип звукоизвлечения как основопо-

лагающий для представления о целостной картине инструментария и дифференциации видов инструментальной музыки /635:160, 42, 169, 309; 683:41/. Ибн Сина этот принцип ставит во главу угла и для эмоционального восприятия тембра. Аль-Фараби вводит жесткую *схему описания* с обязательными аспектами: извлечение тонов, звукоряд, настройка, тетрахорды. Аш-Ширази определяет *инструментоведческие* параметры *высотной дифференциации* звуков: длина, толщина, степень натянутости струны (у хордофонов), плотность корпуса, ширина отверстия для вдувания и близость его к губам играющего, сила вдувания (у аэрофонов). И. Ерзынкаци дифференцирует природные и специально изготовленные орудия; звуки первых он называет естественными, вторых – искусственными /637:254, 297, 367; 610–611/. Мыслителей разных веков (Аристоксена, аль-Фараби, Урмави) волнует и проблема равномерной *температуры*, однако, в отличие от И. С. Баха, в ее основе лежит не гармоническая, а тетрахордная система /611:67/. Делаются попытки выявить природу ИМ. Здесь также налицо борьба либо дуализм идеалистических и материалистических тенденций. Весь мир, по Матанге, – звучащее целое. Стремление души к самовыражению возбуждает огонь, приводящий в движение воздух, который, двигаясь в теле, дает звук. Высший звук – “непроявленный” или “неударяемый” (по Нараде, XIII в. и Шарнгадеве) и слышим только богами и йогами (“он подобен звону струн вины”), – только “после соприкосновения с плотными субстанциями” реализуется в “ударенный”. В зависимости от способа “проявления” (т. е. материализации. – И. М.) Нарада подразделяет 5 разновидностей звука: 1) ударом ногтей извлекается звук из вины; 2) ударом ветра – из ванши (флейты); 3) ударом о кожу – мриданги; 4) о металлический предмет – тала; 5) звук человеческого голоса /139:150; 637:37-39, 106-107/. “Музыка... не может быть записана, как не может быть описана душа. Она душа материи” (Ирайяяр, Индия IV в.). “Музыкальное искусство... сочетает в себе духовную и материальную стороны,...

как всякое живое... состоит из тела и души. Музыка имеет родство с душой и... воздействует на нее... Поэтому и... трудились философы, что им надо было бестелесность звука обнаружить через материальные музыкальные инструменты” (Ерзынкаци). Музыка, звук возникли для общения животных и людей на расстоянии, независимо от света, тьмы, помех и преград (Джами), причем человек от животного отличается тем, что наряду с “естественными” звуками (голосом), прибегает к искусственным, т. е. МИ (Ибн Сина)² /637:100, 363–364, 304, 281/.

Ведутся активные поиски структурных и функциональных параметров музыкального звука. По аль-Фараби: тон – звук с долгой, которую чувство может воспринять; по Ибн Сине – длящийся определенное время на определенной высоте. Джами идет еще дальше: тон – не абсолютное явление природы и существует только в искусстве /637:292, 307/.

Складываются представления и о смысловой связи музыкальных звуков. Имастасер: “Звуки музыкальных инструментов являются носителями человеческого разума... слушатели... следят за игрой... поха (трубы)... стараясь понять, что же выражают его звуки”. Когда соотношения звуков “осмыслены, они становятся причиной удовольствия”, но чтобы названные “соотношения... воспринимались чувством, человек должен быть к этому достаточно подготовленным”, – пишет Аш-Ширази, предвосхищая интонационную теорию... От элементарных ячеек к целостному образу. Тон – размеренный звук; следование тонов – мелодия; мелодии в определенном сочетании – напев; МИ – орудия, воспроизводящие напев; напев есть музыка (“Братья чистоты”) /637:360, 298, 294, 267; 377/. Дифференцируются функции тех или иных мелодий: доставляющих человеку отдых, вызывающих впечатление красивого, действующих на воображение, подражающих звукам природы, связанных с темой рока и т. д. (Аш-Ширази) /637:296/. Распределяются роли ин-

² Подобная классификация звуков идет от греков и аль-Фараби /611:47/.

струментов в становлении целого. Струнные и духовые “создают музыку, ... обтянутые кожей и металлические ударные (т. е. мембрано – и идиофоны. – И. М.)... оттеняют и размеряют ее (Шарнгадева). Аль-Фараби говорит о роли мастерства в *воплощении замысла*. И, наконец, о музыке как средстве духовного общения: человек должен обмениваться духовными ценностями, ибо само “существование рода человеческого зависит от взаимообщения людей” (Ибн Сина) /637:136, 281; 611/. Утверждается определяющая роль непосредственного *восприятия* как критерия оценки произведения (Глареан, Швейцария XVI в.). Значение чувственного восприятия в судьбе музыкальных творений подчеркивают и виднейшие музыканты-математики эпохи Возрождения и классицизма Царлино и Рамо. А энциклопедист д’Аламбер даже в вопросе строя и звукорядов выше всех расчетов ставит художественную практику /693:11, 62; 501:478, 479; 577:75, 78/. Налицо вызревание *эстетических представлений* об ИМ как виде искусства.

Однако в воззрениях древних мыслителей (античных и восточных) ИМ не выделялась из *синкретического целого*. Даже Ирайняр признавал истинным только соединение поэзии, музыки и драмы, Нарада считал музыкой и песню, звучание МИ, и танец. Аль-Фараби уже отчетливо различает *инструментальную* и *вокальную* музыку, отводя этому особый раздел Введения. При этом он говорит о происхождении музыки из “сводного искусства”, посвящая целые разделы своего трактата проблемам: 1) зарождения музыки; 2) изобретения МИ /637:27, 106; 611:36, 31/. В работах античных и средневековых ученых находим и первые попытки выявить календарную, обрядовую приуроченность, функциональную, половую стратиграфию инструментария, а также тех или иных форм ИМ. Еще Квинтилиан разделял инструменты мужские и женские, связанные с покоем и отвечающие состоянию аффекта /381:198/. Шарнгадева дифференцирует инструментарий в зависимости от применения в быту: “отправлении в путь, на празднествах... на свадьбах, при посвящении... в случае бедствий и волнений... войн, в дра-

мах...”; выделяет два рода музыки: 1) культовую; 2) светскую, Кей-Кавус различает “музыку для стариков (рах.), для молодежи (хафиф), для детей, женщин и даже... “легкомысленных мужчин”, что играть” зимой... летом” /637:118, 284–285/.

В вопросе о генезисе, становлении, значимости ИМ и ее взаимоотношении с вокальной в науке древнего мира, Средневековья и Возрождения проявились две противоборствующие тенденции: вокально- и инструментальноцентристские. По Нараде, ИМ возникла раньше вокальной, вслед за танцем. По Абхинавагупте (X–XI вв.), вначале родились пение с его недифференцированным (т. е. протяженным. – И. М.) звучанием, затем – музыка ударных инструментов, затем – речь /637:107, 39–40; 139/. Античные мыслители пишут о подчиненном положении ИМ, служащей лишь для удвоения (октавой выше) пения /503:35/. Бхарата считает главным для выразительного пения согласованность с виной, а Цзы-Кан (III в.) вообще вокально-инструментальную музыку относит к низшему разряду в сравнении с чисто инструментальной (игрой на цине). Абхинавагупта причисляет пение к “более высокому уровню самопознания”. По Ибн Сине же, инструментализм – проявление интеллектуальности, отличающей человека от животных, О менее непосредственном воздействии ИМ в сравнении с вокальной говорит и Шарнгадева; танец же у него следует законам ИМ. Аль-Фараби отдает первенство вокалу, особенно в синкретических жанрах, но не проходит мимо чисто инструментальных форм, “когда петь невозможно”. Правда, он предпочитает, как позднее Аш-Ширази, те инструменты, звучание которых напоминает человеческий голос /637:87, 163, 42, 281, 45, 299, 117–118; 611:35/. Отмечают функциональное родство между ударами барабанов и звуками, производимыми человеком без орудия, напр., рукоплесканием (С. Джугаеци, Армения XVII в.); для хлопков в ладоши родился даже специальный термин “каф”, по аналогии с даф`ом (бубном) – звуки кафа, как и всех ударных инструментов, Джамии называет “счетными единицами” музыкального произведения /637:370, 307/.

Прорастание эстетических концепций ИМ отразилось и в вопросе об исполнении. “Нет звука приятного или неприятного самого по себе, то или иное чувство вызывает способ его извлечения”, – говорит Ибн Сина. Еще древнекитайские мыслители утверждали, что манера исполнения должна соответствовать природе МИ (Ле-цзы, III в. до н. э.) /637:251, 152/. Подчеркивали важность следования традиции в исполнении. Делались и конкретные наставления. В Древнем Египте существовали т. н. номы – типовые мелодические формулы, обязательные для включения в самую свободную импровизацию /535:62/, равно как строго упорядоченным было употребление МИ и приемов игры на них /503:14/. Греки вводили обозначения струн, способа их укорочения и тетрахордов, аль-Фараби и его последователи – пальцев, свободной или прижатой струн /536:135, 144, 146–147; 611:68/. Кей-Кавус советовал разнообразить исполнение темповыми контрастами (“Не играй только медленные... и только... быстрые!”), рекомендуя определенный порядок следования пьес /637:284–285; 157:203–207/. Значительное внимание к исполнительству, формам музицирования уделяли и теоретики европейского Возрождения, в частности, Царлино, а Х. Бермудо (Испания, XVI в.) и К. Пауман (Германия, XVII в.) в своих руководствах для игры на клавесине и органе рассуждают о фактуре, украшениях, рациональных приемах постановки рук, технике переложений вокальной музыки на инструмент и манере исполнения /501:362, 457–458, 479; 87–88/.

С исполнительством тесно связана проблема профессионализма музыкантов-инструменталистов, рожденная еще в эпоху древнейших цивилизаций /288. 2:61/. Древнеегипетские профессионалы выделялись даже своим инструментарием (напр., арфа в отличие от лиры) /535:46–47/. Аль-Фараби объяснял появление профессионализма бóльшей одаренностью определенных индивидуумов, склонностью к новаторству в исполнении, а также к собственному творчеству, выделявших их из числа окружающих, при этом подчеркивая огромное значе-

ние исполнительского *мастерства* /611:37/. В связи с этим возрастает роль *обучения* и *репетиционной* работы – “обучение... (игре) на похе (трубе) и кнаре (арфе)... требуют времени и труда” /637:366/; возрастает и роль *учителя*. Учителям следуют (это относится и к письменному творчеству музыкантов-мыслителей: из трактата в трактат переходят определенные положения, классификации и формулировки). Ими гордятся: аль-Фараби – Второй учитель (первый – Аристотель). Их нельзя гневить: ученик, вздумавший соревноваться с учителем Гутиллой, проиграл и погиб /637:78–84/. В наставлениях музыкантам-профессионалам также немало *бытовых* советов: быть приветливым, деликатным, чисто одетым, надушенным, сладкоречивым, уметь шутить и острословить. И главный – *знать* своих слушателей, уметь угождать слушателям разных вкусов и темпераментов /377; 637:284–288/. Дидактическая функция – едва ли не главная и для самих трактатов Средневековья и Возрождения – сочинений, в которых понятия “учение” и “учебное пособие” еще неразделимы.

Сказанное не снимает теоретической значимости отмечаемых трактатов, тем более что инструментоведение в них выступает как часть теории и эстетики музыки, теория – как часть математики и т. д. Это связано и с престижностью занятий теорией музыки в обществе. В Риме I в. до н. э., где в целом царило отрицательное отношение патрициев к музыкальному профессионализму, занятия теорией музыки приветствовались; она относилась к дисциплинам высшего образования /381:219/. В античной Греции теоретиками музыки были крупнейшие философы Пифагор, Платон, Аристотель, Дамон, Аристоксен /288. 2:243–250; 503:39–40/, в Китае – Конфуций, на среднем Востоке – Ибн Сина. Теория музыки занимала значительное место в общественной жизни. И не случайно аль-Фараби формулирует тему: “Теоретики и теория музыки” /611/, Ибн Сина всю “музыкальную науку” делит на две части: практическую (сочинение и исполнение музыки) и теоретическую,

а Д. Али целый раздел посвящает деятельности музыкальных ученых /637:28–29, 258/. Неразрывность теории и практики точно определил Царлино: “Музыкант-практик без знания теории или теоретик без практического опыта всегда может заблуждаться и составлять неверные суждения о музыке” /501:479/.

Начала инструментоведения славян и балтов восходят к эпохе становления письменности в Восточной Европе. Первые упоминания о МИ и их употреблении в быту встречаем в *летописях, хрониках, погодных записях событий*: начиная с X в. в Чехии, Болгарии и других южно-славянских землях /501:378, 140/, с XI–XII вв. в Польше (на латинском, позднее также на польском языках), с XII в. на Руси (вначале на территории современной Белоруссии и Украины – на старославянском языке), начиная с XIV–XV вв. – иллюстрированные /501:141, 400; 859:14, 17; 160:39, 47/. В белорусских источниках XII в. содержатся первые сведения об инструментарии балтов /66:204–205; 255:297–299/.

Другим источником первых инструментоведческих представлений славян и балтов явились *церковная литература, жития святых* (с XI в.), переводы Библии на старославянский (начиная с Кирилла и Мефодия) и родные языки (начиная с польского – в XV в.) /862:7; 160:86, 61; 1013:15/. При *толковании* библейских текстов приводились национальные эквиваленты объясняемых понятий и данные о национальных МИ /868:22/. У балтов и восточных славян здесь пионерами явились в XVI в. Й. Бреткунас (Восточная Пруссия) и великий белорусский ученый, первопечатник Ф. Скарына.

Музыкальный инструментарий занял прочное место в тематике выросших из толкований религиозных текстов *лексикон, лексисов, словарей, глоссариев*, существовавших и самостоятельно, и в составе азбуковников и букварей для начального образования молодежи /68:46/. Характерна при этом тенденция перехода глосс (понятий и их объяснений) из источника в источник /868:22/. Наиболее инструментоведчески наполнен-

ным явился “Лексикон славяно-росский” киевлянина П. Берынды (1627 г.), включавший в себя старейший “Лексис” галичина Л. З. Тустановского (1596 г.), опиравшийся на новгородские словари XIII–XV вв., “Лексикон греческий” (1499 г., Милан) и “Библию” Ф. Скарыны (1517–1519 гг., Прага) /68:47; 859:253/. На “Лексикон” Берынды опирался и москвич К. Истомин – последователь отца славянской педагогики чеха Я. А. Коменского. Он применил дидактический принцип наглядности. Каждое название МИ из “Букваря в лицах” (1694 г.) сопровождается рисунком /68:8, 128, 136/. К тому же К. Истомин наряду со старославянскими приводит греческие, латинские и польские термины, подобно тому, как Я. А. Коменский – латинские, чешские, немецкие и венгерские /195:21/. Среди словарей “Литовско-немецкий лексикон” Ф. Руига XVIII в. наиболее информативен по инструментарию балтов /278:8/.

Существенный вклад в накопление информации об инструментарию вносят многочисленные документы: кодексы законов (из наиболее ранних интересен “Kodeks mazowiecki” XIII в., регламентирующий сферы бытования аэрофонов /160:49/), указы светских и церковных властей, в т. ч. запреты и ограничения на те или иные формы инструментального музицирования /501:402, 401; 587: 96/, расходные книги (вплоть до XVIII в.), документы двора, городские акты и акты о наследстве (XVI–XVII вв.) /160:58, 63, 95; 863:44/, инвентари и реестры придворных капелл /160:97, 93, 109, 113, 132–135, 136, 139–140, 149–150/. А о бытовании инструментальной музыки и народных музыкантах – *религиозно-нравоучительная и художественная литература*, начиная со “Слова о богаче и Лазаре” XII в. /160:85/ у восточных славян.

Ранний период становления славянского и балтийского инструментоведения (до XIV в.) связан с рукописной традицией, неблагоприятными условиями развития ИМ, что обусловлено борьбой церкви с ересью, с остатками язычества /868:18–20/. Вместе с тем, он внес важную лепту в познание инструмента-

лизма. В эту эпоху появляются первые упоминания об отдельных МИ, их настройке, бытовании, объяснения отдельных музыкальных понятий, изображения музыкантов при игре /868:20–21/. Начиная с XIV в. в рукописных, а затем и печатных источниках кристаллизуются *инструментоведческие представления*, делаются попытки описания процесса изготовления, классификации МИ по способу игры и систематизации родов музыки по ее бытованию /1108:6; 868:23–24/. Формируются эстетические (особенно к XVII в.) *представления о музыке* как одном “из семи свободных искусств” и этические – свет в отличие от тьмы, день – от ночи и т. д. /868:28/. Тексты наполняются более подробными данными о строении, классификации, бытовании инструментария, которые в ряде сочинений, напр., Й. де Муриса (XIV в.) и особенно Я. А. Коменского (XVII в.), получают характер первых иллюстрированных *научных описаний* /195:21–22; 173; 868:29/.

XVI–XVII вв. – время первых славянских *исторических, этнографических, краеведческих трудов и публикаций фольклорных текстов* (песен, пословиц, поговорок), включающих упоминания об инструментарии, формах инструментального музицирования, а также их описания /868:27; 862:7/. Вес инструментализма в таких источниках все возрастает, тем более что и на восточно-славянских землях в XVII в. возрождается престиж не только военной, но и светской ИМ, а также интерес к ней в литературе /862:6; 160:85; 331:1582; 156; 279; 230/.

А в XVIII в., в период бурного развития науки вообще, инструментализм в России, Украине, Польше становится явлением государственной важности, и это создало *новую базу* для инструментоведения. Инструментарий теперь – существенная часть фундаментальных Словарей, этнографических, экономических и топографических справочников (особо отметим труды И. Г. Георги) /868:37–38/. Например, “Словарь Академии Российской” (1789–1794 гг.) содержит свыше 100 статей с первыми серьезными описаниями инструментов и их функциони-

рования /868:41–42/. Благодаря переводам национальных терминов на европейские языки (1771, 1792 гг.) предпринимаются попытки ввести народные МИ славян и балтов в международный научный обиход /868:37/. Начиная с работ Т. Лепнера (1744 г.), А. Ригельмана (1786 г.), С. Тучкова (кон. XVIII в., изд. в конце XIX в.), А. Висковатова, И. Сахарова, Ф. Буслаева, А. Востокова, И. Забелина, А. Афанасьева, А. Котляревского, А. Веселовского, Л. Голембийовского, М. Преториуса, В. Шухевича, Е. Тышкевича, С. Даукантаса, А. Юцявичюса, А. Юшки, С. Станявичюса (нач., сер. и кон. XIX в.) и вплоть до классических исследований традиционной культуры славян и балтов К. Мошиньского, белорусов – Ч. Петкевича, серболужичей – З. Колосувны (сер. XX в.) инструментарий все определеннее входит в сферу интересов русских, украинских, польских, литовских, белорусских, прусских исторических, этнографических, филологических исследований /868:47–49, 39-40; 862:7–9; 160:157, 158; 352:19–22; 1012:5; 370; 285/, снабженных нередко, как, напр., у А. Ф. Доммера и К. Штаффорда, специальными музыковедческими приложениями /868:51–52/.

Данные о МИ составили существенную часть *музыкально-теоретической науки* славян, ведущую свое начало от трудов болгарина И. Кукузеля (XII–XIII вв.), чехов И. Моравского (XIII в.), И. Пражского (XIV в.), Я. Благослова (XVI в.)³, украинца Н. Дилецкого, русских И. Коренева и Михаила (XVII в.), поляков Л. Ободзинского (XVII в.) и В. Сераковского (XVIII в.) /501:144, 378, 388, 390, 460; 868:25-31; 160:99, 119; 125, 160/. Представления о природе и генезисе МИ здесь тесно связаны с космогоническими, морально-этическими и эстетическими концепциями музыки своего времени, в русле вышеописанных. “Музыка останавливает ветер”, – утверждает И. Пражский; Н. Дилецкий ведет происхождение инструментария от седьмого колена Адама /868:25; 501:466, 388/. Однако все основатель-

³ В Пражском университете курс музыкальной теории читался со времени основания (XIV в.) /501:379/.

нее становятся сведения об инструментарии и формах музицирования, *инструментализм* осознается как *самостоятельный род* музыки, для освоения которого требуются большие знания и практические усилия /868:20, 26; 501:378/.

Спорадические появления инструментоведческих описаний имеют место и в науке XVIII–XIX вв. /862:10/. Однако, начиная с XVII в. в Польше /259/, XVIII–XIX вв. – в большинстве других славянских и балтийских стран – *инструмент* становится объектом *специального* внимания. Инструментоведение (включая и данные о народных МИ, народных музыкантах, роговых оркестрах) включается как важная составная часть в исследования по музыкальной акустике и материаловедению (начиная с М. Ломоносова, Л. Эйлера, М. Головина) /868:33/, истории музыки, музыкальной этнографии и археологии (начиная с Л. Ободзинского, первых книг и диссертаций о русской и украинской музыке Я. Штелина, М. Гутри, Й. Х. Гинрихса, монографий и статей В. Михневича, В. Одоевского, Н. Разумовского, Г. Гесс де Кальве) /863:35–40, 45, 54, 51/, в труды и сборники материалов по фольклору (Ф. и Г. Тецнеров, Х. Барча, Э. Линевой, А. Сабаляускаса и др.) /341:58–65; 28:10-15; 591; 952; 280–281/. В XIX в. появляются и специальные статьи, очерки, брошюры и небольшие книги об инструментах (в т. ч. народных), создаваемых как отдельными энтузиастами, так и профессиональными учеными М. Стаховичем, В. Русановым, М. Петуховым, А. Масловым, А. Владимирским /868:52–55/. Поднимается историческая и художественная *значимость национального инструментария*, отмечается роль инструментального исполнительства, обращается внимание на народную музыкальную терминологию, на значение *крестьянства* в формировании и хранении народной *инструментальной традиции*. Приоритет в славянском мире здесь принадлежит ученым России, Украины и Польши.

На этих землях, в трудах А. Фаминцина, А. Маслова, Н. Лысенко, Н. Привалова, Г. Хоткевича, А. Хыбинского, К. Квитки сформировалась как самостоятельная исследовательская об-

ласть наука о народных МИ – этноорганология, выросшая в тесной связи с *академическим инструментарием* Западной Европы, основоположником которого принято считать бельгийца *Огюста Геварта* (1828-1908) /195:20/.

Действительно, идя по пути Г. Берлиоза в создании практического курса инструментовки для симфонического оркестра середины XIX в. /421/, Геварт предваряет свои указания по употреблению тех или иных МИ, их групп и составлению партитуры фундаментальными сведениями о звуковой природе, тембровых и исполнительских особенностях известных ему видов музыкальных орудий. Производит классификацию инструментов, систематизацию их регистров согласно объективным данным и опыту их использования в европейской профессиональной музыке /124/. Становлению этноорганологии способствовали как широкое распространение книг Геварта в Западной и Восточной Европе (в России они были переведены П. И. Чайковским и Н. Арсом), так и бурный подъем во второй половине XIX – первой половине XX вв. народоведения и фольклористики вообще /181; 228; 293:23–39/. Ключевыми на этом пути явились 80–90-е годы XIX века. Именно тогда бельгийцем *В. Майоном* был опубликован Каталог инструментального собрания Брюссельской консерватории с помещенной там всеобщей классификацией МИ, где впервые в истории науки учтен огромный конгломерат традиционных музыкальных орудий различных стран и народов /218/. Тогда же появились описания коллекций МИ Петербургской консерватории (М. Петухов), Дашковского музея (А. Маслов), народов Средней Азии (А. Эйхгорн). Словарь народных инструментов России (Н. Финдейзен) /868:59–60/ и специальные *этноинструментоведческие* исследования А. Фаминцина и Н. Лысенко (см. библиографию), линия которых продолжилась в трудах первой половины XX в. – Н. Привалова, Г. Хоткевича, А. Хыбиньского /868:64/. Главное, что отличает работы ведущих русских, украинских и польских инструментоведов, – это обращение к *народным*, крестьянским

слоям национальной культуры, попытка представить картину функционирования МИ в народном быту, показать пути их развития, географию распространения, историческую хронологию в употреблении отдельных их видов музыкантами-носителями традиции (в т. ч. скоморохами), выявить этимологию традиционных терминов, опираясь на свидетельства фольклора, исторических памятников и историко-лингвистические анализы. Характерны попытки сопоставить тот или иной инструмент с видовыми его аналогами у других народов. Они имеют место как в работах, посвященных отдельным видам (Фаминцина, Привалова), так и в монографиях об инструментарии целого народа (Финдейзена, Хоткевича, Хыбиньского) /868:62, 60, 61, 54; 1123; 53/ и нередко сопряжены с теорией заимствования (напр., Привалов) и ее критикой исследователями, предвосхитившими типологический подход (Хоткевич) /868:64–66; 1123/.

Новую эпоху в первой половине XX в. открывают *классические исследования* К. Закса, А. Шеффнера, Г.-Г. Дрегера и К. Квитки, когда органология поистине становится международной наукой.

“Реальлексикон” Курта Закса (1913 г.), где впервые дана целостная картина инструментария всех времен и народов, открывает серию специальных *инструментоведческих словарей, энциклопедий и справочников*, ставящих целью показать все разнообразие инструментария народов мира, отдельных его континентов или историко-этнографических регионов /286/. Справочные и научно-популярные издания стимулировали и собственно исследовательскую работу – в наших странах эту миссию выполнил и отчасти еще выполняет “Атлас музыкальных инструментов народов СССР”, за рубежом – словари С. Меркюз, атласы А. Бухнера /860:222; 46/. На пути создания фундаментальных исследовательских энциклопедий инструментария кульминацией можно считать задуманное и осуществляемое под руководством последователей К. Закса, Э. Эмсгаймера и Э. Штокмана многотомное научное издание “Handbuch” (Ру-

ководство) по народным МИ Европы /295; 20; 186; 83 и т. д./.

Мощной основой для названной серии явились принятая до сегодняшнего дня систематика МИ берлинских ученых Э. М. Хорнбостеля и К. Закса (1914 г.) и теоретическое “Руководство по инструментоведению” (1919 г.) К. Закса /149; 284/, которые внесли существенный вклад в становление сравнительного музыкознания⁴. Вскрыв в монографии “Дух и становление музыкальных инструментов” (1929 г.) функциональное и историческое расслоение – стратиграфию традиционного инструментария /283/, К. Закс сделал важный шаг на пути к всеобъемлющим этнокультурным исследованиям музыкальных орудий, а также к постановке на новом уровне проблем происхождения музыки, МИ, их эволюции. Основные теоретические положения *органологии* как науки, предмет исследования которой – музыкальный инструмент в художественной практике, развивая концепцию К. Закса, установил в 50-е гг. его ученик Г.-Г. Дрегер /74–76/.

Историко-генетическая проблематика нашла свое развитие в книгах французского ученого *Андре Шеффнера* “Происхождение музыкальных инструментов” (1936 г.), серии статей, а также в монографиях К. Закса “История музыкальных инструментов” (1940 г.), “Музыка древнего мира” (1943 г.) и, далее, у Р. Бражара /299; 287; 288; 40/. Проблемы стратиграфии – в конкретных музыкально-этнографических исследованиях А. Шеффнера, К. Г. Айзиковитца, Э. Эмсгаймера и К. Квитки /299; 152; 100; 1158; 929/. Последний, продолжая линию украинских инструментоведов Н. Лысенко и Г. Хоткевича, поднимает на теоретический уровень *проблему личности* народного музыканта – носителя традиции /954; 1124; 1122:455–518; 1089; 934:279–345/. Серьезным вкладом в отечественную органологию явились труды В. Беляева, С. Гинзбурга, В. Стешенко-Куф-

⁴ Его принципы четко изложены К. Заком в специальном разделе книги “Музыка древнего мира” /288.2:21–28/.

тиной, Я. Эшпая, А. Гуменюка, И. Хашбы и ряда других исследователей, обративших пристальное внимание на конструкцию и строй МИ, Б. Струве, Г. Благодатова, К. Верткова, Т. Вызго, Р. Садокова – на его морфологию в процессе исторического развития музыкальной культуры /829; 831; 871; 1159; 880; 1119; 718; 838; 840; 855–861; 865; 1064–1065, а также 977/.

В 50-е, 60-е и, особенно, 70-е–80-е годы (период “органологического взрыва” /977/) количество конкретных инструментоведческих исследований в бывшем СССР и за рубежом резко увеличивается, исчисляясь уже не единицами, а десятками и сотнями (см. 44; библиографию в 977; 857, также: 795; 901; 962; 989; 1003; 1020; 1012-1018; 1069; 1103; 1133; 14; 21; 22; 69–70; 117; 168; 190; 192; 247; 264). Инструментоведческой тематике посвящается значительная часть советских и зарубежных музыковедческих, этнографических, фольклористических симпозиумов, специальные форумы органологов, лекционные курсы в учебных заведениях, ведется подготовка аспирантов, создаются попытки теоретической постановки проблем этноорганологии как науки, ибо несмотря на почти двухтысячелетнюю историю (со времени первых специальных инструментоведческих работ) научный аппарат, основные принципы, задачи, цели, методология органологии не только не едины, но далеко не всегда четко установлены, отсутствует договоренность и по основным вопросам описания, классификации, терминологии и даже определения предмета исследования /987:144/. Это позволило ведущим современным ученым О. Эльшеку и Э. Штокману охарактеризовать органологию как “молодую научную дисциплину” /93:11–12/.

Возраст о р г а н о ф о н и и, объект которой – народная *инструментальная музыка*, а также количество работ о ней в прошлом и вовсе незначительны. Отдельные фрагментарные и весьма приблизительные нотные записи до 30-х гг. XX в. /704:35-40; 868:42, 54; 160:95; 67:138; 1062; 702; 172; 281; 370; 258; 294; 634; 754; 952/, стремительный и все ускоряющийся с

середины XX века до сегодняшнего дня рост изданий нотных текстов и грампластинок как небольших фрагментов, так и развернутых композиций, публикаций отдельных пьес и крупных, в т. ч. специальных инструментальных сборников и антологий /898; 899; 25; 203; 1127; 920–921; 936; 925; 1104/, включая и балто-славянские земли (напр., публикации Б. Смирнова, Ф. Соколова, Л. Ленга, С. Палюлиса, Р. Гарасымчука, Ст. Мерчиньского, А. Гуменюка, Н. Котиковой; И. Назиной) /1073–1078; 355; 261; 134; 232–233; 916; 575–576; 826/, создание научных работ, статей, монографий, диссертаций об отдельных локальных или национальных явлениях НИМ (напр., Б. Бартока, Л. Пиккена, Л. Ленга, А. Жубанова, П. Аравина, З. Кумер, О. Бочкаревой, А. Рудневой, Ф. Кароматова, А. Мухамбетовой, Р. Зелинского, Ю. Бойко, Ж. Расултаева, А. Соколовой, П. Шегебаева, С. Утегалиевой, Б. Казгулова) /24; 264; 193; 894; 812–815; 183; 845; 698; 925; 902; 843; 1107/, первое обобщающее исследование Ф. Хербургера о ее бытовых жанрах на материале европейской музыки позднего формирования /144/, наконец, первые, пока еще немногочисленные теоретические статьи (Е. Гиппиуса, К. Квитки, О. Эльшека, Х. Ааренса, Б. Аманова, Л. Белявского, Б. Байкадамовой, Ю. Страйнера, В. Сузукей, Б. Яремко и автора этих строк) /872; 929; 81–91; 4–5; 807–809; 827; 326–329; 976–988; 994/ – вот основные штрихи к историографии исследования НИМ.

Сейчас уже с полной определенностью можно утверждать, что основные направления и методы современного инструментоведения сформировались в результате длительного и сложного исторического пути познания.

Историко-морфологический метод основывается на изучении МИ и исторического развития его формы, конструкции, акустико-технических параметров и практики применения (Г. Беккер, И. Мачак, Т. Вызго, К. Вертков, Р. Галайская, П. Чисталёв, И. Тынурист) /994:56/. Задача обстоятельного изучения морфологии инструмента, выдвинутая в 1920-х гг. В. Беляевым,

как отличительная черта материалистического подхода к изучению народного искусства, важна и для понимания исторических процессов развития народной музыки. Ведь нередко МИ, либо его останки (в раскопках, коллекциях, иконографии) – единственное материальное свидетельство музыки ушедших эпох. Сюда близко примыкают работы *инструментоведов-археологов* /831; 941; 59; 669; 705; 209; 225; 315; 316; 340; 353/ и *этнографов*. Последние, правда, хотя и имеют дело с живыми функционирующими явлениями, рассматривают МИ, в основном, как феномены материальной культуры, а также в аспекте их бытового предназначения /241; 74; 343; 938; 946; 1113; 1161/ и, как правило, без анализа музыки.

Музыкально-стилистическое направление основывается на изучении звучащего МИ. Идеи исследования инструмента, его звукоряда, тембро-динамических особенностей не в лабораторных условиях, а в системе реального функционирования и репертуара, выдвинутые Хыбинским, Квиткой, Дреггером /53; 929; 75/, получили дальнейшее развитие в трудах Ц. Рихтмана, Г. Благодатова, Л. Ленга, Г. Тампере, Р. Зелинского /994:57/. Музыкально-стилистическое направление способствовало постепенному перерастанию органологии в органофонию, а также становлению системно-этнофонического метода.

Структурно-типологический метод сформулирован и воплощен в трудах Э. Эмсгаймера, Э. Штокмана, Г. Моека /994:57/. Он основывается на изучении МИ как элемента и порождения материальной и духовной культуры народа. Исследование морфологических и музыкально-стилевых особенностей инструмента координируется с анализом его функционирования, социальной специфики, терминологии, символики формы и тембра. Подход к материалу сугубо индуктивен /994:56/. Объект исследования – отдельный звучащий и функционирующий МИ во всем комплексе его составляющих. Группа инструментов, сходных по *структуре комплекса*, определяющих их как культурно-исторический феномен *признаков*, образует *тип* – главную структур-

ную категорию. Сопоставление типов с учетом археологических и историко-культурных данных позволяет предпринимать серьезные попытки изучения этнической и социальной истории инструментов и породивших их музыкальных культур.

Свою структурную и функциональную проблематику (наряду с общефольклористической и музыковедческой) выдвинули и собственно органофонические исследования. Прежде всего, нам видятся проблемы: а) взаимосвязи инструментария и музыкального формообразования; б) оппозиции стабильности и мобильности структуры в инструментальной композиции, канона и импровизации; в) соотношение индивидуального и группового в исполнении; г) взаимодействия инструментализма с другими видами искусства; д) связи тембра и жанра; е) исследования образного мира инструментальной музыки в системе эстетических норм изучаемой культуры; ж) соотношения профессионализма и любительства, стихийности и осознанности творчества; и) традиционной школы и систем обучения. Названные проблемы вызрели на ниве удач и упущений органофонии. Как ряд органологов проходят мимо музыки /859:10/, так и многие исследования и сборники нотаций ИМ даны без подробного (а то и без всякого) описания инструментария /1127; 887; 802; 179; 822/.

На базе конкретных органологических и органофонических штудий выкристаллизовался сформулированный нами в 1983 г. *системно-этнофонический метод* исследования /994:58–63/. Этот специальный исследовательский метод в определенной отрасли науки обусловлен комплексным подходом к явлениям народной культуры, системным методом изучения искусства. Он тесно связан с вышеизложенными направлениями и методами, а также с концепцией К. Квитки, согласно которым МИ мыслится как элемент целостной системы народного быта и культуры, как носитель звукового мышления народа; взгляд на это мышление с эстетических позиций европейской “ученой” музыки обедняет представление о подлинной природе народного искусства /931. 2:6–9, 14–18/.

Суть системно-этнофонического метода в следующем. Инструментарий и ИМ – тесно связанные и взаимообусловленные явления материальной и духовной культуры, обусловлены ее общими законами и отражают ее. Инструментарий определяет звуковое поле инструментальной музыки, но и сам отражает определенный этап ее развития. Взаимосвязь между МИ и ИМ реализуется как на уровне традиционной музыкальной системы в целом, так и в каждом конкретном ее проявлении. Отсюда неперенным является: а) исследование инструментализма в *системе* духовной и материальной культуры народа, ее социализации в связи с традициями быта, хозяйственной деятельности, поведения, обрядов, различных видов искусства в процессе исторического развития культуры и самих этносов – ее создателей и носителей; б) неразрывное и *синхронное* изучение инструментария и ИМ на всех этапах (от первой полевой записи до итоговых логических выводов) как базис исследования; его данные основополагающи; в) введение в сферу исследования проблемы исполнительства и личности музыканта (изготовителя инструментов, создателя и носителя музыкальных произведений, педагога-хранителя традиций); г) поскольку наиболее полное, системное представление об объекте современный исследователь может получить только при соприкосновении с его реальным функционированием, за *исходные* принимаются данные *полевого исследования*; все источниковедческие материалы и реконструкции координируются с его результатами; д) *многоаспектность* данных и необходимость их *координации* предполагает высокую техническую оснащенность исследования, тщательную научную транскрипцию звучащего материала и документацию, которые становятся не вспомогательными средствами, но существенными составляющими исследования.

Главная задача системно-этнофонического метода – способствовать выявлению сути системы “традиционное инструментальное музыкальное искусство” в среде бытования, в процессе формирования и развития. Наиболее рельефно становление

этого метода прослеживается в исследованиях Л. Ленга, О. Эльшека, Ю. Бойко, С. Субаналиева, В. Юнусовой и других современных инструментоведов /994:63; 843; 1088/.

На системно-этнофонический метод опирается и работа, предлагаемая вниманию читателя. Ее исследовательский профиль, тематика, способ изложения, композиция обусловлены названным методом, равно как всем ходом развития инструментоведения, задачей осмыслить и подытожить данные о НИМ, определить ее как феномен культуры, рассмотреть связанную с ней научную проблематику. Действительно. Описание того или иного явления принято начинать с его определения. В нашем случае – ситуация парадоксальная. С одной стороны, определения вроде бы не требуется. Ведь все составляющие термина – народная; инструментальная; музыка – и в целом понятие “народная инструментальная музыка”, – вещи, на первый взгляд, очевидные. С другой – если вдуматься в их содержание, – определение дать вовсе не просто. В самом деле, что считать народной инструментальной музыкой? Где грань между музыкой и внемузыкальными звуковыми комплексами? Между музыкой инструментальной и вокальной? Каковы критерии дефиниции музыки “народной”?.. Структурные и функциональные критерии, основанные на определенном материале, среде и эпохе, не носят универсального характера. Для классической теории, выросшей на базе европейской профессиональной практики, “высотная определенность” – один из главных дифференцирующих признаков музыкального звука в отличие от внемузыкального, шумового /621:8/. Однако, шумы – сложные звуки с нефиксированной высотой – основной, а иногда и единственный строительный материал многочисленных жанров народной музыки Сибири, Дальнего Востока, Африки, Южной Америки /152; 850/. Не универсальны и такие, признаки как ритмическая фиксированность и регулярность, тональная устойчивость. Даже в рамках одной традиции запрещенное с течением времени превращалось в нормативное. Так же обстоит

дело с функциональными параметрами. Кристаллизация эстетической функции музыки – результат довольно позднего этапа ее развития. Даже в одной национальной культуре, в одно время, но в разных жанрах неодинаковы соотношения эстетического и прикладного, врачевательного и т. д. Само членение функции многих творений на составляющие весьма условно. Степень духовности, эмоциональной значимости, убедительности произведения в ряде культур внеэстетическая (напр., магическая) наполненность может определять даже больше, чем собственно художественная. В русских деревнях на берегах Волхова “конкурсными” при определении музыкального мастерства пастуха являются не виртуозные интерпретации песен, не программная музыка, а сигнальные и охранительно-магические наигрыши, когда “слушаешь и веришь: пастух надежный”. Сами пастухи из всех наигрышей выше всех ставят “сгонные”, а пастушеские инструменты в их традиционном обличье бытуют, пока звучат такие наигрыши, пока есть нужда в них /975/. Не многим легче и с отличительными критериями музыки “инструментальной”. Участие орудия – признак существенный. Но куда отнести звуковые композиции, достигаемые с помощью губного и зубного свиста, хлопанья в ладоши, топанья ногами, вращений руками в воздухе?.. К вокальной музыке?.. Куда отнести явления, где звукоизвлечение находится на грани вокального и инструментального /1120; 914/: игру на флейтах при одновременном гудении голосом; на мирлитонах, где источник звука – голос музыканта, а инструмент – только его преобразователь; на варганах, где бурдон – инструментальный, а источник мелодического обертонования – вокальный аппарат исполнителя? Это и не вокально-инструментальная музыка, где игра инструменталиста объединяется с пением певца, т. е. ИМ сочетается с вокальной. Куда отнести ритмически организованные хлопки, щелчки пальцами и с помощью кастаньет, производимые танцорами: к музыке или хореографии?.. Еще сложнее установить критерии определения “народная” по отноше-

нию к НИМ. Не спасает и оппозиция музыке профессиональной, ученой, ибо и профессионализм, и учебный процесс, как увидим ниже, НИМ тоже свойственны. Не помогает и обращение к существующему уже опыту использования термина “народная инструментальная музыка” и его наполнения. Опыт этот довольно противоречив. Народной инструментальной музыкой называют и традиционный инструментализм, и композиторские сочинения, аранжировки (в т. ч. европейской классики), концертное исполнительство на баяне, аккордеоне, домре, клавишных гуслях, хроматических цимбалах и бирбинес, равно как и деятельность соответствующих самодеятельных, учебных и филармонических оркестров /832; 960; 1039/.

Откажемся на время от попыток вывести определение НИМ. Обратимся к живой практике ее бытования и функционирования в культуре (гл. 1), взаимосвязям с другими видами художественной деятельности (гл. 2), вопросам генезиса и развития (гл. 3), попытаемся выявить ее художественную природу и социальное своеобразие (гл. 4). Лишь тогда без предвзятости, часто обусловленной ограниченным представлением об объекте, на базе индуктивного анализа широкого круга фактов мы сможем осуществить требуемую дефиницию. И обратиться к рассмотрению тесно связанных с задачей обобщения явления насущных проблем его фиксации и изучения (гл. 5), к выявлению специфики образности и путей структурирования художественных текстов инструментальных музыкальных произведений (гл. 6).

На пути исследователя-теоретика масса трудностей. Даже на основе сегодняшних знаний и представлений о НИМ переход от отдельных, частных наблюдений к объективным обобщениям осложнен многоликостью, масштабами и этностилевым разнообразием материала. Да и последний собран и изучен весьма неровно — различными собирателями, с различной технической оснащенностью, на базе весьма различной методики. Поэтому, беря на себя смелость приступить к первому

теоретическому исследованию народного инструментализма, автор, во-первых, осознает предварительность своих обобщений. Подытоженные наблюдения, выявленные закономерности и предлагаемые методики толкают исследователя конкретных традиций на новые поиски, приводят к новым открытиям, в т. ч. в сферах, на которые эмпирический наблюдатель и не обратил бы внимания. Но подобные открытия способны нанести удар, и нередко серьезный, по отдельным положениям прежней теории, а то и по теории в целом. Возникают новые или усовершенствованные теории и новые открытия, новые области теории...

Во-вторых, автор опирается прежде всего на *конкретные*, по выражению В. Гошовского, фольклорные базы – *этнографические регионы*, где в течение ряда лет сам вел непосредственную изыскательскую работу, где мог ощутить жизнь музыкальной традиции во всей ее полноте. Это три музыкально-этнографические зоны трех восточно-славянских народов: русских (междуречье Волхова и Сяси, Ленинградская обл.), потомков древних низгородцев; украинцев (гуцулов Прикарпатья, Буковины и Закарпатья – пограничье Черновицкой, Ивано-Франковской и Закарпатской обл.; полешуков Брестской обл.); белорусов (пограничье Восточного и Западного Полесья, Гомельской и Брестской обл.).

Выбор не случаен. У данных культур много общего. Их роднят исторические связи восточно-славянских народов. Инструментарий и ИМ русских, украинцев и белорусов имеют большой исторический опыт изучения и во многом полнее, чем иной этнический материал, представлены в публикациях (Фаминцына, Привалова, Хоткевича, Квитки, Мошиньского, Благодатова, Верткова, Назиной, Гарасымчука, Мерчиньского, Шухевича и др.). Названные регионы находятся на стыке с иными этносами, естественно, вступавшими с местным населением в различного рода контакты. Гуцулы с румынами и долинными украинцами – подолянами и марамарошцами; русские новгородцы –

рядом с вепсами и другими прибалтийско-финскими племенами; белорусы-палешуки – с полесскими украинцами, русскими и поляками. В жизни избранных нами этносов значительна историческая роль лесного охотничьего промысла и скотоводства. Значительна также роль ИМ в культуре.

В то же время между ними много и различного – в путях хозяйственного и политического развития в разные эпохи; в дифференцированности иноэтнических контактов; в различии степени развитости и сохранности традиционного быта и культуры сегодня; в значимости места охотничье-скотоводческого хозяйства в течение последних веков: гуцулы – чистые скотоводы (поразительные параллели их инструментальной культуры с казахской и киргизской неслучайны), у волховцев скотоводчество сочетается с элементами земледелия, которое в Полесье сегодня даже преобладает над скотоводством; наконец, в различии места инструментализма в быту народа. Это дает нам смелость видеть в обнаруженных общих закономерностях уже не только историко-генетические, но и типологические причины, черты единой в самом общем плане системы – НИМ.

Чем больше будем расширять географию, тем дальше окажемся от живого этнографического комплекса в полноте его наблюдения: лишь несколько экспедиций на различные сроки (от нескольких дней до полутора месяцев) к близким и более далеким соседям названных народов – вепсам, долинным и горным полякам (Познаньское воеводство и Подгалянские Татры), украинцам, белорусам, полякам Белостоцкого воеводства, словакам (Средняя и Восточная Словакия), долинным украинцам (Подолія и степная зона: Винницкая, Тернопольская, Николаевская, Херсонская обл.), русским псковичам, новгородцам, ярославским переселенцам в Зауралье (Курганская обл.), румынам, карпатским цыганам, литовцам и тюркам – башкирам, татарам, киргизам, узбекам (Западная Сибирь, Ферганская долина, Хорезм); встречи с традиционными казахскими музыкантами Западного (Мангыстау), Центрального (Сары-Арка) и Южно-

го Казахстана, узбекскими и таджикскими макомистами, хомеистами Тувы, шаманами Таймыра и Приобья, азербайджанскими мугаматистами и ашугами, свадебными армянскими музыкантами метрополии и диаспоры (Ростовская обл.), инструменталистами финно-угорских народов Поволжья и Приуралья, Эстонии, Карелии и Финляндии в процессе подготовки этнографических концертов в Санкт-Петербурге, Москве, Алматы, Йошкар-Оле, Петрозаводске, Хельсинки, Таллине, Киеве, Душанбе и т. д.; беседы со своими учениками-исследователями казахской (4 аспиранта), азербайджанской (2), украинской (6), уйгурской (1), армянской (1), литовской (2), узбекской (1), киргизской (2), тувинской (2), адыгейской, белорусской, марийской, мордовской, удмуртской, карельской и др. культур. А еще далее – лишь по литературе и фонозаписям... Естественно, выдвигаемые тезисы по мере удаления материала, на который они опираются, от “фольклорных зон” автора либо работающих по аналогичной методике его учеников, становятся все менее “всеобщими” и все более “предварительными”. Есть и предел оговариваемой нами ответственности – народы Евразии и их соседи (что обусловлено масштабами имеющейся информации), хотя для сопоставления учитываем все известные материалы по *мировой традиционной* культуре.

Основные предлагаемые на рассмотрение и обсуждение идеи:

- 1) НИМ при всем ее национальном многообразии представляет собой целостный культурно-исторический феномен, обладающий общими закономерностями;
- 2) НИМ – феномен традиционной культуры (на стыке духовной и материальной), вид художественного творчества, тесно связанный с другими явлениями традиционного временного и пространственного искусства и академической музыки, но обладающий собственной типологией, системной организацией, спецификой образности, функционирования и восприятия, самобытными путями генезиса, исторической стратиграфии, способом сохранения традиции;
- 3) принципиальные, маркирующие черты инструментализма –

определяющая роль индивидуума, носителя традиции; осознание им процесса творчества, связи “исполнитель – слушатель”, доминантной роли музыкальной формы для реализации художественно-коммуникативного акта; профессионализм; тенденция к материализации музыкальной стилистики; в соответствии с этим, а также для формирования этнического звукоидеала – первостепенная значимость МИ, исполнительства, педагогики, народной музыкальной эстетики, теории и терминологии; 4) став предметом новой области этномузыкознания – органофонии, посвященной системному ее изучению, НИМ вызвала к жизни становление специальной научной методики, аппарата, а также системно-этнофонического метода исследования.

Учитывая малую и неравномерную изученность материала и необычайную сложность возникающих в связи с этим проблем, трудно надеяться на сколько-нибудь окончательное их разрешение или хотя бы полное освещение. Но автор целиком будет удовлетворен, если возрастет число участников путешествия по увлекательному и еще мало ведомому науке миру – народной инструментальной музыке. Ибо, как хорошо заметил Э. Гроссе, известный историк искусства, “кто пускается в область никем еще серьезно не обследованную, не может рассчитывать на многочисленные ценные выводы; он может быть доволен, если ему удастся открыть к ним дорогу”...

ПРОБЛЕМЫ БЫТОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Из вышеизложенного ясно, что априорные структурные ограничения, отличающие музыку от (еще или уже) не музыки, преждевременны. Попытаемся, по возможности, достичь чистоты опыта, т. е. будем иметь в виду любые проявления звукового творчества. За скобками оставим лишь сугубо вокальные (где инструмент – голос певца), в особенности песенные его формы /543/, не упуская из виду пограничные явления. Под **звуковым творчеством** понимаем систематическую деятельность человека, *направленную на воспроизведение звуковых комплексов и их последований*. Деятельность, где звукообразование не программируется, не функционирует, а лишь непреднамеренно сопутствует работе – рубка дров, стрельба, молотьба и т. п. – к звуковому творчеству не относится. Другой вопрос, что при изучении музыкальной культуры того или иного этноса или региона нужно иметь ясное представление обо всем звучащем мире (соответствующей среды и эпохи), ибо этот мир так или иначе отражается в звуковом творчестве народа, от простейших элементарных звуковыявлений до самых высокоразвитых форм музыки.

I

Значительное место в ряду сфер бытования принадлежит звуковому творчеству, связанному с трудом. Мысль о том, что трудовые песни – женские или мужские, сольные или групповые, в зависимости от характера труда, – относятся к древнейшим жанрам фольклора, в принципе может быть распространена на трудовую ИМ /13:353–354/. Заметим, однако, что исполнение песен, припевок, способствующих *организации* труда, ритмическому и эмоциональному *сплочению* участников трудового коллектива, является одной из наиболее типичных форм трудового пения /408:552/ и осуществляется самими участниками трудового процесса (руки заняты, голоса свободны). Трудовые песни принципиально коллективны, исторически восходят к пению, сопровождающему коллективные земледельческие работы. Функционально им родственные явления ИМ распространены значительно реже и структурируются иначе. Можно считать единичными факты сопровождения коллективного трудового акта игрой на флейте /440:33/, гармонике¹, скрипке или дудке². К тому же речь идет не о коллективном, а об индивидуальном исполнении специально предназначенного для этого музыканта, своего рода профессионала. Существование певцов-солистов в такой функции – явление вообще исключительное и может быть объяснено, во всяком случае на восточнославянских землях, влиянием инструментального профессионализма³.

¹ На Украине, в частности, в Немировском р-не Винницкой области (Подолье). Экспедиционные материалы автора. В дальнейшем указываем источник в общей библиографической нумерации, либо материалы, собранные непосредственно нами, даем без указания источника.

² В Белорусском Полесье; в степной Украине (Николаевская обл.).

³ Таковую певицу-“профессионала” крестьянку Новой Деревни Усвятского р-на Псковской обл. (белорусское Поозерье) включали в бригаду; она получала часть их дохода за то, что своим пением способствовала их труду (иных работ не выполняя). Как типичный профессионал (см. гл. 4), она была противопоставлена односельчанам, считалась изгоем, неудачницей, ненормальной /27/.

Гораздо больше, чем с земледельческим, инструментальное музицирование связано с трудом охотника и скотовода. Широко распространены охотничьи наигрыши-манки – имитации пения и зовов птиц, животных с целью их заманивания: имитируя самку, заманивают самца, имитируя детеныша – мать и т. д. Задача исполнителя – *сокрыть* голос человека, приблизиться к тембру и звуковым структурам имитируемого животного. Понятно, что чисто вокальное исполнительство уступает место *инструментализированному* (с использованием неестественных регистров голоса, необычных приемов звукоизвлечения), поиску средств *за пределами человеческого голоса* (напр., губного и зубного свиста, щелчков языком, пальцами), наконец, звукотворчеству с помощью особых орудий, подаренных природой (листья, плоды, раковины), либо специально изготовленных – т. е. *чисто инструментальному* музицированию. Многочисленные трубы и рога (чисто амбушюрные и с участием голосового аппарата исполнителя) на оленей, туров, кабанов – у украинцев (Полесье и Карпаты), белорусов (Полесье), монголов; на маралов – у хакасов /137. 2/, горных коз и косуль – у шорцев /253:124/, киргизов /1088/, изюбра – у удэ /767/. Натуральные щелевые флейты на рябчика и других птиц – у русских, белорусов, украинцев, литовцев, коми (повсеместно). Свободные аэрофоны с ленточными язычками – на лиса, куропатку, дрозда (у тех же и др. народов), пищики и варганы на многочисленных птиц – у монголов /1075:19/. Создавались специальные манковые инструменты. На языках большинства перечисленных народов подобные орудия носят соответствующие названия: рябчиковый свисток, манок на лиса и т. д.

С трудом пастуха связаны и наигрыши для у с т р а ш е н и я , отпугивания диких животных от стада, в такой функции используются сильные ухающие звуки билингвальных аэрофонов у вепсов и коми /1133/, монолингвальных – у русских новгородцев, труб – у гуцулов, в Полесье. Ижемские оленеводы “с той же целью отпугивания от оленьего стада рыскающих кругом

волков... ночью, время от времени, выходят из чума и бьют трещотками” /305:129–130/. Наряду с этим, т. н. у с п о к о и т е л ь н ы е наигрыши (преимущественно на флейтах – у славян, балтов, финно-угров, тюрков). Их функция – способствовать мерному ритму пастбы, спокойному состоянию животных. Звучание же подвешенных на шею животным колокольчиков успокаивающе действует и на самих пастухов, служа, кроме того, о п о з н а в а т е л ь н ы м знаком местонахождения /1147/ животных. ИМ в народе нередко считают языком, понятным птицам и животным, дающим человеку власть над ними. В украинской легенде говорится, что власть человека над овцами пришла с появлением сопилки; тигры Трацкой горы (согласно польскому мифу) теряли при звуках скрипки свою дикость и т. д. /980:206/. Многим культурам (в частности славянским) свойственна даже *специализация* наигрышей, инструментов и самих исполнителей-пастухов в соответствии с видом домашних животных, отразившаяся в терминологии. У закарпатских украинцев, например, вивчар – пастух овец, гуляш – коров, корбач – хлопущка для лошадей, вивчарска – наигрыш вивчара и т. д.

Еще заметнее в трудовой деятельности пастуха и охотника многочисленные виды с и г н а л ь н ы х наигрышей. Основной инструментарий здесь: трубы (у балто-славянских, большинства финно-угорских, тюркских и мн. др. народов); моно- и билингвальные шалмеи (у русских, белорусов, литовцев, прибалтийских финнов, коми, народов Кавказа); ударяемые идиофоны (напр., в северных областях России, у вепсов, коми, украинцев Буковины); свободные аэрофоны (очень широко). Ежедневные утренние, дневные, вечерние сигналы пастухов вырабатывают у скота стойкие рефлекторные реакции и не только помогают управлять стадом, но и способствуют режиму питания, доения, прогулки, т. е. укреплению здоровья, поправке, полноценному размножению животных. Кроме того, с помощью разнообразных сигналов на карпатской трембите, полесской сур-

ме, волховском роге, русской и белорусской жалейке, татарских сорнае и быргы, литовских даудитес пастухи *извещали* хозяев и друг друга об утреннем выгоне стада, о выгоне на водопой, о сборе на дневное доение, возвращении в деревню, о текущих событиях дня (корова отелилась, исчезла овца из стада), о грозящей опасности (гроза, нападение волков, приближение разбойников). *Охотничьи сигналы* – предупреждения начала и завершения совместного действия, ориентировки в пространстве – подобно пастушеским исполняются на аэрофонах и идиофонах. Причем наряду с динамически сильными, звучными наигрышами в качестве сигнальных используются тихие, “секретные”, *незаметные* для *постороннего* уха, но хорошо понятные охотникам. Постепенно у пастухов и охотников выработалась целая *система сигнальных наигрышей*. Люди, оказавшись на больших расстояниях друг от друга, при помощи сигналов общались, согласовывали действия. Карпатские и альпийские чабаны, пастухи степных и лесостепных районов, находясь на отдаленных пастбищах, устраивали целые “инструментные разговоры” с соседями, сообщали новости, которые по этапам передавались на огромные расстояния. Для подобных целей ценились инструменты, которые обладали максимальной дальностью распространения звука. Мелодии, исполненные на татарской трубе – быргы, слышны в нескольких деревнях /1118:142/, дальность звука гуцульской трембиты, полеской сурмы, польской лигавы исполнителями расценивается в несколько десятков километров, это же относится ко многим литовским, финским, шведским трубам /1158:47/. Инструментарий здесь четко ограничен аэрофонами и ударными идиофонами, что нетрудно проследить даже на одноэтническом материале. Вот, например, список сигнальных инструментов коми: сюмэд буксан, сюмэд пэлян (берестяные гобои); кывья сюмэд сюр дуда (берестяной кларнет); пу барабан (деревянный барабан); пу бедъяс (палки); тотшкэдчан (колотушка); сярган (трещотки) /1136:51/.

Сигналы, рожденные в охотничьей, пастушеской среде, получили распространение и в иных, в том числе более поздних формах трудовой деятельности. Белорусские лесорубы заканчивают рабочий день по сигналу трубы, звучащей когда умолкают птицы /1012:130/; инструментальные сигналы использовались в труде карпатских плотогонов; пастушеские колокола и барабаны, приспособленные к соответствующим условиям, подвешены в центрах северо-русских, вепсских, карельских, буковинских деревень и звучат, когда нужно организовать все население; таким же образом используется киргизский бубен – добулбаш /1087/. Сигнальное функционирование свойственно и вокальным переключкам – ауканьям (у русских), кугеканьям, гоеканьям (у украинцев) – людей, отправившихся в лес за грибами, ягодами, орехами. Любопытно, что интонационно они родственны наигрышам на аэрофонах, типичных для соответствующего региона.

Важное место приобрели наигрыши, о п о в е щ а ю щ и е о в р е м е н и года и суток. Утренний наигрыш костромского и владимирского пастуха возвещал о начале трудового дня, вечерний – о приближении ночи. Молдавские, белорусские, татарские пастухи нередко отмечали каждую пору дня: утро, полдень, вечер. Ровно в полдень били колокола в вепсских, карельских, севернорусских деревнях. Наигрышами на трембитах и рогах гуцулы встречают наступление Нового года: таков пролог рождественского колядования и новогоднего щедрования. Конец и открытие пастбищного сезона русские и карелы отмечали “егорьевскими” (св. Георгия – 23. 04 ст. с.) наигрышами жалеек. Брестские украинцы (зап. Белоруссия) начало осени (св. Ильи – 20. 07. ст. с.) оповещают игрой на деревянных трубах /938:4; 1012:128/. Год кочевники отмечали двумя периодами – зимовка и кочевка /188:250/. Понятно, что трудовая сфера функционирования во всех этих случаях тесно смыкается с обрядовой.

Направленность сигнальных наигрышей на определенно-го, посвященного слушателя превращает их в “музыкальные

высказывания, основанные на договоренности о том, что они должны обозначать” /1147:65/. Наигрыши становятся “знаковыми носителями” (там же) позволяющими осуществлять обмен информацией между людьми. В его основе – веками сложившаяся конвенция, соглашение о семантике, внемзыкальном смысле тех или иных наигрышей. Оформление такого рода *вневербальной трансляционной системы* обусловило ее распространение и за пределами собственно трудового опыта. Знаковостью, символикой тех или иных интонационных оборотов, ритмических, композиционных форм отмечены и жанры, где следы прежней трудовой музыки прослеживаются и совсем далеки от нее. Некогда киргизский пастух с помощью чоора (флейты) сообщил о нападении разбойников, тем самым спас стадо. В память об этом сложили кюу “Бай койунду жоо алды” (“Угоняют стадо разбойники”) – эти слова “произносила” флейта пастуха, сообщавшего, согласно легенде, о нападении /1087/. У казахов сложился целый жанр – естирту, где без слов, одной лишь музыкой домбры исполнитель подготавливает близких к печальному известию. Интересна в этом плане история кюя “Аксак кулан” (“Хромой кулан”). Хан ждал сообщения о сыне, погибшем в бою. Но отдал приказ: залить свинцом горло тому, кто принесет печальную весть. Тогда музыкант сыграл кюй, из которого хан понял о произошедшем. Свинец залили в отверстие домбры.

Значительное место принадлежит наигрышам, *п р и у р о ч е н н ы м* к труду, но не выполняющим непосредственных прикладных функций. Таковы мелодии на дудке, которые сопровождали белорусских женщин, возвращающихся со жнивьев /1012:77–81/. И пьесы на скудучай (закрытых флейтах), исполнявшиеся литовскими крестьянами после окончания работы в поле /360/. Каждый русский, белорусский, молдавский, литовский пастух на протяжении трудового дня, наряду с собственно прикладными, играл множество мелодий “для себя” (широко распространенный народный термин), *лирических по*

существо. Это и программные произведения о природе, птицах, заблудившейся овце, красоте летнего дня /980:211–214/, и свободные импровизации на песенные, инструментальные темы. Предназначенные для собственного развлечения и направленные на слушателей: коллег-пастухов, учеников-подпасков, гостей, приходящих на пастбище по праздникам. Тогда же под флейту пастуха могли и танцевать. Характерна своего рода функциональная *специализация* пастушеских МИ: на одних – звучат прикладные наигрыши, на других – лирические. Сигналы волховские пастухи играли на трубах и рогах, танцевальные и песенные наигрыши “для себя” – на дудках. Полная аналогия у белорусов и украинцев. Натуральные трубы в Полесье, Поозерье, как деревянные барабаны у коми, бубен у киргизов – сугубо сигнальные инструменты. Флейты – сопилки, чоор, дудки, ламздяляй, пишалки – лирические. Некоторые МИ – например, русские жалейки, рожки, литовские бирбинес, украинские трембиты – могли выполнять разные функции в трудовом быту. Существовали жанры, где прикладные и эстетические функции так слились, что наигрыш невозможно отнести к одному классу. Таковы наигрыши, исполнявшиеся у карпатских украинцев при *закладке избы* (“на засноване хати”), здесь и функция оберега.

Приуроченность к определенным видам труда вызвала соответствующую *сезонность*, календарность определенных наигрышей и исполняющих их инструментов. Так, импровизации, звучащие на листке, травинке, других свободных аэрофонах, на свистковых флейтах из коры дерева во многих районах России и Украины – атрибуты весны и начала лета, а сами инструменты – весенне-сезонные звуковые орудия пастухов, женщин и детей. Сугубо летними у русских и вепсских пастухов являются наигрыши на жалейке, сойте, осине. Как считают палешуки, время функционирования дудки в Белоруссии – весна, трубы – осень /1012:129/.

2

С трудовым календарем, с естественной циклизацией года крестьянина сопряжена система его календарных обрядов. Последние в значительной степени обусловлены хозяйственными интересами. Трудовая и обрядовая музыка тесно взаимосвязаны. Не только из-за практической обусловленности обеих сфер. Своеобразная эстетика трудовых и обрядовых наигрышей как в фокусе реализует народное понимание красоты как “культы труда и здоровья” (Н. Г. Чернышевский).

На восточно-славянских землях зимние обряды более всего сопряжены с ИМ там, где значительное место в хозяйственной жизни принадлежит скотоводчеству. Процесс колядования у гуцулов начинается с ритуальных сигналов трембит и рогов, “достроюваних до дзвонів” (в тон колоколам) местной церкви. Затем, после троекратного обхода церкви, группа колядовщиков во главе со скрипачом, исполняющим ритуальный наигрыш “Плес”, отправляется каждая по своему маршруту. Цикл наигрышей перед каждым домом и в доме, где колядуют, довольно развит. Здесь и вступительные заклички трембит и рогов. И скрипичная увертюра “До коліди”. И пение приветствованных коляд с сопровождением скрипки. И ритуальный хоровод-песня-наигрыш “Кругляк”. И многочисленные песни, приуроченные к святкам, танцы, с обязательным инструментальным сопровождением. И вновь – шествие к следующему пункту колядования под звуки “Плеса”... Дети здесь колядуют уже не со скрипкой, а с колокольчиками. В Закарпатье колядный инструментарий еще шире: гармоника, бербеньця (фрикционный барабан), цимбалы, бубон (большой барабан с тарелкой), иногда образуются инструментальные ансамбли. Довольно развита была “Калядная ігра” на скрипке в Полесье. Наряду с приуроченными важное место занимали ритуальные наигрыши: совместно с пением коляд (гетерофония), чисто инструментальные, при приговорах. На Бобруйщине и Гомельщине колядовали со

скрипкой и бубном /41:24–25; 289:111/, на Могилевщине “музыкі” составляли ансамбль: дудка, скрипка, бубен /1012:77–81/. В русском Приладожье на коляде появлялись ряженные – “кулики” или “окрутники” – с бубном, балалайкой, гармоникой, бытовыми предметами (сковородкой, подковой и т. д.), используемыми как ударные инструменты; один из ряженных – “медведь” в составе группы был своего рода инструменталистом-профессионалом, его непременно просили поиграть. На Смоленщине, Витебщине, Псковщине ряженные ходили со скрипкой, с колокольцами. Повсеместно на Украине и Белоруссии наигрыши, а также инструментальное сопровождение песен, танцев были непременным ингредиентом святочных театральных представлений – “Вертеп”, “Бетлегемы”, “Батлейка”. В Закарпатье женская колядная группа, не имевшая музыканта на Крещение (Йордана), ненадолго задерживалась в доме, пока “не натраптели на скрипку”, вот тогда уже “гуляли досхочу”.

В в е с е н н и х календарных обрядах из всех восточно-славянских народов наибольшее место занимает ИМ у белорусов, а также украинцев-полещуков⁴. Под наигрыши на дудках и гармониках заклинали весну песнями и “туканиями” /366. 2:125/. Когда в д. Ланская Малоритского р-на Брестской области при пении закликальной “Жайвороночки прилетіте!” женщины подбрасывали вверх испеченные из теста “жаворонки”, мужчины играли на пастушеских трубах /1012:130/. На Лепельщине на великѣдень трубили в трубы, били в котлы (литавры) (там же). Широко представлено исполнительство на скрипке и дудке в действе белорусских волочечников: Пели в сопровождении скрипки волочечные песни белорусы на Смоленщине и Южной Псковщине. В период Пасхи на многих русских и украинских землях была широко распространена игра на флейтах, глобулярных глиняных и натуральных продольных из коры.

Начало л е т н е г о пастбищного сезона у скотоводов восточно-славянских и соседних земель (у вепсов, карел, румын)

⁴ Различия между белорусами-полещуками и украинцами-полещуками см. с. 39–40 данного издания (от редактора – С. У.).

отмечается обрядом *первого* выхода скотины на пастбище и объединения его в коллективное стадо. Происходит это в конце весны, на Георгия (Юрия) или Николая (9. 05 ст. с.). В северно-русской, карельской, вепсской традициях пастух троекратно обходит стадо и произносит заклинания. В ряде районов при этом играли на трубе или рожке, били в трещотки. В Белоруссии этот обряд, в основном, совершается под сопровождение песен. На Гуцульщине он образует целый цикл ритуалов: веснование (праздник завершения весны); “мішанне” (акт соединения личных стад в общественные); полонинский ход – шествие пастухов со стадом, хозяев и гостей на высокогорные пастбища. Здесь – апогей календарной ИМ. Трембитные кличи, наигрыши сопилков под шествие, пение в сопровождении флюяр, фрилок, денцивок (открытых и свистковых флейт), скрипок, приуроченных к обряду припевок-“полонинок”, – вся эта ритуальная музыка перемежается с шуточными припевками, приговорами, танцами с инструментальным сопровождением. Звучание ИМ на протяжении обряда практически не прерывается.

Летние и о с е н н и е сугубо земледельческие обряды у славян опираются на вокальную музыку либо на свободное использование неприуроченных частушечных, коломыечных, танцевальных наигрышей (напр., при гуляниях на Ивана Купала). И лишь обряд проводов лета в Западном Полесье в значительной мере наполнен инструментализмом. Обряд начинался наигрышем-знаком начала осени – “трублением у реки”. Его “уныло и горько играл на своей сурме древний полещук, взывая к милосердию богов, прося ли вернуть свет и тепло или желая отпугнуть наступающую злую силу, несущую холод” /1084:80; 1012:129/. Затем разворачивалось соревнование в игре на трубах. В Дрогичинском р-не Бресткой области оно охватывало не только “концы” одной, но и нескольких деревень. Время обряда совпадало с днем, “который в языческие времена являлся праздником бога-громовержца Перуна” /938/.

Не на периферии ИМ и в календаре других народов. Она — участница зимних и весенних обрядов латышей и литовцев — ближайших родственников славян. У них народная флейта-ламздялис проникла даже в костел и нередко звучала рождественским утром в ансамбле с органом /261:37/. А на празднике летнего солнцестояния, совмещенного с днем св. Иоанна (Яниса у латышей, Йонаса — у литовцев), музыканты на возвышении трубили в трубы и били в литавры, выступая как бы от имени Иоанна /1007. 2/. Функционировала ИМ и в традиционном колядовании туркмен, сезонных ритуалах обских угров; на башкирских, татарских и монгольских сабантуях. В мордовском и марийском обрядах встречи перелетных птиц: ритуальные наигрыши исполняли на глиняных свистульках (шун-шушпык и кевень тутушка) /848. 2/. На празднике урожая марийцев, когда специальную “урожайную трубу” вешали в “священной роще” /860.2:69/. На еврейском весеннем празднике “Пурим” /833/ и “Байрамах” мусульманских народов. И так же, как у славян, ритуальные наигрыши в этих обрядах тесно смыкались с приуроченными танцами, песнями, музыкой для слушания. И так же, как у славян, сфера собственно обрядовой ИМ наиболее отчетливо выражена в тех районах, где значительное место в хозяйстве принадлежит охоте и скотоводству.

3

Важную роль играет инструментализм в с е м е й н ы х о б р я д а х славянских, равно как у большинства других народов мира. Приуроченные и свободные от ритуала наигрыши — танцевальные, песенные, чисто инструментальные — сопровождают многочисленные обряды, связанные с р о ж д е н и е м р е б е н к а (их специфика обусловлена синтезом языческих и более поздних культов): крестины — у христиан, праздник, посвященный обрезанию, — у мусульман, иудеев и т. д. В некоторых традициях обряд (напр., “колачины” у гуцулов) совершался даже, если ребенок умер. Тогда наигрыши (в Карпатах — скрипичные) приоб-

ретали более сумрачный оттенок. Песни, танцы с инструментальным сопровождением завершали народную, праздничную часть католического обряда *конфирмации* в Западной Украине и Белоруссии, у литовцев, поляков, словаков, чехов и т. д.

Значительное, хотя и различное у разных народов, место занимала ИМ в свадебном обряде. Призывные наигрыши шыже-пуч (“осенней трубы”) *оглашали о готовности* мариийской девушки выйти замуж (одноразовое сакральное употребление очевидно – после свадьбы инструмент более не использовался) /860:68/⁵. “Сегодня здесь свадьба” – оглашают во многих районах Азербайджана утренние наигрыши (“Сәһәр муғамы”) зурначей /3; 32/. Охранительно-магическую функцию выполняли перезвоны колокольчиков во время ритуального свадебного мытья в бане у коми: когда невеста шла в баню, возвращалась из нее и когда мылась, – дети с колокольчиками в руках совершали “со звоном обход бани” /305:130/. ИМ для слушания (на курае, скрипке, кубызе) принадлежит существенное место на свадьбах татар и башкир. У многих мусульман Турции, Ирана, Боснии, Болгарии и др. стран инструменталисты сопровождают конные скачки, соревнования борцов, традиционно *включаемые* в свадебный ритуал. У евреев Украины и Белоруссии ритуальные скрипичные и ансамблевые наигрыши звучали в обряде *усаживания* невесты во время трапезы, когда провожали гостей, а также в заключение всей свадебной церемонии /833/. На свадьбе русских, карел и вепсов основные ритуалы, если не считать торжественных передвижений на повозках с лошадьми, обвешенными бубенчиками и колокольчиками, совершались под акапельное пение. Однако и здесь роль балалаечников, гармонистов, бубнистов, часто специально приглашаемых на свадьбу, трудно переоценить. Они участвуют в заключительной, праздничной ее части (по времени часто превосходящей ритуальную), исполняя танцы, частушки.

⁵ Ритуал этот жив и сегодня /18/.

На российско-белорусском пограничье и, особенно, в самой Белоруссии роль инструментализма на свадьбе еще выше. В Поозерье скрипач, а иногда и целый ансамбль активно участвовали во многих эпизодах свадьбы. С инструментальным сопровождением исполняли даже свадебные *причитания* и производили “надел” – одаривание новобрачных (наигрыш так и назывался “Наделяный”). “1 или 2 скрипки или скрипка и дуда составляли в Белоруссии необходимую принадлежность брачных церемоний: они встречают и провожают жениха и невесту, даже до самих дверей церкви, и от них до дома новобрачных. Если погода хороша, то скрипач, сидя в повозке позади едущих к венцу или от венца, беспрестанно пилит смычком по струнам, когда едут к венцу – прощальные песни, а от венца – встречные” /1110:18–19/. В традиционном белорусском обряде у каждого из новобрачных был *свой музыкант*. Между двумя дударями происходили *соревнования*: чей (невестин или женихов) музыкант лучше. Сегодня дударей заменили гармонисты, но традиция осталась /1012:122/. И даже шествие в сельсовет на регистрацию возглавляют музыканты, идущие впереди молодых, окруженных дружками и родней /93:8/. *Свадебные танцы* в Полесье, Поозерье, Могилевщине, как и во многих других белорусских районах, совершаются в сопровождении инструментального ансамбля (скрипка, дудка, цимбалы или гармоника, труба, барабан), сегодня весьма модернизированного. Подобная ситуация сложилась в полесских, подольских, слободских и др. районах Украины – свадебную музыку играют ансамбли вентильных труб, саксгорнов, а то и электрогитар, синтезаторов с ударной установкой.

Еще более значительное место занимает ИМ в свадебном обряде горных и долинных районов Западной Украины, Польши, Литвы и Латвии. Во-первых, у карпатских украинцев-гуцулов и поляков-гуралей *все* виды ритуального *пения* совершаются *совместно со скрипкой*. Во-вторых, все танцы (ритуальные – молодоженов, стариков, танцы с невестой и неритуальные) ис-

полняются в сопровождении инструментального ансамбля. Такой вполне стабилизированный ансамбль в Латвии (стабуле-флейта с барабаном) известен еще с XIII в. /1007. 2/. В-третьих, на свадьбе много *чисто инструментальной* ритуальной музыки. Это марши, исполняемые при встрече гостей (повсеместно), инструментальные величания гостям (у гуцулов), наигрыши “*na dzień dobry*” (на добрый день; Западное Подолье, Польша, Литва) и “*na dobranoc*” (доброй ночи) – перед окнами невесты (восточная и южная Польша), к выходу невесты (Польша; у гуцулов – и жениха) из дома, шествие в церковь и возвращение оттуда (повсеместно). У гуцулов, кроме того, важное место принадлежит *сольным* наигрышам скрипача, вокруг которого трижды по солнцу проходит вся процессия, ведущая жениха, невесту (или обоих вместе, в зависимости от этапа обряда) /980:206-207/. Обязательные участники свадьбы – ансамбль народных профессиональных музыкантов. На Гуцульщине, Марамарошине, Покутье, где в начальный период свадьбы обрядовые действия совершаются параллельно в домах жениха и невесты, обряд обслуживают минимум два ансамбля (в прошлом и больше). Когда они сходятся, непременно происходят соревнования.

Значение музыки и музыкантов на свадьбе чрезвычайно велико. Ведь согласно поверьям, удача обряда, его звуковой части во многом определяет благополучие семьи. Поэтому приглашают наилучших музыкантов. Строят специальные навесы, настилы, даже целые временные постройки для свадебной музыки и танцев. Отсюда и роль *музыканта-распорядителя* свадебной церемонии у белорусов, украинцев, литовцев. Более того, нередко музыкант заменял мать на свадьбе невесты-сироты, подсказывал ей, как вести себя в том или ином ритуале /1012:118; 183:23/. И наоборот, сам отец (во многих традициях и сегодня!) не может играть на свадьбе своего ребенка. Автор неоднократно присутствовал на свадьбах детей музыкантов (под Мозырем и Калинковичами в Белоруссии; в Поронине, южная Польша; на Черном Черемоше в Прикарпатье и т. д.), когда даже выдаю-

щиеся мастера-профессионалы должны были приглашать музыкантов со стороны.

Не меньше свадебного ИМ пронизан и похоронный обряд. На Гуцульщине он открывается трембитным кличем – *знаком* о смерти. Клич периодически повторяется в течение нескольких дней, пока не совершится погребение. В *доме у гроба* на низких флюярах (с обязательным горловым бурдоном) играют поминальные программные произведения, где как бы воссоздается вся жизнь покойного. На их фоне время от времени возникают женские и мужские (!) вокальные *причитания*. Во время *выноса тела* из дома и по *дороге* на кладбище вновь звучат трембиты (на Буковине – со специальными наигрышами шествия). На кладбище игра трембит и флюяр то чередуется, то накладывается друг на друга, прекращаясь лишь во время молитвы. Нередко похоронный обряд в качестве одного из ритуалов включает т. н. *свадьбу с мертвым*. И если покойник был неженат, ему находили ритуальную “невесту” (или, соответственно, “жениха”) и совершали свадебный ритуал, краткий, но со всеми атрибутами. На нем звучала дуда-волынка (если покойник был праведным человеком), или скрипка (если грешник). Погребение проходило под прощальные и *благословительные* кличи трембит (иногда направляемых раструбами в могилу), после чего на кладбище оставался только флюярист, игравший “Последний разговор с умершим”. Об умерших помнили. Похоронные наигрыши на скрипке, дуде, флюяре звучали и во время поминальных обрядов. А в новогоднюю ночь, когда, как верили, в дом *приходили души предков*, для них устраивали специальный танец. Тогда никто из живых не смел вставать с места. На восточно-украинских землях древний обряд основательно вытеснен христианским, где инструментализм ограничен колокольными звонами. Однако остатки его, включая участие ИМ, фиксировали еще в конце прошлого века /378:132/. В начале XX в. еще слышны были в обряде и вне его поминальные псалмы лирников. Во время похоронных и поминальных обрядов в Белоруссии звучала дуда /1012:117/. С помо-

щью латышской цитры – куокле, верили, можно общаться с душами предков /1007. 2/. Игра на скрипке сопровождала погребальные причитания чувашей. У марийцев главным МИ была волынка: на фоне наигрыша один из участников обряда выходил на середину и изображал покойного, пел его песни, после чего наигрыш переходил в плясовую /1089/. У мордвы специальный “заместитель умершего” в обряде маскировал голос покойного прямо на инструменте – нюди (парном кларнете) /10/. Значительна роль траурной ИМ для слушания – жоктау – в обряде казахов. В обряде горных узбеков (там вес скотоводчества выше, чем в традиционно земледельческих районах) причитания, как и иные вокальные жанры, отсутствуют. Их роль выполняет струнный ансамбль (рубоб, ситор), исполняющий программные манжаты (по мотивам Корана) и науа (наигрыши при выносе тела) /20/. Традиционный русский обряд озвучивается только вокальными причитаниями. Правда, сегодня здесь (как и в других местах) часто прибегают к помощи духовых оркестров с типично городским (включая классику) репертуаром. В Малой Литве (г. Клайпеда и окрестности) такие оркестры играют траурные песнопения и на похоронах, и в доме умершего (в т. ч. ночью). Явления эти требуют специального изучения.

4

ИМ широко применялась в *необрядовых*, но *приуроченных* к тому или иному традиционному мероприятию формах общения. Наиболее характерные из них для славян и многих других народов: вечерины (посиделки, вечерниці, бяседы и т. д.) и гулянья. На русских вечеринах, происходивших в воскресные вечера, а то и чаще, собиралась молодежь, плясали, пели частушки под балалайку, гармонику, ложки. На белорусских бяседах звучала и дудка. А на Украине, как свидетельствует источник еще XVIII в., “скучные вечера зимы провожают... в своих собраниях и балах, называемых вечерницами, где играют на

скрипке, поют песни, пляшут” /211:63/. И тогда звуки музыки “становятся чрезвычайно вольны, широки, взмахи гигантские, сияющие обхватить бездну пространства, вслушиваясь в которые танцующий чувствует себя исполином: душа его и все существование раздвигается, расширяется до беспредельности. Он отдаляется вдруг от земли, чтобы ударить в нее блестящими подковами и взвестись опять на воздух” (Н. В. Гоголь). Звучат на домбре, комузе, чооре инструментальные кюи для слушания, когда собираются за дружеским столом – дастарханом по случаю прихода гостя казахи и киргизы, звучат дутары, рубобы, ситоры, танбуры у таджиков и узбеков, туркмен, уйгуров, каракалпаков. Под канклес, скрипку, гармонику поют на своих вечерах литовцы. А когда в дружеском кругу пьют кумыс башкиры, на курае играют специальные “кумысные кюи” /902:15/. Много таких наигрышей “до столу”, “до пива”, “до горілки” в репертуаре гуцульских скрипачей, цимбалистов, сопилкарей. На воскресных и праздничных гуляньях молодежь русских деревень вереницами ходила из избы в избу. Впереди балалаечник или гармонист, иногда жалеечник или дудошник; девушки (парни реже) поют под музыку частушки. Поют, играют, пляшут и на улице (есть даже специальные “уличные наигрыши”) и в избах. Повсеместно такие гулянья (в каждой местности свои) происходили на Масленицу, Пасху, Троицу, а также в другие престольные праздники и просто в погожие воскресные дни. Аналогично на Украине, в Белоруссии, Литве, Польше. Об “игрищах” как сборищах для увеселения упоминает еще Галицко-Волынская летопись /242:103/.

Местом мощного развития инструментализма были ярмарки, где не только звучала музыка, но и производилась продажа МИ: дудок, гармоник, свистуллек, окарин, варганов, колокольчиков. У русских, украинцев, карел звучанием инструментов нередко заполнялись паузы между хороводами; у белорусов дудка могла сопровождать хоровод и непосредственно /1012:77-81/; хороводные песни и танки в южнорусских и вос-

точно-украинских районах исполнялись нередко при участии ансамблевых закрытых флейт – кугикл и кувыць /698; 989/. На Черниговщине, вплоть до конца XIX в., ежегодно 13 июня через село проходили своего рода хороводные шествия девушек и молодых женщин, не имеющих детей, они играли на кувыцях /322/.

ИМ занимала важное место на различных спортивных состязаниях (особенно в странах Востока) /865:131/, во время праздников, торжеств, сабантуев. Сегодня музыканты – неперменные гости не только традиционной народной борьбы, конных скачек в Монголии, Бурятии, Калмыкии, Болгарии, мусульманских странах, но и футбольных матчей в Турции, Косово, Албании /350:45/, соревнований на лыжных трамплинах Прикарпатья, словацких и польских Татр и т. д.

На вечерины, гулянья, праздники, ярмарки приходили народные профессиональные певцы-музыканты: кобзари, лирники, бахши, кюйши, а также поводыри медведей, игравшие на пиле и скрипке, петрушечники, раешники, бродячие циркачи, фокусники, канатоходцы. Жанровый круг инструментальной и вокально-инструментальной музыки раздвигался: звучал эпос, духовные стихи, шуточные, плясовые песни, танцы, театральные интермедии. Сюда входил и привнесенный репертуар. Широкой рекой лились инструментальные мелодии во время танцев. Недаром многие исследователи именно танцевальную музыку из всех сфер инструментализма по распространенности ставят на первое место /916; 833/.

МИ во все времена у разных народов применялись в ратном деле, в военном быту. Трубы, сопели, тулумбасы, тимпаны древне-русское воинство, запорожские, донские, черноморские казаки использовали для сигналов, организации войска во время боя и в мирном быту, для создания боевого духа воинов. На торжественных шествиях и военных походах в период старокиргизского кочевого быта подобные функции выполняла литавра “доол” /1087/.

Ратные инструменты часто являлись **атрибутом власти**. Башкирский курай некогда был орудием воина-батыра и посредником (через наигрыш) между батыром и народом /902:18/. Ансамбль “карнай, сурнай, нагора” у народов Среднего Востока принимал участие в сражениях, походах, торжественных церемониях, руководимых главами рода, племени или государства /865:131/. Известны случаи, когда инструменты до такой степени превращаются в *символ власти*, что на них и вовсе могли не играть. Так произошло с малыми барабанами эскимосов, существующими только как талисманы вождей и хранящимися в священном месте – святом “каяке” /999/. Разумеется, две последние группы не могли иметь широкого распространения, всегда были принадлежностью власти имущих, либо профессиональных музыкантов, им служащих.

Необходимо заметить, что превращение МИ и музыкального произведения в *символ принадлежности* могло иметь или быть следствием другого явления. Инструмент и наигрыш оказались (что было характерно еще недавно для многих народов Сибири, Дальнего Востока) символом принадлежности к *роду, племени, местности*. Следы родовых мелодий, оборотов-символов, знаков рода и сегодня обнаруживаются в секретных уранах – музыкальных эмблемах – членов рода у башкир: по отдельным мелодическим фразам члены племени узнавали друг друга /902:88/. В обязательных знаках принадлежности к тому или иному хозяину, местности, общине на трубах и колокольчиках башкирских, закарпатских, тихвинских пастухов, скудучай литовцев /360; 922/. В местной атрибуции многих инструментальных мелодий, что отражено даже в их названиях: “Космацька”, “Микуличинка”, “Мазырская”, “Порониньска”, “Новгородская”, “Скобарь” – у украинцев, белорусов, поляков, русских, словаков...

5

Использовали игру на инструментах для **гадания**. Наиболее распространенная форма – гадание о погоде, основанное на

влиянии атмосферных изменений на материал, акустические свойства инструмента, распространение звука в атмосфере. Играя “Полонинский наигрыш”, гуцул знает: если трембита звучит глухо, в течение суток быть дождю. Звонко звучат канклес – литовец ожидает ясной погоды; матово – будет снег или дождь; а лучшая погода для канклес – теплый вечер, когда “над чердаком садятся воробьи” /307:280/. Известны иные по направленности формы гадания с помощью музыки. Еще в начале XX в. саамы во время молитвы, обращенной к богу Юмбелу и богине Сайво, по тембру бубна определяли, какому богу целесообразнее на этот год приносить жертву, ненецкий шаман-тадибей под звуки священного барабана решал, какие действия для его рода сейчас наиболее благоприятны /1089/.

ИМ традиционно считалась одним из важных средств **лечения болезней**, исцеления. В армянской народной медицине музыка функционировала “как эмоционально-возбуждающее лекарство” /585:215/. Хантыйские лекари с помощью нарас-юха (щипковой цитры) проводили ночные сеансы музыкальной терапии /187:47–62/. У казахов XIX в. терапия с помощью наигрышей была настолько распространена, что даже побуждала бытописателей к иронии: “Греки находили, что музыка необходима для исправления нравов, киргизы употребляют ее для... лечения больных” /191:140/. Согласно татарской сказке определенные звуки оказывают исцеляющее воздействие на человеческий организм /1117:120/. Кишлак Авлат Уйгурского района Алматинской области и сегодня славится шаманами, которые лечат музыкой (пение с дойрой) психические отклонения. Направляя звук на определенные части тела (напр., в область продолговатого мозга), музыканты-лекари производят при этом физиотерапевтические операции: массажи, поглаживания и т. д. /2/. Широко распространено лечение музыкой у долган и якутов /257/. На средневековом Востоке музыкальная терапия была настолько популярна, что обосновывалась даже ладовыми теориями. С помощью лада Раст рекомендовали лечить гла-

за, с помощью Ирака – сердцебиение, Рахави – головную боль /288:288/. На славянских землях исцеляли, в основном, с помощью заговоров и зелья. Однако при изготовлении лекарства, добыче или выращивании целебного растения прибегали и к помощи МИ. Если при выкапывании травы брачитан, считают буквинцы, не играть на скрипке и не отблагодарить черта-хранителя деньгами, положив их в лунку, трава потеряет лечебные свойства.

Психо-физиологические основы музыкально-инструментальной терапии еще не изучены /147; 66; 84/. Очевидно лишь, что наряду с магией и оперированием акустическим воздействием звука немаловажное значение имеет использование *условно-рефлекторных* и *ассоциативных* реакций (поднятие настроения больного при слушании знакомых оборотов, связанных с положительным эмоциональным опытом; торможение возбужденной психики за счет повторов спокойных безмятежных попевок с постепенным замедлением и т. д.), а также внушение и гипноз. От музыканта это требовало не только *умения, знания, сноровки*, но и *особых* природных качеств.

И народные мастера использовали их не только во врачебных целях. Еще в 1970-х годах М. Волошан из Закарпатья гипнотизировал толпу поклонников тем, что прилюдно засыпал, а скрипка сама играла 2–3 наигрыша. Мог сделать так, что у скрипача-соперника “либо пальцы не будут ходить по скрипке”, либо “струны не будут отзываться на смычок”. Мог превратить скрипку в кусок дерева. У гуцула И. Гавеця скрипка сама играла, летая высоко над головами слушателей. Белорусский скрипач Тэжля Кузменко (сер. XX в.) гипнотически так переплетал у соперника пальцы, что он непременно путал мелодии. Закарпатец Дм. Чворсюк внушал противнику такие движения, при которых расстраивались и рвались струны; вызывал у окружающих видение воды и наводнения в самую сухую погоду.

Применялась ИМ и для любовных чар. Согласно Ф. Бозе, это была одна из главных функций древнейших флейт

из костей птиц, млекопитающих и человека /430:26/. Наигрышами на натуральной открытой флейте-телинке весенними ночами гуцульские парни “витегают дівок” (вытаскивают девок) на улицу, причем девушки чувствуют: и кто играет, и кого зовет наигрыш. Завораживают игрой на балалайке, гармонике, скрипке, дудке своих любимых русские и белорусские парни, что широко отразилось в текстах песен.

6

Огромную роль в “колдовских” манипуляциях музыкантов играли действия, основанные на магии – вере в способность человека непосредственно воздействовать на явления природы, животных и людей. Народные музыканты применяли многообразные магические операции, различные как по целенаправленности (производственные, вредоносные, охранительные, лечебные), так и по структуре. Они опирались на древнее представление о равноценности или даже тождественности причинным связям связей явлений по сходству, смежности, либо по метонимии (связи частей и целого). Гуцул П. Захарчук (сер. XX в.), отрывая у себя на рубашке пуговицы, вызывал разрыв струн на инструменте соперника, либо заставлял последнего вертеться, трястись и биться о землю, крутя свой зуб. Буковинские музыканты в шейку скрипки закладывали обложенное воском серебро или жало, взятое у живой гадюки. Галицкие – вшивали ртуть в палец руки и достигали необыкновенной силы воздействия своей игрой (как говорят легенды). Звук получался красочный, переливающийся (как цвет ртути на солнце), серебристый, действенный (как применение жала). Вьетнамцы в ритуале вызова дождя для имитации грома пользовались специальными барабанами /352:146/. Вепсы, укладывая воск в ствол пастишьего рожка и ограждая его от повреждения, пытались через наигрыши произвести магическое воздействие на скот. Грохотом ударных и труб мордовские музыканты стремились на-

пугать и изгнать проникшего в селение шайтана /848. 2/. Галицкие подгоряне многие МИ делали из громовицы – дерева, в которое “ударил гром, передавший дереву свою громкость”. Закарпатские – возражают (особенно в отношении скрипки), ведь “гром может пойти в хату”. В традиционном быту коми до Ильина дня (2. 08. н. с.), т. е. до времени созревания хлебов, играть на аэрофонах запрещалось, дабы не навлечь непогоду /1136:55/.

Магические акции составляют древнейший способ влияния на окружающий мир, на которое решается человек своим участием в трудовых, календарных и семейных обрядах. Едва ли не наибольшее место в них принадлежит *охранительной* магии. Цель наигрышей во многих названных обрядах – создать магическую “изгородь” от злых сил, оберег стада, дома, селения, будущей семьи, покоя ушедшей душе и пр. В одних случаях решающее значение имели *тембр* и сам *материал* инструмента. “Шумящие подвески, получившие... применение в финском мире с X и XI вв., основаны... на представлении о магической роли металлического звука” /305:129–130/, а смычковые инструменты казахов и киргизов – кобыз и кияк – обвешивались кусками железа /445:178; 1158:47/. В других – интонация, ритмический рисунок или композиция наигрыша, связанные с тем или иным иконическим знаком (особенно в звукоподражаниях), либо эмблемой /1005:70/. В третьих – их сочетание. Оттого и наигрыши на канклес и сам инструмент с его способностью “перевоплощаться в человеческий голос” приобрели мощную символику в литовском некрокульте как охранительная сила от смерти и злых духов /922/.

Наряду с охотничьей задачей звукоподражания равно как мимитические танцы древних призваны наделить человека магической властью над животными, которым он подражает /56:131–132/. Следы этого в играх, где рядятся в животных, танцах, имитирующих их движения, наигрышах – голоса, в ритуалах “похорон” кукушки, в “медвежьем празднике”, в чисто лирических произведениях музыки для слушателя со звуко–

и ритмоподражаниями волку, зайцу, сороке, журавлю /873:74/, верблюду /1075:75; 723:106/ и т. д.

Вера в возможность музыки как магического средства воздействия на живую и неживую природу отразилась в легендах, мифах, сказаниях, песнях, сказках. Согласно гуцульским поверьям под хорошо исполненный наигрыш в новогоднюю ночь танцует печь, звери говорят и поют. А научиться можно, если подсмотреть, когда звери собираются на свои “розигри” (игрища), где у них своя “музыка грае”. По сказке украинцев Восточной Словакии с помощью наигрыша скрипач спасся от стаи волков. То же относится к фантастическим чудищам, тем более что еще в древности (мезолит-неолит) сложилось вполне материалистическое отношение к духам: они физически существуют, “материально действуют и на них можно воздействовать” /153:98/. Музыкант в буковинской сказке своей игрой побеждает трех многоголовых змеев, для чего ему понадобились скрипка, цимбалы, сопилка /162:136-140/. В русских сказках МИ выступают как “волшебные помощники героя” /272:53; 271:173/. В татарских – человек, умеющий играть на МИ, и вовсе “неподвластен никаким злодеям и чудищам” /1117:120/.

В усилиях человека влиять на окружающий мир музыка используется не только как магическое средство. Велико ее место в заклинании, обращении к помощи могущественных сил. Причем ИМ выступает часто не только как вспомогательный фактор убедительного на них воздействия, но и как главное средство, своего рода язык, форма обращения, – угодные и понятные этим силам. Чтобы вызвать божество, среднеазиатские шаманы ставили у стены юрты металлические тарелки /125:84/. С помощью завывалки, жужжалки, бычьего рева, других свободных аэрофонов, сохранившихся у большинства народов как детские игрушки, первобытный человек верил, что вызывает духов, и обращался к ним за помощью. Как полагает Ф. Бозе, сами инструменты этого типа были порождены развитием

верований от магии к культуре. Мощные ревы труб, треск барабанов, трещоток, направленных на устрашение, отпугивание, сменяются иной формой воздействия: “Тихий глухой гудящий звук вызывает и заклинает духов” /430:25/. Следы такой музыки еще довольно отчетливы в традиции многих народов Африки, Океании, Сибири, Дальнего Востока /29/.

Среди культов, в системе которых функционировала инструментальная музыка: *тотемизм* – вера в могущество связующей нити между группой людей и их покровителем-тотемом (определенным видом растения, животного или явления природы); *фетишизм* – вера в сверхъестественные возможности неодушевленных предметов (камней, пещер, бытовых предметов, орудий) /72:20; 30:116–117/; *анимизм* – вера в могущество душ (заключенных в теле какого-либо существа) или духов (живущих самостоятельно). Культы эти существовали и автономно, и в различных сочетаниях, и в тесном переплетении с магией. Отсюда условность классификации реальных форм функционирования музыки. Смысл “Вороньего праздника” одного из башкирских родов – обращение к тотему (ворону) с мольбой послать дождь на землю /902:90/. Тотемизм отчетливо проступает в башкирском курайном кюе “Сынграу торна” (Звенящие журавли), казахском кобызовом “Акку” (лебедь у казахов вначале выступал как тотем, затем как культовый образ) /810:43/. Звук пастушьего рожка в “Калевале” (руна 32) – божественный знак дочерей Укко. Киргизский соударяемый идиофон дилдирек использовался как оберег скота, но и сам был своего рода фетишем; ему давали *имя собственное* согласно мифическому покровителю соответствующего вида животных: например, Чолпон-Ата (покровитель овец), Камбар-Ата (покровитель коней) /1087/. Собственные имена давали и европейским колоколам /676/. Фетишизацией обусловлено столь распространенное явление *запрета, табу* на МИ (о чем ниже). Головка монгольского хура делалась в виде лошадиной. Головки животных и мифологических существ использовались на многих европейских

хордофонах. На инструментах хантыйских шаманов ставилась эмблема – ящерица (277; 395:4). На европейских цимбалах – змея (оберег божества земли) или солярные знаки (солнце – одно из главных божеств). Сама форма скрипки – символический рисунок змеи. Культовое значение могла иметь и окраска: красный цвет на флейтах и арфах – кровь, обрезание, кульминация солнца, загробная жизнь /706:46/.

Возникла сложная система связей. МИ и наигрыши становились помощниками человека в его попытках *общения с могущественными существами*. Последние, в свою очередь, должны были оказать поддержку музыканту в его деятельности. Это нашло отражение в традиционной терминологии инструментов и музыкальных произведений, легендах о музыкантах и музыке. Так, название нивхского монохорда тынгрынг этимологизируется как “голос духа небожителя-предка” /29/, удэйского монохорда дзюлянки – “голос духа-помощника” /33/, монгольского моринхура – “голос коня”. Название закрепляло внешнее *уподобление формы* хантыйских горсапль-юх журавлю, хогол – гусю, мансийского санкультап – лебедю /9; ср. 645:81/. Название наигрыша “Өкүз маһнысы” (“бычья песня”), которым зурначи Кубинского района Азербайджана начинают на заре день свадьбы, восходит к эпохе тотемизма и жертвоприношения. После наигрыша закалывают жертвенного быка, которым перед тем несколько дней любуются односельчане, ожидая наступления свадьбы /3/. На Руси было распространено представление о бесовском происхождении многих инструментов. Характерны изображения чертей, играющих на гудке /301:21/. “И грянули бесы в сопели и бубны”, – говорится в летописании Нестора /254:329/. Согласно украинским и белорусским легендам, чтобы стать настоящим скрипачом, необходимо в Купальскую ночь, раздевшись догола и удалившись от села, поиграть черту /ср. 1162:35/. Говорят, что Могур – выдающийся гуцульский слепой скрипач – именно за такой урок заплатил своими глазами. Буковинский музыкант М. Денисюк (ум. в 1947 г.)

не мог повторить понравившуюся ему мелодию, которую слышал ночами от черта: из-за очень высокого строя рвались струны, а ниже скрипка теряла необходимый тембр. Чрезвычайно распространено поверье, что в г. Сигете (Марамуреш, Румыния) и с. Семакивка (на Буковине) до недавнего времени на рынке продавали “чертей к музыке”. Наличием черта-помощника объясняют жители закарпатского села Лазищина сверхъестественную беглость рук цимбалиста В. Ткачука (1930 г. рожд.). Любопытна легенда о происхождении скрипки на Буковине. “Двести лет тому назад свадьбы играли на сопилках и дрымбах. Как-то подобную свадьбу посетил скрипач Моринка из Галиции да такое выделывал на своем инструменте, даже стоя на голове или забираясь на кончик крыши, что все подумали: это черт. Пришедшие разбойники решили – если убьют черта, им грехи спишутся. И убили, разнесли на мелкие куски. А скрипка осталась. И пошла с тех пор здесь скрипка” /25/. Вообще говоря, видных музыкантов в Карпатах, Полесье, над Днестром издавна считали колдунами. В одной из легенд, популярных в 1970-х гг., когда хоронят Могур (тогда еще вполне здравствующего и активно функционирующего), скрипку кладут в гроб: здесь, на земле, черт помогал Могуру, там – Могур черту.

Высокая степень *демонизации* инструментализма, особенно на восточно-славянских землях, обусловлена также исторически сложившейся оппозицией к нему официальной церкви. Объяснимо это не только тем, что восточно-христианские обряды (православный и греко-католический) в отличие от западных (римо-католического, протестантского) акапельны. Италия – сердце католического мира – тоже знала времена репрессий по отношению к ИМ: во Флоренции 1497 г., когда город находился под властью монаха Савонаролы, банды юнцов, уничтожая все греховное, жгли на кострах МИ. Армянские католикисы призывали: самих музыкантов “сжить со света..., побить их камнями” /628:336/. Причина – огромная роль инструментализма в языческих культах /см. также 202:26/, магии, тради-

ционных обрядах и устойчивостью того важного места, которое ИМ занимала в быту и сознании народа. Фактами осуждения церковью инструментализма испещрена древнерусская литература. Решительно осуждает “гудение и плескание” киевский митрополит Иоанн II (XI в.) /288:252/. “Дьявол всякими хитростями отвращающая нас от Бога, трубами и скоморохами” – сетует “Повесть временных лет” /254:314/; “гудця и свирця не уведи у дом свой” – предостерегает в XII в. Зарубский монах Георгий /154:142/. “Стоглав” (1551 г.) возмущен бесовскими играми скоморохов, которые на кладбище в Троицу осмеливаются “плясати и в долони бити” /321:140/. В конце XVI в. монахи рекомендуют князю Острожскому “Дьявольские коляды” изгнать /292/. А в XVII в. патриарх всея Руси сначала “приказал разбить все инструменты кабацких музыкантов... потом запретил... вообще инструментальную музыку” /246:325/. Религиозный конфликт приобретает классовый оттенок. Тому причиной – антифеодалная позиция народных музыкантов, участие их в восстаниях и бунтах. Церковные запреты сменяются государственными, вплоть до знаменитого царского указа 1648 г., согласно которому всем вменялось “домры и сурны, и гудки... и всякие бесовские сосуды... изломав... жечь” /145:229/. На Западной Украине и Белоруссии таких жестких запретов не было. Однако инструментализм во время церковных праздников стремились ограничить. Накануне Рождества в 1907 г. станиславский владыка попытался “запретить трембиту и скрипку”. Но люди не пришли в церковь и праздновали святки по-своему. Приказ пришлось отменить /367:XVI–XVII/.

Повсеместно в народном быту и сознании славян христианские верования сочетаются с древними, языческими. А отдаленные окраины, где значительное место занимают охота, скотоводство, характеризуются относительно поздним проникновением христианских обычаев. Там, где официальная религия несколько раз менялась (православие-грекокатолицизм в Закарпатье, Галиции, Волынском Полесье; православие-греко-

католичество-римокатолицизм у белорусов Литвы, украинцев Восточного Подолья и т. д.), древние обряды и верования оказались даже устойчивее /93:14/. Отсюда спокойное отношение к священному писанию, объединение в некий цельный конгломерат Бога, духов, фантастических существ, явлений живой и неживой природы, лишенных к тому же особых граней. Отсюда светский, нецерковный – характер народного рождественского театра и его ИМ /193:150/. Простота обращения к догматическим темам и образам, когда даже мастер-изготовитель деревянных крестов (Восточная Литва) на одной из своих работ может написать: “Господи Боже, Ты меня создал, я Тебя – мы квиты” /153:14/. Или показательна загадка о скрипке (Буковина): “В лесу срублена, в церкви проклята, на руках плачет” /172.4:302/.

7

Важное место в жизни народа принадлежит **неприуроченной, лирической по существу инструментальной и вокально-инструментальной музыке для слушания**. Во многих национальных культурах эта сфера сегодня наиболее широко распространена и актуальна. Таковы киргизские комузовые, казахские домбровые, башкирские курайные кюи, гуцульские поэмы для сопилки и скрипки, импровизации русских балалаечников и гармонистов, мугамы азербайджанских таристов, узбекская дутарная музыка и т. д. В этой сфере рождены выдающиеся творения традиционной музыкальной классики. Здесь проявили себя крупнейшие творческие индивидуальности: казахи Коркут, Курмангазы, Даулеткерей, киргизы Карамолдо, Токтогул, Мураталы, азербайджанцы Б. Мансуров, Х. Шушинский, украинские кобзари М. Кравченко, Г. Гончаренко, гуцульские скрипачи Гавець, Могур, С. Прилипчан, русские гармонисты А. Степичева, П. Черемисов, балалаечник А. Комиссаров и мн. др.

Программные и сугубо обобщенные импровизации и композиции непринужденно входили в большинство обрядов,

празднеств, вечерин, в широкий быт народа, являясь и самыми мобильными формами, легко адаптирующимися в условиях концертной эстрады, самодеятельности, телевидения, радио. Это понятно. Ведь в таких произведениях наиболее открыто выявляется субъект творчества, *собственно художественная функция*.

Сказанное не означает, что лирическая сфера ИМ находится в изоляции от других областей звукового творчества народа. Напротив, она с ними связана теснейшими узами. Генетическими, т. к. вышла из недр трудовой музыки и хранит ее реликты. Структурными, т. к. действуя совместно с другими формами в живом быту, она вступает с ними в самые плотные контакты и взаимоотношения. Функциональными, т. к. эстетические элементы присутствуют и существенно влияют на итоговый результат функционирования приуроченных сфер творчества. Кроме того, реализуясь как “искусство для народа” и решая основную, художественную задачу, лирика выполняет в разных масштабах и ряд иных функций: *коммуникативную, воспитательную, сакральную* и т. д. /ср.: 147. 2:22–23/. Поскольку восприятие мира первобытным человеком было гораздо эмоциональнее нашего, окружающий мир был необъятнее, загадочнее, и эмпирическое познание было неотделимо от образного /158:100/, постольку художественное начало, не будучи ни автономно реализованным, ни осознаваемым отдельно от начала практического, составляло важный ингредиент трудового и обрядового звукотворчества. В свою очередь, определенными конкретными практическими задачами (напр., манковыми или тотемическими имитациями птиц) звуковые образы формировали слуховое поле, эстетические вкусы этноса, участвовали в становлении его *звукоидеала* и музыкально-художественной системы в целом. И трудно, не осознавая контекста, понять такие жанры чисто эстетического предназначения, как удэйские, белорусские, украинские, польские импровизации, демонстрирующие голоса различных инструментов. Разобраться в пасту-

шеских программных композициях восточно-славянских народов с конгломератом солярных знаков и символов, имитаций пения птиц и сигнальных мелодий, песенных и танцевальных эпизодов /212; 324/. Или уловить семантику казахских и киргизских кюев, гуцульских поэм, не представляя роли символов-оберегов, заклинательных мотивов в образовании их интонационных стереотипов и становлении формы, пусть даже утерявших былую функцию. Не постичь инструментальных сутартинес с их “птичьими” названиями жанров, отдельных пьес, партий в ансамбле, трубок в комплекте флейты Пана /862/. Мудрено почувствовать юмор комических наигрышей или отдельных их эпизодов. Если не знать интонационную символику пародируемых образов и основ традиционного формообразования, не постижима суть фарса в гуцульских “батерских” (хулиганских) пьесах; не покажутся парадоксальными внезапные отклонения от логики музыкального построения и нелепыми — отдельные интонационные вкрапления в казахские гротесковые кюи типа “Науыскы”, если не иметь представления о “нормальном”, типовом тексте /1141/. Трудно понять, почему бандура кобзаря, исполняющего героические думы и танцы, говоря словами народа, “поет горе” /1089/. Или осознать природу казахского кюя “Жетыген” (семь струн). Его программа: смерть уносит на протяжении зимы одного за другим всех семерых сыновей; выдолбив дерево в день смерти каждого, отец натягивал по струне и посвящал сыну свой кюй-жоктау⁶.

8

ИМ играет **важную роль** в жизни народа, охватывая, по-разному у разных этносов, всевозможные сферы его быта и со-

⁶ /705/. Еще глубже выявится его глубинный смысл, если вспомнить о символике числа 7, о семислойности строения мира в представлении многих, в т. ч. тюркских народов, об обозначении этого числа и идеи Вселенной одним знаком (со времен древнего Вавилона) и т. д.

ставляя существенную часть культуры. Слова, сказанные польским этнографом о гуцулах, наверное, могли быть отнесены ко многим (особенно скотоводческим) этносам: “Без музыки не мыслим... ни один обряд, ни одно торжество... Нет села..., где не было музыканта. Нет... и гуцула, который не играл бы на нескольких инструментах: флюэре или сопилке, трембите или волынке, скрипке или цимбалах. Музыкальность этих людей достойна удивления” /174:1–2,11/. ИМ сопровождала человека на всех этапах его жизни на земле, сопутствовала его будням, праздникам, горю, радости. И выражая помыслы народа, сама активно воздействовала на его духовный мир, эстетику, этику.

Масштаб и грани этого воздействия отразились в поверьях народа, легендах, песнях, сказках, воспоминаниях. Здесь и преклонение перед волшебной силой музыки, любовь и уважение к музыкантам, благоговение перед орудиями их деятельности – МИ и, вместе с тем, *представление о традиционной музыке* как явлении своем, доступном и необходимом. Высокая поэзия в этих высказываниях сменяется простым повествованием, а меланхолия и грусть – юмором. “Когда я потерял своих родителей, – рассказывает малийский студент – на поминках музыкант-грийот вспоминал их интонации, тембры голосов, ритмы речи, движений, и я зримо представил их живыми, сильными, добрыми” /22/. Герой болгарской песни наслаждается самим фактом исполнения дойны различными МИ – гайдой, гадулкой, кавалом: “Засвирили дойня, дора три гайди, дора три гьдулки, дора три кавала” /5/. Узбекского певца восхищает живучесть любимых инструментов, потребность в них людей: “Сколько времен созвучны танбур и дутар, всегда дополняют друг друга танбур и дутар” /1/. Волховскому парню музыка напоминает о его грусти: “Поиграйте, поиграйте, хорошо играете, свое сердце веселите, про мое не знаете”. А его покутскому ровеснику – помогает забыть беду: “Як музика тай заграє, забуду я біду” /90:103/. Подольская девушка слышит в наигрыше сопилки сердце милого: “Не сопівка тото грає, миленького серді-

це” /90:110/. Молодая цыганка влюбляется в старого музыканта, потрясенная его пьесой о смерти сыновей, и уходит с ним. Здесь: и охотно рассказываемая косоварами легенда, и быль – новая семья шалмеиста Ксемо глубоко уважаема в Призренской Горе, – и созданная об этом событии программная пьеса. “Характерный мелодический поворот означает подмигивание девушки и реакцию музыканта на него” /350:50–51/. Украинцы шутят – девушке и смерть не страшна, лишь бы на том свете музыка играла: “Як дівчина умирала, людей ся питала: а чи грають на тім світі? Я би танцювала” /90:127/.

Велико могущество музыки. По преданиям почти всех племен и народов музыку и МИ создали боги. С помощью музыки душа вошла в тело, с помощью музыки общались с богами, ею благодарили, она защищала от бед, приносила радость. Велика сила ее рыцарей – музыкантов. Согласно татарскому поверью, “искусный игрок заставляет плясать даже под свист на листе” /1118:128/. Согласно белорусскому – может разжалобить лес и небо: “...заграе музыка жаласліва, и заплачуць: лес, і дубровы, набяжыць хмурка, й з неба слёзкі так і пальюцца” /304:1–2/. Легендарный китайский арфист Ши-Да своей игрой укрощал ветры и жар солнца, а казах Коркут с помощью кобыза завораживал природу: “Даже Сырдарья на время задерживала свое течение” /363:97/. Ванемейнен и Лемикяйнен были всеведущими чародеями потому, что музыкой своей могли подчинять всю живую природу /164/. А лира Орфея действовала и на царство мертвых.

Музыкант на казахской или киргизской свадьбе – один из почетных гостей. Игра на курае у башкир была не просто достойным занятием, но средством подняться на более высокую ступеньку социальной лестницы /902:19/. Белорусский крестьянин охотно аргументирует такое положение: игра на дудке помогает думать, как “за праўду пастаяць” /163:25–26/. Кобзари были участниками казачьих походов, лэутары “за свою правду” боролись в отрядах гайдуков /943:286/. На праздничных ше-

ствиях в Бенине (Юго-Восточная Африка) барабанщик идет впереди вождя племени. А рядом с вождем – певец-гри^{от} со вторым барабаном /47:22/. Музыкантов и МИ с древнейших времен изображали в самой престижной ситуации. Не обращаясь к хрестоматийному материалу, сошлемся лишь на найденные во Вьетнаме бронзовые барабаны III–II тыс. до н. э. с изображениями на них людей, играющих на различных инструментах. Именем МИ называли породы деревьев: пасвисцёл (Полесье), колокичка (Карпаты), дудки (северно-русские области), скудутис (Литва) /352:145–146; 1012:68; 862/. Фамилии, улицы, населенные пункты. Есть литовская фамилия Скудутис, молдавская – Цамбал, белорусская – Скрыпка, украинская – Дудка, Гуслистый, русские – Гудков, Сапелкин. Есть улица Барабанов в Ханое, улица Скудучай – в Вильнюсе, Канклес – в Каунасе. Украинские села Колоколин, Трубайцы, Бубнивка, донская станица Дударевская, города Трубчевск (на Брянщине), Дудинка (в Сибири), Корневиль (Comeville: cornet- труба; ville-город) во Франции. И даже имя целого народа – кет`ы – совпадает с названием его важнейшего национального МИ (смычкового хордофона)...

Инструментальное музицирование – неременная *атрибутика* легендарных героев, народных вождей, царственных особ, святых и богов в произведениях различных искусств. Башкирские кураисты – борцы за интересы народа. Знаменитый Пеший Махмут был ходатаем по башкирским делам в Петербурге (сер. XIX в.) /902:18/. Полководцы Салават Юлаев и Буранбай были кураистами. Вождь карпатских опрышков О. Довбуш – сопилкарь. Былинный Добрыня – гуслиар. Хорезмский хан Мадраим (XIX в.) под псевдонимом Фируз был известен как выдающийся народный композитор-бастакор. Браминский бог-создатель Кришна – флейтист. Арфа – идентифицируется с царем Давидом, равно как сегодня она является символом государственного герба Ирландии. Да и сама покровительница музыки в Европе св. Цецилия изображается с портативом, а покровительница искусств и наук в Индии Сарасвати – с виной.

Итак, сфера бытования невокальных форм звукового творчества народа весьма широка. Составляющие ее элементы порождены разными эпохами и имеют разные масштабы распространения – временные и пространственные. Но сегодня сосуществуют в совместном функционировании и взору любознательного предстают синхронно и естественно. Так же, как естественен для музыканта из Призренской Горы, постоянно обслуживающего сербов и албанцев, приведенный список мероприятий, где он обычно выступает: праздник св. Георгия; 1 мая; свадьбы; спортивные состязания с конскими скачками, борьбой, футбольными мячами; байрамы /350:48/. Естественность эта, прежде всего, в том, что рожденные в различные эпохи, несущие реликты мировоззрения разных времен, исторически и функционально разноликие сферы музыкального творчества, смыкаясь и видоизменяясь в живом функционировании, образовали *сложный художественный конгломерат*, цельную для каждого этноса *эстетическую систему*. И так же, как все функционирующие формы фольклора, по справедливому убеждению Н. А. Добролюбова и Н. Г. Чернышевского /129; 354/, отражают современное мировосприятие крестьянства, в системе различных сфер музицирования проявляется современное *художественное мировоззрение* традиционных носителей и реципиентов инструментальной музыки. Это мировосприятие – часть *целостного художественного мышления* народа, как и сама ИМ – важная часть традиционной художественной культуры.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА И ТРАДИЦИОННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Являясь важным компонентом традиционной культуры, ИМ живет и функционирует в тесной взаимосвязи с иными видами художественного творчества. Взаимосвязь эта реализуется по нескольким каналам. Во-первых, все сферы традиционного искусства генетически восходят к единой производственной основе – синкретической охотничье-собирательской и скотоводческо-земледельческой культуре. Во-вторых, представляя каждая специфическую сторону культуры, отдельные сферы художественного творчества обусловлены едиными в рамках этноса и эпохи творческими импульсами, мировоззрением, образным строем, мышлением. В-третьих, функционируя в одной среде, ИМ и другие виды искусства постоянно смыкаются и влияют друг на друга. В-четвертых, они соприкасаются и непосредственно, синхронно на посиделках, в обрядах, играх, полиэлементных художественных действиях. Взаимоотношения ИМ с различными видами творчества складывались по-разному, что нашло отражение и на ее собственном облике. Лишь на основе изучения этих взаимосвязей, сопоставления с другими видами искусства можно выявить своеобразие ИМ как рода деятельности.

Наиболее наглядно связи ИМ с другими видами творчества выступают в актах их **совместного синхронного функционирования**. Полиэлементные структуры, образуемые в этих актах, условно можно подразделить на: *синкретические* (исторически более древние, восходящие к эпохе нерасчленимости видов искусств и самой деятельности – художественной, практической, магической, культовой и пр.); *синтетические* (вполне выделенные, существующие автономно виды искусств, включенные на определенной основе в совместное действие). Условность классификации вызвана как исследовательскими проблемами (что было раньше, что позже – мы можем только предполагать; древние памятники временных искусств до нас не дошли), так и процессуальностью народного творчества, постоянным взаимодействием разных по историческому возрасту жанров и форм. Функциональное и структурное *своеобразие инструментального ингредиента* полиэлементных действий подчеркивает отмеченную условность. Как следует из вышеописанных материалов, синкретические обрядовые действия (напр., свадебные, похоронные) наряду с полиэлементными включают немало *сугубо инструментальных* эпизодов. Ритуальная значимость, характер функционирования (магия, оберег, заклинание), достаточно архаичные языковые средства (нотный образец¹ – 1), – не позволяют относить эти эпизоды к позднейшим инновациям. Рядом – многочисленные театрализованные представления, игры, песни, включая те, где вторичность синтеза наглядна (гугулы синтезируют даже новые, акустически возможные лишь сегодня типы ансамблей: напр., пение в сопровождении волынки и дрымбы с микрофоном и усилителем). Их целостность может реализовываться до такой степени, когда сам по себе инструментализм теряет смысл, функционируя только как ин-

¹ В дальнейшем НО-1 (и т. п.). См.: Приложение.

гредиамент комплекса. Когда один из персонажей восточно-украинской народной игры “Соболь” – “судья” – повелевает пить (воду или водку) и “подсудимый” втягивает жидкость в себя, музыкантам положено тянуть смычком по струнам. Момент глотка должен совпасть с ударом барабана. Если кто-либо из музыкантов ошибается, назначают “казнь”. Виновный ложится ничком, “палач” бьет его рушником. Остальные музыканты при этом играют так (смычком мартелле или хлестом синхронно с короткими ударами барабана), чтобы каждый тычок полотенцем “был бы как обрубленный” /336:12/.

Опираясь на методику Н. Богданова /429/, произведем таксономию инструментальных вхождений в синкретические и синтетические полиэлементные комплексы.

А. По количественному признаку. Славянские, финно-угорские, тюркские материалы, данные о фольклоре народов Севера свидетельствуют о функционировании инструментализма в: 1) бинарных (наигрыш + напев; наигрыш + слово; наигрыш + движение, в т. ч. танец); 2) тернарных² (наигрыш + слово + движение; наигрыш + напев + движение; наигрыш + напев + слово); 3) тетранарных (наигрыш + напев + слово + движение); 4) пентанарных и более многосторонних комплексах (где с наигрышем, напевом, словом, движением сочетаются драматургия специальных костюмов и переодеваний, грима, масок, композиция и смена мизансцен, театральные реквизиты, другие атрибуты – ходули, куклы, марионетки, подлинники животные, птицы, их чучела и т. д.). За примерами достаточно обратиться к: 1) наигрышам, сопровождающим “песни без слов” самодийцев, палеоазиатов, кетов, эскимосов /429:11/, белорусским весенним “гуканиям” с дудками, интонируемым без слов плачу-“вою” под похоронную ИМ горных узбеков; казахским домбровым и кобызовым, киргизским комузовым, башкирским курайным кюям с рассказываемой легендой, украинским

² По терминологии И. Богданова – триадный синкретизм /429:11/.

сольно-инструментальным композициям с программным названием, рассказом или стихотворным эпиграфом, равно как пастушеским импровизациям со словесной программой большинства европейских народов /324/; танцам и шествиям под наигрыши во всем мире, сопровождаемым игрой на инструменте физиотерапевтическим манипуляциям тюркских и угорских лекарей, выкапыванию под наигрыш лечебной травы; 2) гуцульским, валахским, гуральским, еврейским, кавказским танцам под инструментальное сопровождение с выкриками (в виде краткой строфы, двестишья, фразы, слова или междометия); игровым действиям тихвинских и волховских ряженных “куликов” с интонированием без слов (искаженной речью или тарабарщиной), сопровождаемым игрой на ударных; наигрышам с приговорами и ритуальными жестами при одаривании молодых на северно-белорусской свадьбе; свадебным причитаниям Поозерья, похоронным причитаниям Гуцульщины, сопровождаемым игрой на МИ, казахским эпическим песнопениям с домброй, украинским – с бандурой, русским частушкам под балалайку или гармонику, припевкам под флейту многих финских народов /982:13–14; 978:28; 1136:56/, песням-романсам с инструментальным аккомпанементом; 3) песням белорусских воловчаников, сопровождаемым игрой на инструменте, театрализованными движениями и жестами, южнорусскому хороводу-песне-наигрышу “Тимоне” и аналогичному гуцульскому “Кругляку”, полесским весенним игровым песням с одновременным трублением и подбрасыванием “жаворонков”, украинским, русским, белорусским плясовым припевкам, исполняемым танцорами под инструментальное сопровождение; 4) русским святочным играм со своими персонажами, масками, костюмами, меняющимися мизансценами, сопровождаемым песнями, плясками, ИМ, белорусской “Батлейке”, украинскому “Вертепу”.

Б. По соотношению элементов. ИМ устанавливает следующие функциональные взаимоотношения с другими компонентами полиэлементного действия: 1) приматное (когда в качестве доминирующего, определяющего функционирова-

ние всего комплекса выступает один или два его компонента); 2) переменнo-приматное (когда доминирование одного компонента на протяжении формы сменяется доминированием другого); 3) эквивалентное (когда различные компоненты комплекса примерно равнозначны).

Инструментальные композиции со словесной программой славянских и тюркских народов, многочисленные шествия под музыку, ряд традиционных танцев – белорусские “Лявоніха”, “Полька”, “На рэчэньку”, украинские “Козачок”, “Голубка”, многочисленные народные вальсы демонстрируют *примат* инструментализма. Наигрыш обуславливает ритмику, композицию, движение формы, образный строй полиэлементных комплексов, звучит постоянно, не прерываясь, строится по своим законам на протяжении всего произведения, в то время как другие компоненты могут структурно варьироваться, взаимозаменяться, а то и вовсе отсутствовать. В русских, украинских, польских, латышских романсах гармоническое сопровождение на гитаре, торбане, бандуре, куокле строго следует за линией голоса, подчинено ему композиционно и ритмически, объем формы устанавливает словесный текст, примат пения утверждается также возможностью исполнения подобных жанров полностью без ИМ. В русских, вепских, карельских кадрилиях доминирует хореография, формирующая композицию целого (состав и алгоритм фигур) и каждого ее раздела, который может оборваться даже на середине музыкальной фразы, если хореографический эпизод завершен. Аналогично в театральной ИМ.

Образцом *переменно-приматного* соотношения элементов являются кобзарские думы. Их экспрессивные зачины – “заплачки” основаны на чистой вокализации при редких, порой на одном аккорде, вводах бандуры, словесный текст сведен до минимума, может вовсе отсутствовать; повествовательные эпизоды выдвигают примат рецитируемого текста; многочисленные интермедии – апогей виртуозного инструментализма. Подоб-

ное положение с казахскими, киргизскими, украинскими инструментально-прозаическими композициями типа “кюй в легенде” и “кюй-легенда” /1009/, где рассказ (с отдельными вкраплениями инструмента, а также без них) сменяется наигрышем, наигрыш – рассказом /980/. При исполнении частушек с чередующимся лидерством певца и музыканта гармонист знает: “Когда частушку поет, не играй” (т. е. уйди на второй план – наигрыш, разумеется, не прерывается) /8/.

Эквивалентным соотношением элементов характеризуются спасовские частушки, псковский “Скобарь”, украинские коломыйки. Инструменталист определяет жанр, ритмику, форму целого, наигрыш звучит непрерывно; певицы характером вступления, импровизационным выбором текстов, вариантов напева устанавливают сюжетно-тематический круг, эмоциональный настрой, характер драматургии. В плясках “Барыня”, “Цыганочка”, “Трепак” танцор, разумеется идет, за музыкой, подчиняется ей ритмически, но и инструменталист принаравливается к танцору, учитывает его возможности, манеру, что влияет на темп, размах и пр. Эквивалентны элементы южно-казахского эпоса, среднеазиатских дастанов, гуцульских спиванок-хроник. Слово определяет развитие сюжетной линии, разворот формы целого; наигрыш – ритмику и микроформу отдельных эпизодов, жанровую специфику, тембровую палитру; вокал – эмоциональную напряженность, основные композиционные гребни и спады. Целостная композиция азербайджанских дастгахов, хорезмских, бухарских макомов формируется по сугубо музыкальным (в частности ладовым) законам. Но и здесь только органичное взаимодействие всех элементов обуславливает целостную драматургию произведения /ср. 584/.

В. По способу исполнения. Реальная интерпретация полиэлементных комплексов (устное искусство существует только в исполнении) производится двояко: 1) одним исполнителем; 2) ансамблем. Примером структур первого рода могут служить все виды эпоса с инструментом, шаманские камла-

ния, лечебные музыкальные сеансы, рассказы с музыкой. Второго – все танцы и хороводы, большинство частушек и коломыек, драматические и обрядовые действия.

Способ исполнения в немалой степени определяет характер названных составов и отношений элементов. Ведь ансамблевая интерпретация реализует *взаимодействие* автономно существующих исполнителей, не только владеющих своим материалом, но обладающих *индивидуальностью*. Солист же оперирует данными ему средствами и возможностями, *единолично* структурирует целое.

Своеобразный *синтез* названных групп представляет ансамблевое исполнительство с “*дирижером*”. Функцию последнего осуществляют распорядитель обрядов и церемоний (повсеместно), скрипач – на белорусских, польских, словацких, гураьльских свадьбах, запевала – на русских, запевала или музыкант у волочевников и колядующих, солист-лидер инструментального ансамбля, либо ведущий танцор-знаток в разнообразных танцевальных композициях, постановщик-учитель, либо ведущий актер театрального действия и т. д. Целостная полиэлементная структура синтезируется также на основе взаимодействия членов ансамбля. Но характер взаимодействия, степень следования традиции или удаления от нее, выбор варианта взаимодействия, пути разворачивания формы (из числа возможных для традиции, соответствующей эстетики, целевой установки) устанавливаются лидером. Лидер как бы *направляет* по определенному руслу действия участников.

Реальная жизнь многочисленных полиэлементных форм, позиции в них инструментализма, разумеется, лишь условно соответствуют предложенной таксономии. Кроме основных, очерченных здесь классов, групп немало промежуточных. Конкретные формы с течением времени или при изменении условий функционирования (напр., одно дело – подлинная свадьба, другое – ее изображение самими же носителями на сцене) легко перетекают из одного класса в другой. Тема эта еще слабо

разработана; немало откроет в ней деятельность вторичных фольклорных ансамблей, сочетающих исполнительскую работу с исследовательской. Однако даже из сказанного понятно, сколь категоричны и несвоевременны, хоть и звучат еще во весь голос (в принятых к широкому употреблению учебниках по фольклору!), заявления о том, что народное творчество есть “искусство слова” и его аргументизация: “Не все жанры соединяют слово и напев; есть такие, которым это не свойственно (сказка, легенда, сказ и пословица). Кроме того, слово в фольклорных произведениях может существовать и без напева, но напев без слов обычно не существует: при соединении слова и напева... определяющим началом является слово... Поэтому фольклор мы рассматриваем прежде всего как искусство слова” /181:8/. Сколь обедненной бы показалась картина традиционного искусства без ИМ, хореографии, других сфер, где нередко вообще отсутствует слово! Сколь одноплановыми выглядели бы многочисленные полиэлементные действия и формы!..

2

Общность, отличия, аспекты взаимодействия разнообразных видов народного творчества и ИМ, равно как специфика последней, наиболее рельефно выступают при их сопоставлении.

Первой в ряду соотносимых с инструментализмом должна стать **песня, вокальная музыка**³. Это естественно. Во-

³ Фундаментальных работ, посвященных сравнению народной песни и ИМ, до сих пор нет, хотя об их необходимости говорилось еще на специальном заседании Международного Совета народной музыки “Систематика соотношений между вокальным и инструментальным стилями вневропейской и европейской народной музыки” в 1964 г. (Братислава). Отдельные моменты на сугубо локальном материале освещены в книге Л. Ленга о словацких МИ /195/, статьях О. Эльшека /92;85/, выступлениях Б. Шароши, И. Херцеа, А. Банина, Х. Ихтисамова на Московской инструментоведческой конференции 1974 г., отчасти опубликованных в сборнике рефератов /1094/, а также в инструментоведческом двухтомнике /1018/.

первых, обе сопоставляемые сферы культуры оперируют звуком, связаны с восприятием и отражением мира через “осмысленное звучание” /570:6/, интонацию, относятся к области звукового творчества. Во-вторых, они порождены единым источником – человеческой личностью, единым способом ее реализации – через семантически осмысливаемые (или подсознательные): а) процесс переживаемого движения, преодоления пути от звука к звуку, т. е. собственно *интонирование* как “сцепление тонов” (Е. Назайкинский) /645:245/; б) *созерцание* объективно существующего множества звуков как “элементов оси выбора” (Ю. Кон) /568:14/, гармонии мира в гармонии звуковых отношений и его отражение, т. е. *контонирование*⁴. В-третьих, обе сферы звукового творчества реализуются на *единой психофизиологической основе* (Л. Белявский) – “трансформации ряда человеческих жестов-движений (мышечные усилия, изменение напряжения голосовых связок, интенсивность дыхания, движения пальцев и пр. – И. М.) в ряд музыкальных жестов (вокализация, насвистывание, удар, туше и т. д. – И. М.)” /827/. В-четвертых, вся история развития обоих видов музыки представляет собой историю “взаимодействия интонации голоса человека и интонации, управляемой человеком, т. е. воспроизводимой инструментом” (Б. Асафьев) /401:258-259/.

Несомненное сходство инструментальной и вокальной музыки не снимает кардинальных отличий между ними. Трансформацию жестов-движений в музыкальные жесты пения человек производит посредством голоса /827/. Отсюда четко ограничены акустические возможности пения – динамические, высотные, агогические. Выстраивать музыкальную структуру певец может только за счет следования тонов; одновременно

⁴ Разработка этой стороны музыки имеет древние корни в античной и древнеиндийской теории; однако позже восточные трактаты уделяют ей больше внимания, чем европейские. Тому причиной, вероятно, специфика музыкального материала, которым оперируют исследователи (Запад-Восток) /139/.

голосом человек может извлечь лишь один звук⁵; чтобы взять другой, ему необходимо изменить положение голосовых связок. Контонирование возможно только в воображении либо при коллективном пении. Сама акустика и физиология вокала, характерное певческое интонирование способствовали выбору в качестве главенствующих среднего регистра и средней динамики человеческого голоса, а также преобладанию протяженных звуков над краткими, непрерывности над дискретностью. *Протяженность* стала синонимом *вокальности*, *кантиленности*.

Оформление вокальной музыки происходит через те же физиологические системы, что и *речь*: голос, рот, язык, губы, органы дыхания. Отсюда физиологические предпосылки взаимодействия речевого и вокального в пении, немало обусловившие психологию исторического *взаимодействия слова и музыки в песне* /ср.: 543/. Включение слова резко выделяет песенное искусство среди всех видов звукового творчества, вносит в последнее ресурсы языка, а через него – возможности развернутого информативного выражения, расширяет резервы образной конкретизации. Песенное искусство оказывается идеалом, выразителем эстетики *обобщенно-конкретного* и *непосредственного* высказывания. Песня, вокальная музыка – это *принципиально не только музыка*. Слово, выразительность языка и речевой фонетики повлияли и на музыкальную природу пения, обусловили его интонационные, ритмические, композиционные особенности. Поэтому путь к постижению вокальной музыки непременно лежит через исследование *координации слова и напева* /481; 540/.

Средства звукоизвлечения разделяют все виды невокальной музыки на две большие группы. Первую – составляют звуко-

⁵ Как показали новейшие исследования, в т. н. двухголосном горловом пении собственно вокальным является лишь один, низкий голос; высокий же (флейтовые звуки) – результат складывания в трубочку задненебного язычка (образования т. н. ложных голосовых связок) и свиста через нее /1131/.

вые формы, реализуемые человеком в пределах *ресурсов собственного тела*. Щелчки пальцами, хлопанье в ладоши, топанье, губной, зубной, небный свист, стук и скрежет зубами, энергичные выдох и вдох, хрип, шипение, удары рукой по различным частям тела – все это условно можно назвать *корпоромузкой* (лат. *corpus, corporo* = тело), или *аутоинструментальной* звуковой деятельностью (инструмент – сам человек). Вторую – звуковое творчество с помощью *специальных орудий*, расширяющих возможности человека, т. е. *собственно инструментальное* звукотворчество. Отличаются они друг от друга не только морфологически, но и психологически. Корпоромузикальные звуки воспроизводят как человек, так и животные; собственно инструментальное творчество принадлежит человеку. Но одно связано с другим. Подобно тому, как орудие – “искусственный орган” (Е. Назайкинский) /568:85/ – явилось продолжением руки человека, собственно инструментальное звукотворчество могло вырасти из аутоинструментального, сохраняя с последним узы родства и возможность взаимозаменяемости (сплошь и рядом отсутствующие барабаны и флейты заменяют хлопками рук и свистом). В этом смысле правы А. Шеффнер и Р. Бражар, считая части тела человека “первыми МИ” /299. 2: 40/. Более того, человеческое тело заключает в себе основные типы звукоизвлечения. Согласно существующим классификациям МИ: удары по надутому животу (как на мембранофонах), щипывание и трение натянутых волос (щипковых, фрикционных или смычковых хордофонах), щелчки, удары пальцами и ладонями (ударяемых и соударяемых идиофонах), звуки на резком выдохе, вдохе, через напряженные губы (амбушюр), свист (как на амбушюрных и флейтовых аэрофонах). Лишь один из подклассов – шалмеи (язычковые аэрофоны) не нашел здесь места. Но шалмеем является человеческий голос (голосовые связки – его язычки), который строго морфологически также примыкает к корпоромузике. Звукоизвлечение голосом и сегодня составляет необходимый ингредиент исполнительства на

ряде инструментов: мирлитонах (в очеретыну и гребенку не дуют, а поют), открытых флейтах с горловым гудением (фляора, курай, ачерпын), оленьих рогах-рупорах славян, тюрок, палеоазиатов, русских кугиклах, коми куима-чипсанах. У гуцулов существовал даже специальный термин для корпоромузыканта – “джуфо” (“що вміє грати на губі як у скрипку”) /370:33/, подобно тому как на Среднем Востоке “каф” (хлопанье в ладоши) сопоставлялось с даф`ом (бубном). Певческий аппарат во многом (система дыхания, язык, губы, зубы, ротовая полость) аналогичен аппарату звукоизвлечения на аэрофонах, варгане. В свою очередь, горловое пение, как уже указывалось, сочетает вокал и флейтовую корпоромузыку. И даже такое сугубо вокальное явление, как узбекская катта ашуля (с развитым поэтическим текстом), немислимо без инструментария – тарелочек и подноса, с помощью которых исполнитель осуществляет пространственную драматургию звукового потока /379:7/.

По выражению Б. Асафьева, ИМ базируется на перенесении интонации “изнутри человеческого организма на орудия звукоизвлечения” /401:258/. Иными словами, собственно инструментальное звукотворчество тесно связано и с сугубо вокальным, и с аутоинструментальным.

Аутоинструментальная и собственно ИМ при этом сопряжены друг с другом наиболее органично. Отсутствие вербального начала – главное, что объединяет все невокальные сферы звукового творчества. Объединение через отрицание часто диктуется функциональными (напр., политическими), а не структурными (подобие, родство и т. п.) причинами. Здесь, однако, мы имеем дело с подлинным конгломератом функционально-структурных признаков, отличающих *содружество* аутоинструментальной и собственно ИМ не только их противостоянием пению, но и своим существом как таковым.

Отсутствие слова – не только следствие, но одна из причин своеобразия и *единства* названных сфер творчества. Как доказывает современная наука, никакой другой человеческий орган,

кроме органов речи, не способен реализовать в нужном темпе то колоссальное количество фоновых различительных комбинаций, которое позволяет с помощью звуков обмениваться сколь-нибудь подробными сообщениями. “Инструментальный язык”, равно как “корпороязык” – понятия неправомерные, обозначали бы явления, которые в принципе не могут существовать, ибо с помощью этих “языков” можно передать “лишь несложное языковое содержание” /827/. Так называемый язык африканских барабанов, пастушеских труб, информационный свист канарцев “*silva gameta*” и т. д. – не язык в полном смысле слова, а набор сигналов. Только с помощью речи и пения со словами возможно сколько-нибудь конкретное высказывание. Аутоинструментальная и собственно инструментальная музыка основываются прежде всего на *обобщенных* образах.

Существенно и то, что даже для столь несложной информации, которую можно передать с помощью инструмента, им пользуются лишь в *особых* обстоятельствах, когда бессильно слово (на больших расстояниях) либо нужно *сокрыть* человеческий голос (охота, заманивание и пр.). Иными словами, инструментальное звукоизвлечение ориентировано на *необыденное высказывание*.

Если к сказанному добавить, что оба вида звукотворчества свое оформление в художественную деятельность, в искусство осуществляли вне постоянной координации с законами речи, поэзии, слова (а значит, и зависимости от них), станет ясным: собственно инструментальная и аутоинструментальная музыка в значительно большей степени, чем песня управляются *специфически музыкальными* законами /ср. 709:100/. Отмеченную дифференциацию народ осознает. *Музыкой* на всех славянских землях считают лишь *инструментальную* музыку. Терминологически противопоставление инструментальной и вокальной музыки зиждется на оппозиции “музыка – пение”. Как в этом подольском четверостишии: “Чи чули ви, люди добрі, як музика грає? – а хто такий голос має, най так заспіває” /90:149/.

Контонирование, созерцание звуков в статике, синхронии, воспроизведение *созвучий одним* исполнителем и оперирование ими (реальное, а не воображаемое) свойственны только ИМ (включая аутоинструментальную). Притом инструменталист может контонировать и воспроизводить созвучия не только моно – (на гитаре, бандуре, гармонике, двух- и трехствольных флейтах), но и *политембровые*. Звенящие и шуршащие звуки бубенчиков, тарелочек, колокольчиков сочетаются с тембром мембраны у бубна. Большой барабан с тарелкой – у народных музыкантов Европы – принципиально единый инструмент. То же касается хордо-мембрано-идиофона козобаса, распространенного у венгров, украинцев, румын, словаков. Нередко музыкант играл одновременно на нескольких инструментах. Достаточно вспомнить о бродячих музыкантах Западной и Центральной Европы, игравших с помощью одной руки на флейте, другой – на барабане (оба инструмента вместе называют “барабанной флейтой”). Прикарпатский сельский музыкант Д. Сенник ухитрялся один заменить целый ансамбль: с помощью педального механизма одной ногой управлял цимбалами, другой – барабаном с тарелкой, в руках – скрипка. Сольная игра разнотембровыми созвучиями типична и для академической музыки (на органе; сочетание обычной артикуляции с защипыванием струн в современной фортепианной музыке; а на скольких инструментах одновременно играет в оркестре ударник!). Синхронно разнотембровые звуко сочетания легко осуществляет и аутоинструменталист (напр., свист одновременно с щелчками пальцев одной руки, хлопками по корпусу – другой и притопыванием). Наблюдательный читатель заметит, что и вокалист может сопровождать свое пение игрой на бубне, гитаре, хлопаньем в ладоши. Верно. Но тогда это будет выше описанным видом сольного полиэлементного комплекса: сочетание вокального и инструментального (или аутоинструментального) исполнительства.

Корпоромузыке обязаны все виды инструментализма своей активной *кинетикой*. Дело не ограничивается тем, что обе

сферы используют движение всего тела. Не только достижение определенного звукового результата, но и восприятие его слушателем неотрывно от кинетики. Слушатель не только слышит, но и *видит игру*. Кинетика вокального аппарата скрыта от слушателей. Лишь с помощью современной (в т. ч. рентгенологической) техники мы ее можем наблюдать в лабораторных условиях. Но одновременное *слышание* и *видение жестов* исполнителя при восприятии ИМ – норма.

Сказанное имеет два важных следствия. Первое. Формирующиеся в процессе инструментального исполнения слухо-зрительные образы немало способствовали развитию опыта *пространственного* восприятия музыки и использования его в практике. На нем основаны многие виды нотного письма, в т. ч. современное, где разные частоты колебаний располагаются на пространственной ординате нотного стана как разные “высоты”. Пространственное восприятие немало способствовало эволюции *архитектонической* стороны музыки, становлению развитых инструментальных форм. Оно привело и к современной пространственной и графической музыке /300:78/. Внимание к кинетике игры на инструменте обусловило формирование *эстетики* исполнительского *жеста*. Оценивая красоту исполнения, красоту музыки, слушатель вольно или невольно, с различной мерой осознания (в зависимости от эпохи, среды, индивидуальности, опыта) примешивает сюда красоту кинетики музыканта⁶. Момент этот глубоко затронул структурную специфику ИМ, ибо сказался на исполнительской технике, постановке музыканта, традициях его обучения. И отразился на функциональной стороне. Ведь жест приобрел дополнительную выразительность, знаковость, стал *семантической надбавкой* к звучанию. В программной композиции “Утро в Карпатах”, изоб-

⁶ Речь идет не о новых формах восприятия музыки (по радио, граммпластинки или вообще без озвучивания, по нотам), рожденных более поздними формами цивилизации, не имеющих отношения к становлению ИМ.

ражая удар кнута, гуцульский скрипач высоко поднимает руку и буквально хлещет смычком по струне /212:68–69, 76/. Узбекские и таджикские музыканты при исполнении танцевальных пьес применяют элементы жестикуляции и мимики танцоров /26/. Исполняя кюй “Чай со сливками”, казахский домбрист в определенные моменты зашипывает струны левой рукой, а правой – делает в воздухе жест, имитирующий движение с пиалой чая. Жест, который, согласно легенде, некогда напоминал хозяевам о необходимости напоить музыканта, в дальнейшем стал обязательным при исполнении пьесы.

Второе. Значимость для инструментализма аудиовизуального симбиоза способствовала активизации, наряду со слуховой, *моторной и зрительной памяти и наблюдательности*. Инструменталисту нужно запомнить не только последовательность звуков мелодии, но и способ, каким они добываются (аппликатуру, артикуляцию). Это привело к формированию специфических навыков и способностей инструменталиста, а также техники его обучения.

Слуховая память инструменталиста отлична от памяти певца. Мелодию песни помнят многие, полностью текст – лишь самые способные и опытные певцы. Внимание инструменталиста акцентировано, прежде всего, на фиксации *собственно музыкальных форм, архитектоники, “структурных единиц и способов перекодирования”* /570:12/, приемов звукозаписи. Отмеченная дифференциация выявляется при первой же беседе о каком-либо вокально-инструментальном произведении с традиционным музыкантом и певцом. Хороший певец знает тончайшие поэтические подробности, общую продолжительность песни, место в быту, но при этом имеет весьма смутное представление об инструментальной партии. Иногда он не может воспроизвести голосом простейших инструментальных интонаций, дать сколько-нибудь обстоятельное описание инструмента, определить локальную принадлежность исполняемого варианта. Музыкант, наоборот, легко произведет жанро-геогра-

фическую и органологическую атрибуцию всех мелодических образований вплоть до их принадлежности к исполнительской школе, но редко когда знает хотя бы часть текста песни, не всегда даже толком сумеет пересказать сюжет и т. д. /1022:1–2; 1162:34; 1081:33-34/⁷.

Существенная роль кинетики обусловила еще два важнейших структурных признака инструментализма. Первый: резкое возрастание значения *моторики* (особенно за счет беглости пальцев) и *виртуозности*. Ими, в значительной мере, определяется и на это направляются усилия музыканта в его стремлении постичь мастерство; они, наряду с воздействием специфики самих инструментов, во многом определяли своеобразие инструментальной мелодики. Второй: активизация наряду с кантиленным началом, протяженностью, текучестью специфически инструментальной *ударности*, *дискретности* и формирование специфически *инструментальной ритмики*.

Для успешной игры на инструменте человеку нужно овладеть рядом сугубо исполнительских навыков. Их *нельзя приобрести в обыденной жизни*, освоить непроизвольно, стихийно подобно умению жестикулировать, говорить, интонировать голосом, петь (обычным, естественным голосом). Противопоставляя инструментальную и вокальную музыку Заонежья, Е. Гиппиус отмечает: “Особенностью песни... является отсутствие профессионального момента в ее исполнении, с одной стороны, и неразрывная связь с каким-нибудь трудом или движением, с другой. В деревне не может быть крестьянина, который занимался бы только пением песен или хотя бы уделял на это какое то специальное время” /480:147/. Разумеется, ряд традиций и жанров вокальной музыки, как и устной словесности, также предполагает профессиональное творчество либо его элементы. Однако, специфическое умение, специфические знания, направленный процесс освоения навыков, индивидуальный и

⁷ Это крайне существенно для собирательской работы (см. гл. 5).

осознанный учебный процесс для инструментального исполнительства – изначальноны. Не случайно у подавляющего большинства народов мира пение представляет собой гораздо более массовое явление, чем инструментализм. Не случайно во многих культурах инструментальное исполнительство противостоит вокальному именно своим *профессионализмом*. “В области инструментальной музыки народ давно вышел за первоначальные рамки древней общинной культуры и того состояния, когда он сам обслуживал себя музыкой... деревенский бал, пусть даже и очень скромный, никогда не обходится без музыкальных инструментов, без приглашаемых за плату музыкантов. Народ не платит за то, что он сам производит. “Купленный хлеб”, “купленное белье” в его глазах являются чем-то позорным. Но по глубоко укоренившемуся с давних пор обычаю за исполнение танцевальной и свадебной музыки полагается вознаграждение; здесь на место “домашнего производства” пришел уже оплачиваемый специалист, человек, для которого музыка стала профессией”, – говорит о венграх З. Кодай /564:123/. Мысль К. Квитки о том, что понятия инструментальной и профессиональной народной музыки на украинской почве почти совпадают /929:255/, верна и в отношении большинства славянских, балтийских, финно-угорских, многих других народов. Профессионализм – одна из *кардинальных* черт НИМ – требует специального рассмотрения и ему посвящен самостоятельный раздел /гл. 4, разд. 3/.

Все вышесказанное не могло не отразиться на ст и л е в о й д и ф ф е р е н ц и а ц и и пения и ИМ, рельефно проявляющейся даже при сопоставлении мелодий, бытующих в обеих сферах искусства. Эффективную и корректную методику такого сопоставления предлагает О. Эльшек. Он рекомендует производить многократную запись одной мелодии от одного и того же исполнителя сначала в вокальных, затем в инструментальных версиях, чтобы вскрыть стабильные и вариативные моменты /1157/. С целью выявления более широкой типологии мы,

кроме того, производили записи от специалистов-певцов соответствующей местности и различных музыкантов одной исполнительской школы /979; 988; 843; 1087/. Выводы, к которым приходят исследователи на различном материале, своим единодушием весьма красноречивы. Инструментальные версии принципиально противостоят вокальным. “Инструментальная трансформация динамичней, подвижней..., мотивы охватывают бóльший диапазон... По своему выразительному характеру вокальное исполнение более сдержанно, экспрессивно, меланхолично; инструментальное – более блестящее, искрящееся, захватывающее, – решено в аспекте инструментально-исполнительской техники” – мысль О. Эльшека, опирающаяся на локальный словацкий материал /1157/, во многом типологична и принципиально обусловлена всем вышесказанным. Инструментальные варианты одного наигрыша, равно как вокальные варианты между собой ближе, чем вокальный и инструментальный. Более того, разные наигрыши, особенно для одного инструмента, нередко ближе между собой, чем инструментальный и вокальный варианты одной песни /1157/. Тембро-интонационное единство в народной музыке скреплено веками настолько основательно, что этнофоры сплошь и рядом не узнают хорошо знакомой им мелодии, если ее воспроизвести не на инструменте, но в вокальной версии и наоборот (гл. 6, разд. 3). Инструментальное и песенное искусство – каждое по-своему – глубоко самобытны, органичны. Б. Шароши принципиально прав, когда говорит: подобно тому, как песенная мелодия “воспроизводимая просто звук за звуком на инструменте, не может быть названа инструментальной музыкой”, так и “мелодия, которая по своему существу является инструментальной, не становится вокальной оттого, что она иногда исполняется певцом” /1139/.

Чтобы завершить разговор о природе ИМ в сравнении с вокальной, целесообразно поставить точки над *i* в отношении всех структурно п о г р а н и ч н ы х, периферийных либо менее четко сегодня выраженных (и исследованных!) видов традици-

онного звукотворчества. Не закрепляя их окончательно за той или иной областью этномузыказнания, определим все же отношение к ним в данной работе. Многие виды корпоромузыки – свист сквозь зубы у тюрко-монгольских народов, игра на губах у башкир и татар /914/, хлопки и щелкание руками, пальцами (во всем мире), ладонями по воде в племенах Чада (Африка), обрядовый мелодический свист через руки, сложенные в виде раструба, у племен северного Камеруна /299. 1/, ритуальные оркестры корпоромузыкантов, бьющих себя в грудь и плечи сложенными в виде раковины руками в определенном ритме (там же), пение закрытым ртом через ниасатарангу – трубу с легкой мембраной на мундштуке в Индии, искусство гуцульских и валахских джуфо и сильва гамера канарцев и т. д. (А. Шеффнер даже выделяет два класса музыки тела: без дополнительных предметов и с ними /299. 1:17–21/) – играют значительную роль в традиционной культуре. Генетически, структурно, функционально, психологически они настолько тесно примыкают к собственно ИМ, что не могут быть чужды интересам органофонии. Возможно, некогда они составят предмет специальной дисциплины. Структурные соображения побудили А. Шеффнера отнести к сфере органонологии все формы звукоизлучения за пределами вокала /299. 1:12/. Предложенные выше сопоставления инструментализма, песенного искусства и корпоромузыки подтверждают правомерность рассмотрения последней в системе инструментального творчества. *Феномены на грани вокального и инструментального* (в т. ч. аутоинструментального), горловое пение, пение без слов, широко распространенное у евреев (“нигун”), финно-угорских, ряда славянских, палеоазиатских и многих других этносов, игра на инструментах, включающая в качестве источника (или одного из источников) звука певческий голос, сольные и ансамблевые полиэлементные вокально-инструментальные формы, – все это составляет объект этноорганологии. Во всяком случае, представляет сферу обоюдных интересов и, быть может, совместных штудий инструментоведов и песенников.

Из всего контекста следует, народная песня и ИМ представляют собой родственные, но в то же время *вполне автономные, дифференцированные* системы. Они обладают своими характерными признаками, структурой, способом функционирования. Будучи самостоятельными системами, они вступают во взаимодействие друг с другом и с иными видами искусства, могут образовывать полиэлементные комплексы, промежуточные и гибридные формы. Поле взаимодействия инструментализма и песни, как мы видели, довольно велико, это отразилось на широте и *своеобразии пограничной полосы* между ними, плавности перехода их друг в друга. В процессе длительных исторических контактов многосторонние влияния инструментализма на песню и наоборот порождали все новые каналы взаимодействия, те, в свою очередь, – новые формы.

Так, практика освоения инструментального материала через голос несомненно способствует существованию *п е р е х о д н о й* зоны между сугубо инструментальными и вокальными мелодиями белорусского Поозерья: ученик вначале напевает услышанное (“играет на язык”), а затем уже с голоса переносит мелодию на инструмент /27/. На северо-западе, да и в других регионах России при исполнении частушек нередко одна из певиц имитирует голосом гармонику (даже есть термины “играть языком”, “частушки под язык”) /843/. Интонирование голосом, во-первых, уже само по себе способствует вокализации наигрыша; во-вторых, благодаря тембровому родству воздействует на пение частушечниц, инструментализируя напевы; в-третьих, тесно сосуществуя в быту с собственно инструментальными наигрышами, “язык” способствует и их вокализации. Особенно широка переходная зона между вокальной музыкой и игрой на духовных инструментах, использующей жесты-движения органов речи (губы, язык, органы дыхания). Совершенно очевидно темповое родство пения и духовой музыки, аналогичны механика, скорость и звуковые результаты в стаккато /648:198/, весьма близки вокальному тембры ряда аэрофонов

(амбушюрных и, особенно, шалмеев). Духовым свойственна тенденция к протяженности, распевности. В этом плане к ним при-мыкает также исполнительство на смычковых инструментах, однако, кантиленность архаичным пластам НИМ не присуща. Переходность зоны сказывается и на гармонической структуре исполняемой музыки. Характерный терцовый параллелизм коми песни, например, имеет полную аналогию в системе терцовых последовательностей всех видов ИМ этого народа. По терциям подбирают трубочки куима-чипсанов и пэляннез в мини-комплект каждого исполнителя. Отмеченная взаимосвязь усилена функциональными причинами. Ведь на чипсанах и пэляннез играют женщины – носители песенной культуры.

Взаимодействие вокальной и ИМ реализуется и на уровне непосредственных влияний инструментализма на песню и наоборот, проявляясь как в жанровом, так и в стилевом аспектах.

Воздействие песни на инструментализм белорусов осуществляется благодаря активному использованию песенных мелодий – календарных, семейно-обрядовых, посиделочных (“бяседных”) – в качестве инструментальной лирики на дудке, гармонике, скрипке /1012:77/. Отсутствие самостоятельной формульной закреплённости у наигрыша (в сравнении с обрядовой песней) привело к тому, что наигрыш допускает лишь незначительные импровизационные отклонения от вокального первоисточника. Эти “вокальные” наигрыши оказывают немалое воздействие и на другой инструментальный музыкальный материал. Подобная ситуация складывается с рожечниками, жалеечниками, исполнителями на дудке, пыжатке, гармонике, тем более что место песни в НИМ у русских много больше, чем у других славянских народов. На западе России, а также у белорусов, полесских и карпатских украинцев, ряда финских народов аналогичное *жанровое преобразование* в чисто инструментальную лирику претерпевают многие вокально-инструментальные формы (напр., припевки и песни, сопровож-

даемые флейтами). *Вокально-инструментальная* музыка оказывает воздействие и на *собственно инструментальную*. Характерно также межджанровое влияние одних видов вокально-инструментальной музыки на другие. Остро глиссандируемый, накаленный способ интонирования, интервальные скачки, большой диапазон, контрастно-полифонический способ сочетания голоса и инструмента, характерные для поозерских причитаний, повлиял на припевки (в частности, на “Скобаря”), включая чисто инструментальные их версии /27/. Традиция использования музыкантами песенного материала, а также развитие вокально-инструментальной музыки у славян вызвали своеобразную *специализацию* инструменталистов и инструментов по *песенным жанрам*. Так, лиру и, отчасти, гудок восточные славяне связывали с песнями духовного, нравоучительного и сатирического содержания; бандуру украинцы и гусли южные славяне – с казачьим и гайдуцким эпосом; скрипку украинцы, белорусы, поляки, словаки – с колядками, свадебными и лирическими песнями, припевками, русские – с плясовыми песнями; рожок, дудка, жалейка у них ориентированы, прежде всего, на лирику и плясовые песни; гитара, повсеместно, – на романсы.

Влияние песни на инструментализм реализуется на самых различных структурных уровнях⁸. Ритмика и композиция строфы гуцульской спиванки, сопровождаемой скрипкой или сопилкой, зависит от соответствующей структуры стиха. Следы строфики заметны и при чисто инструментальном исполнении спиванки на трембите, хотя стиховые акценты исчезают. Продолжительность западно-русского песенного наигрыша определяется масштабами песни: “игрец оканчивает исполнение каждого произведения тогда, когда оканчиваются слова песни, которые он держит в уме. Это имеет место и тогда, когда он играет соло” /930:246/. Часто для совместного исполнения с пением

⁸ Интересную в этом плане работу на казахском материале проделал Н.Тифтикиди /1096; 1095/.

инструмент настраивают сообразно голосу певца. Тональное соответствие сопряжено с выбором регистра – обычно для данного инструмента наиболее мягкого по звучанию (нижнего и среднего для флейт, среднего – для хордофонов и пр.); как основной этот регистр остается и в сугубо инструментальном исполнении. Влияние голоса отражается на мобильности абсолютной высоты настройки тара при исполнении азербайджанского мугама. Тарист меняет ее, приспособляясь к ханенде (певцу), с которым вступает в ансамбль /1068/. Ладками инструмента закреплены ладовые опоры как чисто инструментальных, так и вокально-инструментальных частей дастгяха и макама. В полиэлементных композициях вокал может оказывать воздействие даже на инструментальную артикуляцию, вплоть до применения нетипичных для инструментов штрихов. Такова, в частности, природа мелких лигатур у народных флейт – дудки, сопилки, ламздялис, флюярки /НО-58/.

И все же магистральной, направляющей все структурные и жанровые аспекты влияния песни на ИМ остается линия *этическая* с соответствующей ей *эстетикой*. Инструменталист подобно певцу стремится к *непосредственному высказыванию*, ищет тембр, характер интонирования, сближающие инструментальное звучание с вокальным, пытается наделить инструмент живой выразительностью голоса. Этот “процесс очеловечивания инструментализма” удачно охарактеризовал Б. Асафьев: “Поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственные человеческому голосу, – вот сущность указанного процесса” /402:13/.

Не менее отчетливо и разнообразно в о з д е й с т в и е И М на п е с н ю. Характерные для пастушеских труб и кларнетов строй, интервалика, тип интонирования и фразообразования оказали прямое влияние на мелодику пастушеских переключек голосом, женских и мужских ауканий многих славянских и финно-угорских народов /1063; 1139; 493; НО-54/, а также, более *опосредованно*, – различных вокальных жанров: песен,

причитаний, трудовых припевок /592/. Вольночные наигрыши с типичными для природы инструмента непрерывностью звучания, монотонностью, характерными оборотами, основанными на чередовании отдельных протяженных тонов и частых переборов ступеней, в рамках жестко ограниченного амбитуса, оказали мощное влияние на всю европейскую песню /354:503-540/. Влияние это сказывалось не только на существующих, но и в новых песенных жанрах. Многие разновидности более поздних, нерунических эстонских песен, в том числе 4-строчных напевов прямо восходят к вольночным наигрышам – это подтверждается историческим материалом – письменными источниками XVII века /1063/. На северно-русскую плясовую песню воздействовали не только сопряженная с ней балалайка /872; 480:161/, но и “инструмент, не употребляемый для пляса – пастуший рожок. Песня эта – замечательное подражание импровизации таких рожков на канве плясовой, разложившейся благодаря этой импровизации” /480:161/. Воздействие ИМ сказалося на мелодике, ритмике, форме и даже характере исполнения песни. Е. Гиппиус сетует, что “при расшифровке совершенно исчезает изумительная имитация голосом кларнетного тембра народного пастушьего инструмента – жалейки” (там же). Интересный образец опосредованного влияния инструментализма на инструментально-вокальную лирику представляют словацкие пастушеские песни в сопровождении поперечной флейты. На первый план в них поочередно выходят то певец, то флейтист, но оба они хорошо владеют басовой флейтой-фуярой с ее характерным вибрато, крупноинтервальными отскоками и пр. И это нашло отражение не только в наигрыше, но и в пении, его мелодике, орнаментике, тембре /1157/. Вокальное начало синкретических плясовых жанров, определяющих традицию Поозерья, настолько сплетается с ритмом инструментальной партии и хореографическими движениями, что исполнение большинства песен не мыслится носителями без игровой моторики. Певицы “подогревают” себя жестикуляцией всего тела, собственной корпоромузыкой (особенно хлопками рук и

притопыванием), создают максимальную (вплоть до скандирования) прерывистость линии напева, доводят до предела дробность фразировки и т. д. Формообразующее воздействие ИМ на пение и всю структуру таджикских и узбекских макомов достигает таких масштабов, что порой даже слово теряет значение. При образовании арузного (квантитативного, основанного на координации долгих и кратких слогов) стиха речевые соотношения и ударения игнорируются. А при положении стихов на музыку игнорируются и закономерности стиха. Музыка, инструментализм полностью определяют форму целого /35/. Ведущую роль инструмента при интонировании коляды четко сформулировал в беседе с автором /1972 г. / буковинский традиционный музыкант К. Прилипчан: “Не скрипка за голосом май иде, а голос за скрипкою”. Многоплановое воздействие ИМ на песню представляется чрезвычайно существенным, в ряде культур – доминирующим /1063/. И так же управляется, прежде всего, эстетическими мотивами – стремлением к максимальной *обобщенности* образного отражения. Как хорошо сказал о народном пении татарский поэт Г. Тукай: “Приемлемым у нас считается мягкое пение, близкое к инструментальному звучанию!” /333:271/.

Родство, отличия, взаимодействие вокальной и ИМ нашли отражение в народной терминологии. “Песни играть”, – говорят западно-русские певицы. “Скрипка мовить”, “дудка гаворыць” – украинцы и белорусы. Глаголом “гудать, гудеть” восточные славяне обозначали как игру на струнных, духовых инструментах, так и пение” /1108:3-6/. “Сыграй нам эту песню” – попросят своего музыканта на соответствующем языке жители большинства славянских, романских, тюркских, финно-угорских, балтийских селений. Но нигде не произнесут: “Спой на трубе, жалейке или барабане”... Исследование глубинных контактов песни и ИМ сегодня лишь начинается. Расширение его границ откроет новые горизонты не только в постижении особенностей инструментализма, но и иных сфер традиционного искусства.

3

Много связывает НИМ с хореографией. Сочетание танца и наигрыша – одно из самых типичных для большинства народов мира. Танцевальная музыка для многих этносов – главная сфера инструментализма. Недаром Ф. Хербургер, крупнейший исследователь европейского инструментализма, одну из центральных своих работ посвящает изучению ритмической и композиционной координации между хореографией и ИМ /143. 2/. Р. Гарасымчук, ведущий славяновед-хореолог, при изучении и картографировании традиционных танцев расшифровывает наигрыши, одним из первых осуществляет нотации целостных композиций /134/.

Хореография, тип движений, темп пляски не только тесно связаны со всей *стилистикой* инструментальной танцевальной музыки, но заметно воздействуют на нее. Амплитуда и частота хореографических *па* сказывается на типе музыкальной фразировки. Характерная акцентуация танцоров и ритмические формы пляски – на ритмике и микроструктурах наигрыша. Лексика танца – на интонационной пластике музыки (мягкие пластичные движения естественно сочетаются с протяженной, кантиленной мелодикой; жесткие, резкие, очерченные – с прерывистой, акцентной, рубленой и т. д.). Масштаб, композиция фигур и всего танца – на композиционной периодизации и целостной музыкальной форме. Воздействие хореографических структур *прямо* и *опосредованно* – через *чисто танцевальные наигрыши* – отражается на структуре ИМ для слушания. Особенно это характерно для традиций, где музыка для слушания опирается на танцевальный репертуар (Надднепрянская Украина, отчасти Прикарпатье; вся Белоруссия; север, северо-запад, центральные районы России; все, кроме Аукштайтии и, отчасти Сувалькии – районы Литвы и Латвии; ряд южно-славянских и все западно-славянские народы, включая лужицких сербов, отчасти румыны-валахи, молдаване и др.). Здесь немаловаж-

ные факторы – *инструментарий* и *специализация* исполнителя. Более всего танцевальность накладывает отпечаток на игру тех музыкантов, в наигрышах на инструментах, которые равно участвуют как в сопровождении танцев, так и исполнении музыки для слушания. Танцевальное начало заметнее в скрипичных, сопилковых, гармошечных наигрышах славян, балтов, немцев, евреев, румын и венгров, чем произведениях для пастушеских труб, трембит, рогов, жалеек, даудитес, лигав и т. д. Профессиональные исполнители на свадьбах и народных увеселениях активнее включают танцевальную мелодику в свои лирические композиции, чем пастухи и охотники. Сопоставление инструментальной лирики разных сфер бытования на этом уровне может вскрыть много интересного. Однако репертуар исполнителей на инструментах “второй степени родства” с танцевальной музыкой также испытал на себе немало важное влияние. Ведь умение играть “под пляску” или “как под пляску” – предмет гордости пастухов почти всех названных этносов.

В свою очередь, *инструментализм* немало сказался на специфике *танцевальной* лексики и композиции. В северных русских традициях хореография танцев (напр., “Метелицы”, “Ланцы”) и хороводов, исполняемых под песенное сопровождение, довольно мягкая, пластичная, движения плавные, часто асинхронные по отношению к долям и тактам. Пляски же, сопровождаемые игрой на гармонике (напр., “Русского”, “Цыганочка”), жестче, задорнее, движения более резкие, обостренные, узловые точки часто подчеркиваются энергичными притопами. Это же касается и одного танца (напр., кадрили), если сравнить две его хореографические версии: под инструментальное или песенное сопровождение. Подобным образом отличается украинская коломыйка, исполняемая иногда совместно с пением, от сугубо инструментального козачка, даже когда они соединяются в цельную пляску (как, напр., в “Гуцулке”) /134; 990/. Композиция и жестоизобразительные эпизоды сюжетных танцев осо-

бенно тесно связаны с музыкальной формой и соответствующими звукоизобразительными ее разделами (НО-4) /134/. При чем инструменталист, структурирующий форму и учитывающий собственно музыкальные законы, становится своего рода *дирижером для танцующих*: он руководит всем процессом, намечает эпизоды, выстраивает целое. Это осознают сами исполнители: “Танец залежит від музиканта” (танец зависит от музыканта), – говорит К. Прилипчан. Музыкант, естественно, должен знать и обычно великолепно знает специфику танца. Полесские музыканты осведомлены о хореографической композиции нередко даже лучше, чем танцоры. Подобная ситуация имеет место в Подолье, Поозерье, Литве. Музыканты-инструменталисты часто являются учителями танцев, обучая девушек особенностям традиционной хореографии (один из наиболее маститых мэтров – цимбалист Ф. Иванов из д. Панфилово Велижского р-на) /27/. Прославленную узбекскую танцовщицу Тамару Ханум учил танцевать дойрист уста Олим /4/.

В русских кадрилиях, как уже отмечалось, композицию целого определяют танцоры, но музыкант должен знать танец и внимательно следить за всеми его перипетиями, вовремя завершать (или обрывать) один эпизод и переходить к другому и т. д. *Танцору*, в свою очередь, необходимо *ориентироваться в музыкальных построениях* – словесные подсказки редко когда применяются, зато недолго удостоиться критики и насмешки. Особая ситуация: танцы с “распорядителем”; объявления фигур имеют торжественный и нередко ритуальный характер. Танцор из тихвинской деревни Харчевня на вопрос, зачем он в “Барыне” так часто и звонко притопывает, ответил: “У нас обычно гармошка играла с бубном, сейчас бубна нет...”

Здесь и другое. Связь ИМ и хореографии обусловлена не только взаимными влияниями. Их роднит *единая исполнительская природа* – кинетика, моторика, сочетание звучания с движением тела, как раз то, что противопоставляет хореографию и инструментализм песне. Недаром А. Шеффнер в качестве ис-

ходной генетической оппозиции выдвигает: язык+пение, с одной стороны, ИМ+танец, с другой /299. 2:3/. Мало того, танцор нередко сам становится инструменталистом, хлопая руками, щелкая пальцами, насвистывая, используя кастаньеты, берестяные свистки, ложки, удары топориком. О движениях инструменталиста, сверхнаправленных на собственно звуковой результат, говорилось выше. Известны, хотя еще мало исследованы, феномены, которые находятся на *грани инструментализма и хореографии*. К таким относится, например, т. н. “игра на руках” распространенная у вепсов и русских Приладожья. Исполнитель (в д. Березняк Киришского р-на превосходным мастером является А. Мазанович) совершает на столе разнообразные ритмические удары руками (кистями, локтями, пальцами по столу и друг о друга); при этом движения рук направлены на достижение и звукового и зрелищного результата; сами жесты очень пластичны, красивы, разнообразны, формируют своеобразные хореографические композиции (фото №1)⁹. Аналогична описанной нивхская пластика-игра руками по специальному звенящему бревну /29/.

Взаимосвязь инструментализма и хореографии предопределена также глубинными, *эстетическими* причинами. Оба вида искусства роднит *обобщенная* природа образности. Внимание к мастерству, техническому уровню, отточенности интерпретации, элементы профессионализма характерны для обеих сфер /367:XV/. Активное применение разнообразных движений всего тела, свойственное традиционному инструментализму и хореографии (классический балет, напр., прежде всего, искусство ног) способствует *возрастанию* роли *соматических* факторов. В инструментальном исполнительстве, как и в танце, “особенно ярко проявляются племенные особенности определенного этноса”, здесь чрезвычайно ярко выражены этнографическая специфика, “лицо народа” /134:3/. Характерно также весьма

⁹ В дальнейшем Ф-1 и т. п.

типичное для обоих видов творчества заклинательное и магическое функционирование (ритуальные танцы и наигрыши занимают заметное место в традиционной культуре). Учет особой связи музыки с хореографией важен для понимания как инструментализма в целом, так и специфики ряда его сфер. Глубоко прав А. Шеффнер, когда противопоставляет программную ИМ, связанную с мимитическими танцами, исполнению на инструменте песенных мелодий /299. 2/. Как следует из вышесказанного, специфика этих двух сфер инструментализма в корне различна.

Тесны контакты инструментализма с народным театром. Древнейшая их форма – обрядовые действия – трудовые, календарные, семейные. В искусстве восточно-славянских колядовщиков, волочечников музыка сочетается с простейшими драматическими действиями. В распространенных у славян и их соседей по карпатскому региону “играх при покойнике” (в доме умершего), где ритуалика и драматические, изобразительные действия объединяются с игрой как таковой, музыка и театр достаточно автономны. Инструмент постоянно как бы напоминает об обстановке похоронного обряда, в рамках которого совершаются игры. Имеют место собственно театральные интермедии, юмористически имитирующие отдельные события или ритуалы (напр., игру свадебных музыкантов) /186:121; 92:339/.

Ярко выступает синтез обрядового и собственно театрального начал на свадьбе, которую справедливо называют “народной музыкальной драмой” /495/. Особенно рельефны ее эпизоды с перевоплощением, когда (напр., на волховских землях) устраивают похищение и выкуп невесты или играют внутреннюю “ряженую свадьбу” (парень изображает невесту, девушка – жениха) /28/, или, как на Левобережной Украине, изображают “цыганят”. Свадебные гости гримируются, передеваются в “цыгана”, “цыганку”, “попа”, “дьяка”, “старосту”, “солдата”, “рыцарей” и вместе с “оркестром” (куда кроме обычного состава трюистой музыки входили сковорода, дырявое ведро, рожок) ходят по

избам. Одни разыгрывают под музыку какую-либо комедийную сцену, отвлекая внимание хозяев, другие – “цыганят” – тащат все, что попадает под руку, и несут к отцу жениха /336:16/. Нечто подобное происходит у ряженных на святках, во многих районах России, Белоруссии, Чехии, Польши, Литвы, хотя “цыганят”, крадут и не везде. Здесь мы сталкиваемся и с *феноменом на грани театра и музыки*. Таковы, в частности, многочисленные “звуковые реквизиты масок при календарных играх” /186:36/, колокольчики, бубенчики, шумовые орудия, которыми обвешаны или держат в руках отдельные персонажи (“дед”, “черт”, “доктор”). Еще более развернуты театральные интермедии в искусстве народных лицедеев, петрушечников, марионеточников на ярмарках и праздниках /161:16; 240; 118; 298/.

Вместе с тем, народный актер, перевоплощаясь, и музыкант, имитируя, никогда не теряют самих себя, лишь применяют разные “языки”. К народному театру и театральной музыке более всего относится высказывание К. С. Станиславского: “Что бы актер не играл, – каждую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не может... Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предполагаемыми обстоятельствами и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, где я, а где роль?!” /319:24–25/. Инструментальный ингредиент таких действий значительно менее автономен (дудка с бубном, скрипка с гармоникой у белорусов; балалайка, гармоника, коса, бубен у русских; скрипка, цимбалы, сопилка – на Украине; скрипка, флуер, гордоны, кларнет, тарарота – у валахов, молдаван, венгров; ламздялис, кларнет, гармоника – у литовцев, а также повсеместно многочисленные колокольчики, бытовые предметы, используемые как шумовые инструменты и т. д.). Музыканты энергично включаются в действие и, как актеры, вставляют свои реплики, жестикулируют, строят гримасы, усиливая игровую ситуацию инструментальными средствами, что существенно сказывается на активизации изобразительного, иллюстративного начала, театральнос-

ти самой музыки. Наиболее развитые формы традиционного театра – “Батлейка” белорусов, кукольный “Вертеп” и “Бетлегеми” живых актеров на Украине, русские, литовские, еврейские, украинские народные драмы и мистерии, узбеко-таджикский кукольный театр “Кўгирчоқбозлар”, театральные карнавалы – действия /161:16,79–83; 336:35–40; 121; 833; 50:63/ – нередко привлекали большие инструментальные ансамбли из числа профессиональных народных музыкантов. Здесь наряду с использованием звукоизобразительных средств, традиционных песенных и танцевальных мелодий музыкантам приходилось обращаться к *городскому* (в т. ч. *инонациональному*) материалу, Они должны были импровизировать и *сочинять новые* инструментальные композиции и песни *направленно на конкретный образ, персонаж, роль, ситуацию, мизансцену*. Да и песни сочиняли инструменталисты, ведь только им отводилась роль профессиональных театральных музыкантов!.. /336:472/. Наиболее любимые актерами и зрителями песни и наигрыши из тех или иных представлений входили в быт, звучали независимо от театра, обрастали в каждой местности своей спецификой, *пополняли фонд* традиционной музыки.

Контакты с театром, вхождение инструменталистов в труппы оказали влияние на совершенствование принципов организации собственно инструментальных ансамблей /992/, становление зрелых форм народного музыкального профессионализма. Труппы нередко учреждались как довольно стабильные коллективы, имели свои помещения на ярмарках (напр., балаганы), в обществах трезвости, народных домах, а также своих руководителей, администраторов /161:21,83/, экономически закрепленную профессионализацию, истоками восходящую еще к эпохе родового строя /26:152/. И главное. Контакты с театром отразились не только на театральности, выпуклости образов ИМ, но и на ее форме. Интерлюдийные музыкальные эпизоды, сопровождающие конкретные сцены, закрепляются как *определенные звукообразные этапы становления целостного сю-*

жетного или картинного действия. Каждый отдельный музыкальный номер подготовлен предыдущей сценой, предыдущим музыкальным номером и предполагает определенное продолжение. Участие инструментализма в откristаллизованных веками обрядах и играх способствовало становлению специфической формы театральной ИМ. Ж. Руже определяет: этой “формой является действие” /274:139/. Некоторые музыкальные номера звучат и отдельно в самом широком быту, однако, они несут невольную устойчивую связь с цельным действием. Традиционный слушатель легко распознает ее, мысленно воссоздает контекст, “образ-эталон” /648:62/, поэтому с достаточной полнотой воспринимает форму и глубинное содержание соответствующего наигрыша. Чтобы постичь его, стороннему наблюдателю или исследователю необходимо тщательно изучить все сферы традиционного искусства, с которым инструментализм тесно связан.

Сказанное прямо относится и к народной прозе. Тема “Музыка, музыканты, МИ” – одна из популярных в сказках, притчах, пословицах почти всех народов мира. Отразилось влияние музыки и на интонационности, форме, характере сказывания. Для ряда культур, особенно, охотничье-скотоводческих (напр., казахской, киргизской, башкирской, гуцульской, горновалахской, абхазской, хакасской, горно-алтайской), весьма характерно сочетание в одном жанре прозы и ИМ. Легенда, предание, сказ могут предшествовать наигрышу. Наигрыши нередко звучат и между отдельными эпизодами повествования, вклиниваются в сказку (НО-5). Иногда рассказ следует как необходимое пояснение к наигрышу, но может и возникнуть импровизационно, по внезапно родившейся ассоциации (особенно быличка).

Сочетание рассказчика, сказочника и музыканта-инструменталиста в одном лице – явление весьма распространенное у многих народов. Отличными рассказчиками всегда были казахские кюйши, башкирские курайсы, киргизские комузчи и чоор-

чи, украинские кобзари, белорусские дудари, лирники многих европейских народов. Превосходными рассказчиками являются и сегодня буковинский скрипач К. Прилипчан, гуцульский дрымбарь М. Нечай, киришский пастух – балалаечник и жалечник П. Бувев, тихвинский рожечник С. Груничев. А от волховского балалаечника А. Комиссарова произведены записи бытовых и волшебных сказок /52/ из современных, едва ли не самые обильные, интересные, полные по тексту. Это естественно, т. к. и ситуация бытования, и характер функционирования повествовательных жанров и ИМ для слушания принципиально однородны. Когда народный профессиональный музыкант приходил в дом, юрту, “на бяседу” или появлялся на определенном месте сборищ, от него ждали музыки и слова.

Тесное сопряжение со словом характерно также для собственно инструментальной, особенно *программной* музыки. Исполнению пьесы предшествует краткий рассказ-программа, программное название, либо в процессе интерпретации музыкант комментирует отдельные эпизоды соответствующими репликами /980:211/.

Принято также исполнять те или иные фрагменты из музыкально-прозаических полиэлементных комплексов и крупных программных композиций как самостоятельные инструментальные произведения. При этом произносится программа или название лишь данного конкретного наигрыша: например, гуцульского – “Когда Довбуш приходил в Криворивню”, абхазского “Рица” или башкирского “Буранбай”. А то и вовсе ничего не говорят. Но местный житель, знающий традицию, многое услышит в светлом лирическом наигрыше Довбуша, острее откликнется на мельчайшие, незаметные для постороннего уха детали композиции и исполнения “Рицы” и “Буранбая”. Ведь он знает, что Довбуш – любимый народный герой, вождь карпатских опрышков – во время престольного праздника в с. Криворивня встретит любовь, из-за которой раскроет свою тайну и погибнет. Что мифологическое происхождение жемчужины

Кавказа – озеро Рица – связано с трагической гибелью богатышского и могущественного рода. Сможет поведать о легендарном башкирском полководце Буранбае и т. д., и т. п.

Словесное искусство существенно отразилось не только в семантике инструментальных композиций. Оно породило в инструментализме и тенденцию к повествовательности, усилило его символику, образную характерность, изобразительность, ассоциативность, воздействие речевой интонации на музыкальную /648:251/. Сюжетность, повествовательность несомненно сказались на формообразовании ИМ (особенно программной), а отсюда – и на становлении композиционных законов НИМ в целом, характере ее функционирования и восприятия /1010:314–327; 324:233–236/.

Значительно реже исследователи обращают внимание на взаимосвязь МИ с традиционным и з о б р а з и т е л ь н ы м (особенно орнаментальным) искусством и архитектурой. В ряде национальных культур (казахи, киргизы, обские угры, гуцулы, палеоазиаты, многие другие народы Севера) именно орнамент и музыка являются структурно *наиболее развитыми* видами народного творчества. Именно в области изобразительного искусства, так же как в ИМ, выделилась особая каста народных мастеров-профессионалов. И здесь, и там характерны традиционные исполнительские школы, зрелые формы учебного процесса, кристаллизация исполнительской техники /237/.

Характерны и *прямые* контакты. Музыка, музыкантам, ИМ посвящены многие сюжеты росписи, изразцов, лубка, живописных полотен (казак Мамай с кобзой – едва ли не самый популярный персонаж украинской народной живописи, медведь с балалайкой – русской и т. д.) /93:37; 1123:76–84; 240:34, 47, 51; 67:38, 57–58, 65–66, 127/. Во многих обрядах музыка, действие, костюм, пространственная композиция, архитектурный фон, ритуальный знак, орнаментированные аксессуары (крашеные яички, рушники, ковры, резные деревянные фетиши и фигуры идолов и т. д.) неразрывно взаимосвязаны. Связаны и структур-

но, и функционально, и взаимодействием символов, реализованных специфичными для каждого рода искусства средствами, но несущими *единую семантику*. Символ солнца, отражаемый розеткой или овалом в орнаменте, дугообразным (медленные восхождение и спад) мотивом в инструментальных мелодиях славян (особенно на трубах) /НО-5, 26 б, в/, хорошо понятен танцующим или шествующим по кругу (“по солнцу”). Музыкантам отлично известны орнаментальные, а художникам – музыкальные эмблемы тотемических птиц у финно-угров и тюрков, животных – у палеоазиатов, древнетюркские символы двух Венер и т. д. /822; 902/. Традиционными носителями культуры они даже не трактуются как перевод из одного искусства в другое, но воспринимаются как *многоликое единое* или сходное. Художники, подобно музыкантам, совершают тайные магические ритуалы для обладания *мастерством*. И тип ритуала в пределах одной этнической традиции принципиально един как для музыкантов, так и для художников. Подобно скрипачам, ищущим успеха с помощью ночных вылазок к чудодейственным силам природы, прикарпатские вышивальщицы ранним летним утром (до восхода солнца) отправляются на поиски “швальки” – ярко расцвеченной личинки соснового бражника. “И желая, чтобы узоры вышивок были так же красивы, как гусеница, вышивальщица, приступая к работе, произносит: “Яка ти є мудра і виписана... аби і я така мудра була і вишити і виписати!” /93:52/. У многих народов сооружение избы, новой пасеки, разбивка стойбища, установка юрты освящается музыкой. Существовали и зрелища, где инструменталисты сопровождали показ картинок, пейзажей, карикатур. Таков, например, восточно-славянский “Раек” – “кино XVIII века”: зритель смотрел в отверстие коробочки через увеличительное стекло на передвижные (с помощью ленточки, намотанной на барабан) картинки, раешник их юмористически комментировал, музыканты усиливали впечатление своими звуковыми средствами /161:27/.

Музыканты часто играют на инструментах, сделанных и орнаментированных мастерами-резчиками. Сами инструменты становятся предметами, где музыка сталкивается с орнаментом, пространственной композицией. Здесь масса каналов взаимодействия и обмена приемами формообразования. Весьма типично также сочетание мастера-художника и музыканта-исполнителя (он же часто – и мастер-изготовитель МИ) в одном лице. В д. Пудоть Витебского р-на (Поозерье) основы прялок имели форму скрипки – изготавлившие их мастера были одновременно музыкантами /27/. Но форма МИ, в свою очередь, повсеместно связана с формообразовательными традициями материальной культуры, народного орнамента, архитектуры.

Для мастеров-художников, резчиков, керамиков, плотников, инкрустаторов, ковроделов как и для инструменталистов-музыкантов характерно осознанное отношение к форме, архитектонике, композиции, симметрии. Орнамент и музыка – искусства по своей природе глубоко обобщенные, в присущих им формах отражают очень близкие, нередко одни и те же темы, пользуются довольно сходными структурными приемами, активно влияют друг на друга. Даже архитектура, несмотря на свою максимальную практическую предназначенность, не осталась в стороне. Одна из типичных особенностей народных деревянных церквей славян и балтов – это идущая от музыки роль процессуального, динамического момента в построении их архитектурных форм. Полное представление о храме можно получить, лишь обойдя строение вокруг. То же относится к интерьеру. Характерны эффекты “оркестрового и гармонического эллипсиса” в покутской церкви XVII в.: “Необычно устроено огромное крыльцо, защищенное двускатным навесом. При переходе из низкой паперти в просторный притвор, а затем в более высокую подшатровую часть, постепенно перед вами раскрывается внутреннее пространство храма. В силу контраста создается впечатление грандиозности центрального помещения, хотя его размеры скромны” /93:16/. Существенную роль в

становлении образности и архитектоники произведений народного искусства играют цвет и колорит. Тонально-цветовая драматургия и *стремление к обобщенному высказыванию* свойственны не только орнаментам ковров, вышивок, вязаных, резных изделий славян, балтов, тюрков, финно-угров, но и таким “сугубо изобразительным” видам искусства как сюжетные изразцы, живопись, скульптура. Часто тональное, композиционное значение цвета главенствует над реальным: корова может оказаться зеленой, вода – красной, деревья – синими. Стремление к архитектурной стройности преобладает и над натуральной достоверностью пропорций, линий рисунка. Голова коня может оказаться не больше копыта, в человеческих физиономиях иногда с трудом угадываются части лица и т. д. /93:43; 67; 237; 94; 153; 207/. Взаимосвязь, взаимовлияния драматургии цвета, узоров, орнамента произведений изобразительного искусства, с одной стороны, и тонально-тембровой, а также композиционной драматургии ИМ, с другой, особенно естественны в традиционной, прежде всего сельской среде. Здесь контакты различных искусств, да и самих исполнителей-мастеров разных специализаций, довольно тесны.

Однако, более всего взаимодействие искусств отразилось на архитектонике: разница в материале творчества здесь менее существенна, зато на первый план выходит *единство художественного мышления* народа. И тогда ясно проступают конструктивные параллели между женскими наигрышами на темир-комузе и орнаментами киргизских ковров /1087/. Лишь обратившись к традиционной архитектуре Бухары, становится понятной система иерархии элементов в инструментальных частях шашмакома /1034/. Только представив, как трактуется подобие форм разных масштабов народной архитектуры – от элементарных узоров, простейших конструкций до контуров колокольни, церкви и всего вместе в ансамбле с окружающим рельефом, – можно разобраться в структурной специфике крупных карпатских инструментальных композиций /93:14–17; 998;

979/. На первый взгляд, основанные на простом подобии, но благодаря бесконечной цвето-тоновой комбинаторике элементов, непрерывно обновляющиеся на протяжении всей длины новгородские и волховские плетеные дорожки представляют прямой структурный аналог развитым гармошечным композициям. Здесь все эпизоды оперируют теми же ритмо-интонационными мотивами, но каждый раз в другой последовательности, собственно вариации отсутствуют /843; 841/. Аналогична связь больших сюжетных композиций изразцовой печи, складывающихся из динамичного подбора отдельных “кадров”-картинок, с инструментальной многотемной сюитой-поэмой /990/. “Графическая схема контрастного ладотонального интонационного и ритмометрического переплетения в сутартинес... показывает геометрическую последовательность перекрещиваемых двух угловато волнистых линий. Схема эта по существу совпадает с наиболее распространенным и характерным литовским традиционным геометрическим орнаментом, основным элементом которого является ромб” /922/. Развернутые орнаментальные произведения – большие ковры, кружевные платки, многоэлементные резные композиции по дереву и кости самых различных народов – своеобразные в каждой конкретной этнической культуре – могут оказаться как раз тем ключом, который откроет исследователю тайники музыкальной архитектоники традиционных инструментальных творений. Тесные взаимодействия музыкальных и орнаментальных форм, а также принципов структурирования особенно рельефны при сопоставлении работ выдающихся мастеров. Глядя на орнамент крупных гуцульских резчиков О. Бахметюка и Ю. Корпанюка, слышишь поэмы И. Гавеця и В. Могура: “Мастер покажет вам десятки различных “элементарных” фигур, из которых, как из букв слово, а из слов речь, составляются орнаментальные мотивы и из них стройная композиция узора. Свободно распоряжаясь этим арсеналом средств, мастер отбирает необходимые и искусно связывает их в единое целое, создавая чудесную симфонию узоров” /93:28; ср. : НО-6 и

Ф-2/. Прямое влияние звуковых полотен классиков традиционного инструментализма /990/?... Отчасти несомненно!.. Но ведь зафиксированные в орнаменте как в своего рода “нотном тексте” они становятся моделью для новых инструментальных импровизаций. Этот процесс взаимобратимый.

Имеет место и внутри родовое взаимодействие отдельных видов ИМ. Здесь и обмен ценностями между различными группами, классами, диалектами, этносами. И обмен приемами между исполнителями на разных инструментах: наигрыши на коми сигудке в отношении фактуры не отличаются от балалаечных (с трезвучным строем) /1133/. И репертуаром: лирники перенимали от кобзарей думы, кобзари – песни религиозно-эстетического и философско-морализующего содержания /937/. И перенос с одного инструмента на другой отдельных конструктивных элементов композиции. И многое другое, но это уже тема для специального разговора (см. гл. 6).

Инструментальная музыка – существенная, автономная, но неотъемлемая часть традиционной художественной культуры. На протяжении всей истории своего формирования и развития она тесно связана и взаимодействует сегодня в своем живом функционировании с самыми разнообразными формами художественного творчества. Влияет на них, сама получает немалые энергетические импульсы, пользуется разнообразными “подсмотренными и подслушанными” приемами, отражает по своему общие темы, художественные принципы, идеи, способ мышления этноса, класса, эпохи. Вот почему при изучении инструментализма каждой конкретной национальной культуры представляется важным обращение к сопутствующим и взаимодействующим с ним в процессе функционирования видам художественного творчества.

ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И РАЗВИТИЯ. ИСТОРИЧЕСКАЯ СТРАТИГРАФИЯ

Обобщая феномен культуры, естественно, сталкиваешься с проблемой его происхождения. Особенно это необходимо при первом обращении к феномену как целостности. Наше положение осложняется двумя обстоятельствами. Первое. Материалы, которыми располагает наука, о древнейших эпохах музыки – чрезвычайно скудны. Мы можем строить гипотезы, опираясь лишь на археологические находки отдельных инструментов, их изображений, а также данные смежных наук: философии, эстетики, психологии, истории культуры. Второе. Нет серьезных опытов в этой сфере. Из работы в работу кочуют утверждения о том, что ИМ возникла значительно позже вокальной, под воздействием песни, а само пение родилось из акцентов и интонаций человеческой речи¹. На их фоне одинокой, затерявшейся без продолжения или хотя бы серьезного рассмотрения выглядит догадка А. Неустроева (1892 г.) о возможности происхождения МИ независимо от пения и даже до него /650:41–42/. Большинство утверждений не аргументируется. Их аксиоматичность вызвана еще отсутствием памятников, где бы фиксировалось звучание, вокальное или инструментальное. Это

¹ Эти утверждения так или иначе наследуют гипотезу Г. Спенсера о происхождении музыки из речи /712; 713/.

говорит о том, что рассмотрение вопроса о генезисе ИМ необходимо вести комплексно. И учитывать оба критерия: функциональный (ИМ как вид искусства) и структурный (ИМ как форма звуковой деятельности).

1

Начнем со структурного. Совершенно очевидно, что ни сам звук, ни звукоизвлечение не изобретены человеком. Независимо от человека звуковые явления возникают при разрядах молнии, химических и физических реакциях, вулканической деятельности, порывах ветра, проникающих в щели или рассекающихся о грани рельефов, камней, раковин, озвучивающих полые стебли тростника, проеденные насекомыми наросты на стволе акации (такую акацию называют в тропиках “играющая на флейте”) и т. д. Звуковая сфера на Земле существует столько, сколько сама Земля. Достаточно давно бытуют и звуковые феномены, по структуре сходные с формами человеческого звукотворчества. Приоритет в их исследовании принадлежит венгерским ученым. П. Секё и его коллеги произвели множество записей звучания различных явлений природы (т. н. *физическая музыка*) и живого мира (т. н. *биологическая музыка*: крики, пение, воркование птиц и животных). Расшифровав их (нередко при замедленных скоростях воспроизведения), ученые обнаружили известные человеческому звукотворчеству ладовые, ритмические структуры, формы периодизации и т. д. (337). Возраст физической музыки – несколько миллиардов, биологической – 150 млн лет. Человек на Земле существует не более 2–3 млн лет² и задолго до того, как приступил к собственной звуковой деятельности, был знаком (пусть неосознанно) со многими ее структурами и способами звукоизвлечения –

² Б. Поршневу, правда, ведет счет лишь от “говорящего” homo sapiens /258:103, 117–118/.

во всяком случае, с наблюдаемыми, “инструментальными” (как у флейт из акации), – пропуская их сквозь выработанные его природой “слуховые цензуры и усилители” (645:83). Стабильные для каждой местности, многократно слышанные человеком структуры физической и биологической музыки отражались в коре головного мозга в виде стойких звуковых *представлений*. Фиксировались и ассоциации между способом и результатом звукопорождения.

Источник звуковой деятельности человека – “в движении тела..., управляемого им самим” /827/. Биологическая природа порождения звуков у человека и животных в этом едина. От высших животных (прежде всего обезьян) человек унаследовал способности передавать два типа сигналов: 1) т. н. *аффективные сигналы*, выражающие эмоции и состояние организма (распространены у большинства млекопитающих и птиц; у шимпанзе их более 20!); 2) т. н. *жизненные шумы* – сигналы, подаваемые в эмоционально нейтральном состоянии (только у человека и высших обезьян) /258:66/. Функциональная основа сигнальной деятельности – необходимость передать сообщение (в т. ч. о своем состоянии) от одного члена объединения (коллектива, стада) к другому. Структурная – наличие стойких, повторяющихся, поэтому распознаваемых формул, а отсюда – стереотипов движения тела и способов звукоизлучения. Выбор и закрепление таких формул зависели от звуковых представлений и собственных *возможностей* человека (воспроизведения и восприятия). Биогенетический закон Геккеля гласит: “Онтогенез рекапитулирует (повторяет) филогенез”. Как ребенок, лишь пройдя в собственном развитии период восприятия и усвоения сигналов своего сообщества, начинает их сам воспроизводить, так и древний человек опирался на познанный им мир звуковых образов. Отсюда *прямая связь* человеческого звукотворчества с *физической и биологической музыкой*.

Тезис о том, что вокальная музыка древнее инструментальной, на структурном уровне неправомерен. Оба вида звукоизв-

лечения – аутоинструментальное и вокальное – свойственны биологической музыке. Физическая – сугубо инструментальна. Может быть, первобытный человек мог предпочесть пение из-за отсутствия практики использования орудий?.. Тоже нет. Простейшие орудия – предметы внешнего мира (палку, камень, кость, раковину и т. д.) – применяли и питеки /373:287/, и первые люди, начавшие “с того, что присваивали себе предметы внешнего мира как средства для удовлетворения своих потребностей” /4. 2:378/. Однако животные пользуются орудиями эпизодически, не фиксируют, не закрепляют осуществляемые с их помощью операции. *Постепенное овладение орудиями*, которые “перестраивают... естественные, инстинктивные движения и формируют... новые, высшие двигательные способности” /195:419/, развитие руки и мозга в процессе труда /4:490/, при этом *стабилизация использования орудий* – проводников воздействия человека на предметы труда /4. 3:190/, – вот что характеризует важнейший, 1-й этап эволюции homo sapiens, этап становления человека как такового /373:286³. Если “животные и не изготавливают своих орудий, и не хранят их” /195:286/, то уже питекантропы стабильно применяют и сознательно производят орудия /253:46/. “Человеческие орудия – это то, что специально изготавливается... отыскивается, хранится человеком” /195:286/. Возраст древнейших орудий – ок. 2,6 солнечных лет. Функционирование орудий стабилизировалось за долго до возникновения речи (всего ок. 30 тыс. лет назад) /253:44/. Кстати, с помощью орудий – “предпосылки очеловечивания” /258:393/ – создавалось и древнейшее из известных искусств на земле – наскальные рисунки, или “корни письменной речи” /373:286; 258:420/.

Одновременно с совершенствованием труда активизировалась и деятельность сигнальная /253:66/, осуществлявшаяся как средствами собственного тела, так и с помощью звуковых ору-

³ По Б. Поршневу – палеоантропов или трогладитид /258:175/.

дий. Первые орудия были двух родов. Одни представляли собой *приспособления* для направленного *использования физической музыки* и были заимствованы непосредственно у природы. Таковы т. н. золовы инструменты (золова арфа, золова лютня и т. п.), где источник звука – ветер /222/; по-видимому, родственны им и трещотки (типа карпатского “медвежьего клепала”), озвучиваемые течением реки или ручья и т. п. Другие – возникали как *проекция человеческих органов*, прежде всего рук и ног. “Руки уже... не ударяются одна о другую, а берут деревянные палки или колья; ногами топают уже не по земле, а по доске над ямой или выдолбленным стволом дерева... К топающей ноге привязывают шнурки с ракушками, кожицей от фруктов и зубами зверей, чтобы подчеркнуть ритм шагов... С движущейся ноги эта гирлянда проецируется потом на палку, которой ударяют о землю... Возникают *священные гремящие сосуды* – полые предметы, как, например, высушенная тыква, в которую насыпают камешки и косточки... (В подражание этому примитивному МИ зари человечества делают из целлулоида первый МИ наших детей)” /430:25/. Первые звуковые орудия – предмет общественной звуковой практики /195:287/ – позаимствованы человеком у природы (камешки, раковины, стебли, кости). Однако и *специально изготовленные флейты и трубы* из кости и раковины известны еще с эпохи палеолита /353; 289; 245:396–398/. А ведь многие инструменты, более легкие для изготовления и еще более древние, археологически не сохранились из-за недолговечности материала (дерево, тростник, листья и т. п.) /315:393/. Совершенствование звуковых орудий тесно связано с развитием как материального производства, так и системы сигналов. Причем развитие системы аффективных сигналов, еще в палеолитическую эпоху (40–50 тыс. лет назад), могло привести к становлению *элементов древнейшей музыки*, связанных с трудом – аутоинструментальной, инструментальной и пения без слов. Именно тогда “*homo sapiens* достиг такого понимания природы, такого уровня самопознания

(...человек по философскому определению – это “материя, познающая самое себя”), который сделал возможным создание искусства” /373:286/. Причем, как полагал К. Штумпф, такие кардинальные свойства музыки, как стабильность интерваллики и тоновых связей, объективно сформировались и закрепились в *ИМ раньше, чем в пении*. Более того, именно ИМ стимулировала становление и развитие вокальной: “инструменты, допускавшие точную фиксацию установленных интервалов, в большой мере послужили... развитию самого пения” /781:49⁴. В хозяйственном отношении – это эпоха собирательства и охоты.

Начало неолитической революции – 2-го этапа в развитии и homo sapiens, связанного с приручением животных, окультуриванием растений (30–10 тыс. лет назад) /373:287/, способствовало и перерастанию примитивных “жизненных шумов” с помощью голосовых средств в звуковую речь (по В. Бунаку) /253:66⁵. А система инструментальных отпугивающих звуков и шумов, сигналов, манков, средств организации труда и быта возникла на основе корпоромузыкальных и инструментальных предпосылок. К мысли о сигналах как общих предшественниках музыки и речи подходил еще в нач. XX в. К. Штумпф. Причем, исходя из собственно музыковедческих предпосылок, К. Штумпф более древней считал музыку, структурная специфика которой – сочетание *фиксированных, протяженных* высот – ближе сигналам, чем речь с ее постоянно меняющейся высотностью, скользящей нестабильной интонацией /781:22, 26, 28/. Искусство слова, основанное на сформированных нормах речи, и связанная с ним вокальная музыка с текстом – явления еще более поздние. Словом, *инструментальная* (в т. ч. аутоинструментальная) музыка и *исторически и стадильно*

⁴ А. Шеффнер, делая акцент на разной природе звукоизвлечения вокальной (голос, речевой аппарат) и инструментальной (моторика тела) музыки, говорит об их автономии, независимом происхождении и развитии.

⁵ По Б. Поршневу – через суггестию как отрицание 1-й сигнальной системы (258:440).

старше, чем словесное и словесно-вокальное искусство. К тому же итогу приводит сопоставление данных сравнительно-типологического изучения культур. “Ритм в широком смысле, как форма композиции в мусических искусствах, – считает В. Жирмунский, – древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки” /137:18/. “Словесное искусство, согласно Е. Мелетинскому, возникло позже... других... искусств, т. к... требовалась высокая степень развития языка в его коммуникативной функции и наличие довольно сложных грамматико-синтаксических форм” /215:149/. “Спенсер полагает, что музыка возникла из языка, она является тональной фиксацией обычной разговорной речи. Тогда у примитивных народов должно бы иметься большое родство между речью и музыкой, ясно выраженная “ритмическая мелодия”. Но это не так: мелодии веддов и огнеземельцев вполне поются, а не говорятся. Этот факт свидетельствует против гипотезы П. Шмидта о том, что пение возникло из коллективно произносившейся молитвы. У примитивных народов не было речитативных хоров, не было и коллективных молитв, кстати, первоначально вообще не было молитв” (Ф. Бозе) /430/. Не исключено, что стыковка музыки и слова и становление собственно *вокальной музыки* происходило еще на *более зрелом этапе развития* обеих сигнальных линий: 1) аффекто-сигналы – музыка; 2) “жизненные шумы” – речь. “Пение возникло, – считает Ф. Бозе, – когда маленькие слова-мотивы стали многократно повторяться. Благодаря повторению произносимое слово-мотив становится тональным, приобретает определенный ритм и таким образом “оформляется”. Часто повторяющееся движение выделило его из общего потока, сделало из повседневного явления нечто выходящее за его рамки” /430/. Более позднее, сравнительно с танцем и музыкой (инструментальной и вокальной без слов), возникновение вербального пения наглядно и в древнейших синкретических хоровах. “Отчетливый ритм, связанный с движением хора, подчер-

живается простейшими ударными инструментами (барабан, бубен, бамбуковые трости) или хлопанием в ладоши. Песня хора... ограничивается в самых примитивных формах эмоциональным припевом, повторяемым всеми участниками хора (напр.: еіо! еіо!). Когда возникает в песне простейший такт, он первоначально импровизируется на случай и так же легко забывается" /137:19/.

Итак, инструментализм относится к древнейшим проявлениям человеческого творчества, предшествовавшим зарождению вокальной музыки с поэтическим текстом, – первое вытекающее отсюда положение.

2

Как видно из приведенных рассуждений, структурные аспекты происхождения ИМ переплетаются с функциональными. Истоки инструментализма как и других искусств, в известной степени, лежат в трудовой деятельности. "Труд старше искусства... человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится... на эстетическую точку зрения", – утверждают эволюционисты /13. 2:354/. Согласно археологическим данным палеолитические формы инструментального звуковыявления имели прикладное назначение /1012:51; 225/: отпугивание зверей, указание на местонахождение стоянки, определение погоды, надвигающейся бури и грозы, организация труда и т. д. Эоловы инструменты и эолова музыка, подслушанные у природы, дополнялись корпоромузикальными и чисто инструментальными шумами и звуками, свистом, хлопками рук, ударами и трением камешков и т. п. Определяющей в названных звуковыявлениях была, разумеется, коммуникативная функция. Ее корни – в биологической природе живого. Ведь и звукотворчество животных представляет собой средство акустической коммуникации. Самец закрепляет за собой территорию вокруг гнезда, вызывает самку, детеныш сообщает матери о своем ме-

стонахождении, каком-либо желании и т. д. Стадиально более поздним (но в пределах палеолита) этапом данной линии развития функционирования является *собственно сигнальная* трудовая и бытовая музыка /225/, связанная с высоким уровнем эволюции системы “жизненных шумов”. Здесь наряду с идиофонами, свободными аэрофонами выступают уже и собственно духовые инструменты: флейты и трубы из раковин, костей, рогов животных, а также (предположительно) – из тростника, деревьев, кустарников, птичьих перьев.

Биологической природой порождены и *психо-эмоциональные* звуковые выражения. От животных человек как бы унаследовал способность через звук проявлять восторг, страх, агрессивность, удивление, радость, страсть, горе, любопытство. Ч. Дарвин, многие психологи начала XX в. в этих выражениях чувств даже видели истоки музыкального искусства. Связанные с аффективными сигналами психоэмоциональные звуковые комплексы, однако, у животных не превращаются в искусство, не координируются с системой “жизненных шумов”, не могут быть *многоцелевыми*, звуко-ритмически *оформленными*. Психо-эмоциональные звуковые проявления чувств сами по себе и у человека остаются только криками сиюминутной страсти, ужаса, боли или наслаждения; лишь *структурно оформившись под воздействием системы* нацеленных, контролируемых *сигналов* (идущих от развитых в процессе труда “жизненных шумов”), постепенно стабилизируясь до превращения в *символ и знак*, благодаря чему непосредственное выражение эмоции сменяется *высказыванием о чувстве*, – управляемые звуковыражения этого рода становятся материалом искусства. Употребление специального орудия – существенный момент. МИ, расширяющий возможности выявления чувства, увеличивает *целенаправленность* и эффективность эмоционального выражения. *Выражение чувства с помощью МИ* – уже не сиюминутный взрыв, но всегда *искусство*. Разумеется, во всех подобных звукопроявлениях выражение чувства тесно переплетается с ком-

муникативным актом. Возникает определенный адресат: а) достаточно *широкий* и *обобщенный*, чтобы не иметь единого и одностороннего толкования; б) достаточно ограниченный кругом *посвященных* в символику (т. н. селективная суггестия) /258:197/. Сюда восходят и корни эстетического в искусстве звуков. Аналогичное происходит в других функционально родственных художественных феноменах. “С помощью отвлеченных абстрактных символов аборигены Австралии излагают целые истории, некогда происшедшие с героями мифологии и тотемическими предками. Глядя на чурингу (свободный аэрофон. – И. М.), на которой изображено несколько... полуокружностей, соединенных волнистыми линиями, австралиец, посвященный... в ее символику, расскажет вам полную драматизма историю из жизни своих предков, полулюдей-полуживотных. И без его помощи вы никогда не постигли бы смысла этих изображений, ибо и в соседней группе вы видели такие же точно, но там значение их было совсем иным... Перед нами... коммуникативная (функция. – И. М.), состоящая в передаче информации от человека к человеку, от группы к группе, от поколения к поколению. Социальную и культурную роль искусства первобытного в этой функции трудно переоценить. И возникает она, как видим, стадильно очень рано” /156:287/.

Существенный момент эволюции древнейшей ИМ – формирование в процессе развития труда и трудовой музыки представлений об активной, преобразующей роли искусства /26:26/. Согласно с ним искусство – не только форма отражения реальности, но и воздействия на нее в необходимом направлении. Не случайно значительное место среди древнейших наигрышей принадлежит *магическим* и *заклинательным*. Вышедшие из собственно трудовой сферы (где их цель – способствовать труду и благополучию рода), они составили основу инструментального ингредиента культов, обрядов и ритуалов, сформировавшихся в эпоху неолита /26:166/. Костяные флейты, трещотки, погремушки, жужжалки, бычий рев, буб-

ны – их типичный инструментарий. Обряды, игравшие большую религиозно-магическую и общественную роль, способствовали возрастанию *социальной значимости* музыки, искусства, ибо исполнительская, художественная удача обряда, верили, определяла его результативность, действенность в быту. Отсюда возрастание значимости “самого искусства в религиозно-обрядовой и общественной жизни племени. Роль искусства здесь не *служебная*, не *декоративная* или *иллюстративная* – искусство *необходимая составная часть самого действия*, без него действие не будет иметь смысла и не приведет к желаемым результатам” /156:287/. Все это способствовало развитию музыкальной формы, исполнительского мастерства, совершенствованию инструментария и, в итоге, *омузыкаливанию*, эстетизации *ритуала*. *Эстетическое начало* – все заметнее в различных сферах звукотворчества. Среди памятников неолита флейты с грифными отверстиями и флейты Пана, гобой и кларнеты, металлические трубы, односторонние барабаны, первые ксилофоны, – инструменты с большими музыкальными возможностями. Позже других появляются хордофоны – луки, цитры, арфы, лютни, но и они – с ярко выраженной эстетической функцией – сформировались и функционировали задолго до новой эры /286:114; 633.2; 289/.

Эволюция функционирования инструментализма обусловила и развитие его стилистики. “Свойства тонов не могли быть постигнуты обществом раньше, чем люди научились производить их и испытывать в своей практической деятельности. Вероятно, первым шагом было вызванное трудовыми, охотничьими нуждами *п о д р а ж а н и е* тонам, существующим в природе, и прежде всего пению птиц” /719. 2:129/, крикам животных, свисту тростника, многочисленным формам биологической и физической музыки. Древность звукоподражаемых наигрышей (“периферия системы человеческих знаков”) /258:138/, отнесение их к эпохе нерасчлененности искусств подтверждается наличием имитационных аналогов в других видах

художественного творчества. Достаточно обратиться к мимическим пляскам-подражаниям животных, птиц, рыб; программным наигрышам, где звукоподражательность проявилась даже в названии (типа коми “кэк кэкэм моз” – как кукушка поет) /1136:91/; звукоимитационной поэзии (типа украинского “Плача дрозда”: “Проклетий, вівчарю, проклетий! Найшов мої діти, найшов. Наклав ватру, накла ватру... Пірять!... Пірять!... Пірять!... Пече – їсть: пече – їсть” – “проклятый пастух!... Нашел (в гнезде) моих детей!.. Развел огонь... Печет – ест”) /370:243-244/. Или в нанайской песне, изображающей греблю: слово-попевка “тамбуки”, по мнению информантов, имитирует звук опускания весел в воду, “буяки” – бурления воды от весла, “соар” – движение, с которым весла поднимаются вверх, и звук стекающей воды (НО-7) /13/. Стадиальность развития звукоподражательных наигрышей оставила отчетливые следы в ИМ многих народов. Древнейшие из звукоподражаний – *натуралистические*, охотничьи (манки). Строй и форма наигрыша здесь подчинены биологическому первоисточнику (НО-8). Стадиально более позднее – *абстрагированные от производственной задачи имитации тембра и формулы напева или крика животных*, а также голосов персонажей, духов, героев из игр, шаманских мистерий, сказаний, песенных воспоминаний /777/. Здесь исполнитель демонстрирует *умение*. Задача иная – убедить не животное, на которого ведется охота, а людей; и сходства добиваются не столько с первоисточником, сколько со сложившимися о нем представлениями. Структура наигрыша зависит уже и от складывающихся понятий о композиции (НО-9). От таких наигрышей недалеко до *эстетизированных импровизаций*, где на одном инструменте имитируются другие музыкальные орудия либо человеческое пение (НО-10), т. е. происходит интонационное и структурное *подражание человеческому звуковому творчеству*. И, наконец, до *собственно эстетических инструментальных композиций*, где звукоподражательные эпи-

зоды вплетаются в художественное целое, управляемое сугубо музыкальными законами (НО-11).

Существенным моментом стилевого развития инструментализма является эволюция формы и отношения к форме самих музыкантов. Лишь постепенно складывается тенденция к *организации* материала, *стабилизации структурных связей и пропорций*. Эволюция эта коснулась как инструментария, так и наигрышей. “Первым звуковым инструментам, как и вообще орудиям, имеющим правильную и устойчивую форму, предшествовали грубые бесформенные изделия” /253:47/. Первые попытки распределения отверстий у аэрофонов и струн у хордофонов были, как полагает Л. Ляндри, достаточно случайны /557:222/, либо, согласно, К. Штумпфу, зависели от природы материала (напр., узлов бамбука) /781:35/. Соответственно, строй и звукоряды наигрышей музыкальным сознанием не программировались. Эволюция конструкции МИ еще долго происходила не столько из роста и изменения чисто музыкальных потребностей, сколько подчиняясь общим процессам развития производства вообще и средств производства, в частности. Недаром единство мышления мастеров восходит к древнему искусству изготовления *универсальных* орудий. И до сегодняшнего дня создатели МИ в народе часто являются мастерами широкого профиля: столярами, резчиками и т. д. Выбор формы и конструкции инструмента, пропорций его частей, распределение ладков на грифе хордофона или грифных отверстий аэрофона были обусловлены и *геометрическими* представлениями /1109:40/, и *пропорциями человеческого тела* – многотысячелетнего образца для разнообразных форм и конструкций /645:81/, созданных самим человеком. До сих пор казахские, башкирские, татарские, киргизские пастухи, распределяя отверстия на сыбызгы или курае, прежде всего, учитывают расстояния между пальцами рук /901:128–129/. Мастера Буковины, Прикарпатья и Закарпатья могут нарушать *принцип исполнительского удобства* при изготовлении флюяры или сопилки

ради: а) основного тона, соответствующего представлениям о *звукоидеале*: б) типовых *геометрических пропорций* расположения отверстий. Центр верхнего отверстия, согласно традиции Южного Закарпатья, должен находиться точно на середине трубки. Нижнюю половину последней (от верхнего отверстия до выхода) делят на 7 равных отрезков, как бы для 7 отверстий. Однако прожигают только 3 сверху (для одной руки) и 3 снизу (для другой). Такое расположение удовлетворяет и глаз (очевидная осевая симметрия), и действующий на нескольких уровнях принцип двоичности, типичный для карпатского фольклора /998/, и традиционную числовую символику (священные цифры 7 и 3). Соответствующие геометрические соотношения имеют место в инструментарии многих народов мира и оказывают существенное влияние на строй и ладовую систему ИМ. Развитие символики как при изготовлении инструмента, так и при построении наигрыша сыграло существенную роль в становлении *стабильных* музыкальных структур. Ведь символика, как показывает современная психология, является одним из существеннейших факторов организации запоминаемого материала /220:34/, а через нее – организации и закрепления формы. Постепенно складывалась – “по крайней мере в рамках каждой социальной группы – тенденция в упорядочении гамм (звукорядов. – И. М.), которая исходила из религиозных мотивов... Последовательность вибрирующих долгот определялась либо арифметической прогрессией, либо геометрической” /931:222/. Развитие всех элементов музыкальной речи отражало как путь *развития эстетического и музыкально-стилевого идеала*, так и эволюцию всей культуры, мышления. Это – целостный диалектический процесс. Нельзя согласиться с позицией А. Фаминцина, считавшего, что естественных обертоновых опор (у автора – устоев) лишены были не только первобытные культуры, но и “народы древнейшей цивилизации” на том лишь основании, что первобытные флейты были либо без отверстий (у автора – однотоновые), либо со случай-

ным их расположением /1009:40/. Во-первых, не только древнейшие цивилизации, но еще палеолит и неолит знали трубы из рогов животных и раковин – а они давали обертоновые звукоряды (в них тот же Фаминцин ищет истоки пентатоники). Во-вторых, обертоновый звукоряд мог сказаться на формировании древнейшего звукоидеала также под влиянием физической и биологической музыки (напр., “флейт” пустотелых зонтичных растений, возбуждаемых ветром). В-третьих, обертоновый звукоряд легко получается и на натуральной флейте при помощи передуваний одновременно с поочередным открыванием-закрыванием выходного отверстия. Он состоит из двух рядов: полного, октавой выше (при открытом отверстии) и четного, октавой ниже (при закрытом). Такая практика использования натуральных флейт существует у многих народов мира и по сей день (НО-37, 38).

Роль музыкально-эстетического фактора в становлении формы все возрастала и под воздействием многочисленных сопряжений ИМ с пением, хореографией, другими искусствами. Немало сказалось на эволюции инструментализма формирование ансамблей, когда инструменты должны подстраиваться друг к другу. Здесь также шел процесс постепенной структурной организации и стабилизации. Следы древнейшей, структурно еще не закрепленной ансамблевой музыки видны и сегодня, в дуэтных импровизациях русских пастухов, литовских пастушьих сиюминутных композициях, т. н. ралявимай и тирлявимай, татарских импровизационных наигрышах /1118:137/.

3

Функционирование ИМ в системе трудовых актов и, собственно, в обряде связано с синкретизмом древнейшего искусства. Дело не только в неотрывности инструментализма от других видов художественного творчества /182:859/60/, но и в *нерасторжимости их функций*, когда сливаются “в единую

систему самые разнородные явления и процессы” /46; 220–221/. Здесь и сам трудовой процесс и его организация, ритмизация с помощью искусств, религиозные и магические представления и действия, поощрения работника и музыканта и др. /342:1097; 229; 324:61/. Наигрыш-манок или сигнал – на охоте есть прямая трудовая операция, требующая, однако, умения, предварительного обучения и (пусть учебного) исполнения в неприуроченной ситуации; наигрыш с мимитическим танцем об охоте – и представление, и магический либо заклинательный акт. Похоронные мелодии и пляски-игры древних – и образно-эмоциональное высказывание, и культовое действо. Даже многие, стадially более поздние, эпические сказания (подобно алтайскому “Коршеуру”) функционируют как заклинания, взывая к богатырю с просьбой удачи в работе /26:166/. Эстетическая функция неотрывна от коммуникативной, магической, производственной⁶. ИМ – от пляски, драматического представления, трудового акта или молитвы. “Первобытная... песня (“хоровод”)... объединяет те элементы, из которых впоследствии обособится слово и музыка, танец и драматическое представление” /137:18/. Музыка и драма, считает Р. Валлашек, имеют единое, обрядовое происхождение. Греческая трагедия, согласно В. Риджвау, возникла задолго до культа Дионисия и восходит к мимитическим пляскам у могилы героев /36:13–14/. Их связи сохраняются /980/. “Не только античное искусство... тесно связано с музыкой, но и средневековая поэзия... или современная народная песня живут этой связью: благодаря этому книжная поэзия новых европейских народов... наследует богатство матрических форм, сложившихся в результате взаимодействия поэзии и музыки” /137:20/.

Универсальными были и *первые орудия* (типа палеолитического “ручного рубила”). Процесс дифференциации

⁶ “Коммуникативная и музыкальная деятельность на ранних этапах развития музыки совмещались” /339:252/.

орудий начинается только у кроманьонского человека (поздний палеолит) /253:48, 72/. Лишь постепенно из древнейших синкретических производственно-магических комплексов вызревает и музыкальный инструментарий. Происходит становление нового качества, осмысление значимости звуковых комплексов как таковых, а в дальнейшем, и “рождение и осознание специфической роли собственно музыки” /905:127/. Редчайший факт фиксации подобного превращения (происходившего уже в XX в.) находим у П. Чисталёва /1133/. Издавна коми-зыряне пользуются летчан вудж`ем – приспособлением для трепания шерсти в виде длинного (290 см) шеста с туго натянутой жильной струной. Подергиваемая крюком струна бьет по шерсти (основная цель), издавая низкий гудящий звук. В 10–20-е гг. изготовители валенок охотно пели под сопровождение этого звука (не только при работе, но на гулянках, езде на санях). Монохорд, выросший из этого орудия (струну уже не защипывали, а ударяли палочкой), сменился затем многострунным брунганом – одним из характерных МИ коми, сохранившим акустическую и тембровую природу своего универсала-предка.

Деятельность *первых музыкантов-инструменталистов*, равно как представителей других художественных профессий, также носила синкретический характер. *Пастухи* были первыми музыкантами и художниками-резчиками /93:21/. *Жрецы* и *шаманы* были и носителями культа, и астрономами, метеорологами, лекарями, музыкантами, актерами, певцами, танцорами, много сделавшими для развития искусства и эстетического воспитания народа. “Они пели, плясали, играли на МИ, разыгрывали представления не только устрашающего, но иногда и веселого характера; своими выступлениями они все же скрашивали однообразие и неприглядность жизни первобытного коллектива охотников и рыболовов” /26:165/. *Поэтапность дифференциации* профессий и деятельности оставила свой след.

У хантов *арехта-ку* отличались от шаманов “более узкой специализацией”. Они – лишь музыканты, лекари, распоряди-

тели обрядов со своим инструментарием (арфа – нарас-юх в отличие от бубна), но тоже – *избранники* по наследству, обучавшиеся у духов, испытываемые на специальном “музыкальном мысу” /395:4/. Еще уже специализация восточно-славянских *скоморохов* (деятелей мусических искусств: театра, музыки, пения, хореографии), но и они подобно волхвам занимались “кудесами” и “ворожкой-волхованием”, т. е. отчасти выполняли функции шаманов /26:168⁷. Размежевание *городских* (в т. ч. придворных) и *походных* (обслуживающих, в основном, демократические круги) *скоморохов* /53:106/ привело к постепенному превращению первых (с XVI–XVII вв.) в домрачей, гусельников, ставших впоследствии исполнителями на западно-европейских инструментах. Вторых – в народных профессиональных музыкантов-инструменталистов (нач. XIX в.), сменивших гусли и домры на скрипку, лиру, гармонику /1110:189/ (кстати, в ряде белорусских говоров слово “скомороха” означает “скрипач”). Превращение пастухов в *чистых музыкантов* у белорусов, русских, долинных украинцев происходит на наших глазах. Сокращение функциональной почвы для пастушества (в связи с коллективизацией) привело к смене пастухами профессии. Пастухи музицируют дома, для себя и, сопровождая пение, выходят на улицу, играют на гуляниях, подсоединяются к свадебным ансамблям, нередко становятся профессионалами /1012:76/. Однако и сегодня многие румынские, словацкие, венгерские, гуцульские, казахские, киргизские, узбекские инструменталисты – великолепные рассказчики, поэты, знатоки истории, обычаев, обрядов, знахари.

Постепенное расслоение синкретизма трудовой и духовной деятельности, искусства, превращение универсальных орудий в профилированные, смена универсалов специалистами: музыкантами, сказителями, художниками, мастерами МИ – все это естественный процесс. Его головной движущей

⁷ Первые упоминания о них относятся к XI в. /1110:1/

силой явилось *разделение труда*. “Уже в самую раннюю пору развития человеческого общества неизбежно возникает разделение прежде единого процесса деятельности между отдельными участниками производства. Первоначально это разделение имеет... случайный и непостоянный характер. В ходе дальнейшего развития оно оформляется уже в виде примитивного технического разделения труда. На долю одних индивидов выпадает теперь... поддержание огня и обработка на нем пищи, на долю других – добывание самой пищи” /195:278/. Разделение труда имело два важнейших следствия. Первое – *специализация* внутри сферы деятельности. Благодаря специализации совершенствуется и продукт, и производитель, реализуются склонности и способности, постоянная, направленная практика вырабатывает специализированные навыки. Второе – *обмен продуктами* деятельности между выполняющими различные функции членами общества. Только благодаря обмену и возможно существование специалистов. Оба явления имели различные *исторические формы*. *Изготовление орудий* было едва ли не первым проявлением *специализации*. “Особое искусство в изготовлении оружия и орудия... могло вести к временному разделению труда. Так, например, во многих местах были найдены несомненные остатки мастерских для изготовления каменных орудий поздне-каменного века. На этой ступени развития обмен мог возникнуть только внутри племени, да и тут он оставался исключительным явлением” /6:160/. Развитие специализации стабилизирует систему обмена, постепенно расчленяет внутреннюю структуру культуры. Формирование классового общества знаменует *расширение масштабов обмена* до межплеменного и межгосударственного, превращение специализации в социально закрепленную *профессионализацию*. Профессионализация еще больше раслаивает деятельность /526:10–12/. Мало-помалу размежевываются умственный и физический труд, религия, наука, искусство. Профессионализация, в особенности на том этапе, когда художник был не столько универса-

лом, сколько специалистом – участником синкретического ансамбля, а за пределами полиэлементного акта, например, в период индивидуального обучения, самообучения или индивидуальной репетиционной работы (гл. 4) узким знатоком-мастером, немало повлияла на становление ряда видов искусств. Как указывал А. Веселовский, “словесный элемент укрепляется и приобретает самостоятельное значение лишь с выделением из хора солиста-певца, хранителя песенной традиции” /137:19/.

4

Постепенное разделение труда, расслоение общества привело к формированию инструментализма как самостоятельного рода художественного творчества и к его внутреннему расслоению, обусловило своеобразную социальную и половозрастную стратиграфию инструментальной культуры. Инструментализм вышел из трудовой деятельности. Он исторически связан не с любым трудом и, как видно из 1-й главы, сохранял приверженность к своему главному кругу (генетически древнейшему) – миру охотников, *охотничьему* хозяйству и быту (палеолит), и выросшей из него скотоводческой, *пастушеской* (неолит) деятельности. Не случайно ведущее место среди палеолитических памятников принадлежит инструментам из костей животных. Далее. Разделение труда в первобытном обществе прежде всего, коснулось дифференциации женских и мужских занятий. Земледелие в связи с собирательством открыто женщиной /26:86/. Охота – занятие опасное, требовавшее значительных физических усилий, – удел мужчин. Привилегией мужчин было и пастушество. *Земледелие*, связанное с работой коллектива женщин, совместно обрабатывавших ограниченный участок, способствовало развитию ансамблевого, хорового пения. Последнее было наиболее естественным для земледельческого труда: руки заняты, общение – через пение и речь. При охоте и, особенно,

пастушестве скученность противопоказана. Люди находятся друг от друга на отдаленном расстоянии. Общение с помощью голоса, речи здесь и физически затруднено (дальность распространения звука невелика, а слов не разобрать даже на небольшом расстоянии). Оно и функционально противопоказано: при охоте необходимо сокрыть от зверей свои голоса /300/, быть *понятым* только *своим* (отсюда недалеко и до сигналов воинства); пастуху нет необходимости обращаться к стаду с членораздельной речью; взывая к помощи духа – хранителя стада, пытались овладеть его (т. е. *не своим*) языком. Во всех подобных случаях инструментальное выражение трактовалось как наиболее эффективное. Режим работы пастуха развивал тенденцию и способность к *созерцанию*; оставляя свободные руки и время наедине с природой, стимулировал работу по *изготовлению* МИ и совершенствованию исполнительского *мастерства*. В охотничье-пастушеской среде ковались и такие специфические черты инструментализма, как мощное *мужское начало*, тембровое *противопоставление* человеческому *голосу*, обобщенность, *кодированность* сообщения для круга посвященных, тенденция к *индивидуальному* творчеству, *элитарность*. Разумеется, на протяжении веков и тысячелетий ИМ резко расширила сферу своего функционирования, круг мастеров. И все же до сегодняшнего дня повсюду в мире самые архаичные ее слои свойственны культуре пастухов и охотников, а наибольшее место – в быту *скотоводческих* народов. У земледельческих – проявления инструментализма (вообще более редкие) обнаруживаются, прежде всего, среди пастухов (как в белорусской поговорке: “дзе былі пастухі, там былі і дудкі”).

И до сегодняшнего дня, повсеместно инструментальное исполнительство в целом – привилегия *мужчин*. Нечто подобное долго происходило и с другим, генетически мужским искусством – театром /26:23–24, 40/. Исключительно мужским (включая исполнение женских ролей) он был в античном мире, в Италии – до XVI в., Англии – до XVII–XVIII вв. и других европей-

ских странах, России, Китае – до нач. XX в., а для традиционного искусства Японии, Китая, Индии, Индонезии, Бирмы, многих народов Востока таковым остается и теперь.

Есть и объективно-биологические предпосылки *оппозиции* женского пения мужской ИМ. Физиологический аппарат девочек лучше приспособлен для пения. Мальчикам труднее петь чисто /12/. Зато они более склонны к подвижным играм, работе рук, корпоромузыке (свисту, щелчкам), любят мастерить и пр. Размежевание творчества мальчиков и девочек восходит к древнейшему *обряду инициации* – посвящения в члены племени. При подготовке к нему дети одного пола и возраста отделялись от остальных и проходили обучение многочисленным навыкам, в т. ч. (у мальчиков) инструментальной игре /271:191–197/. Следы этого и в наличии у каждого этноса своих, *специфически детских* инструментов /283/ (коми чипсан гум и пэлян гум, украинские зозули и свистуны, русские свистульки, берестяные погремушки, белорусские свистки и т. д.), и в приобщении детей к определенным родам деятельности (подпаски – мальчики, дети-инструменталисты в народе – как правило, мальчики).

Все это несомненно связано с творчеством взрослых. Только для мужчин в Полесье допускается “на миру” стать “музыкою”, даже если играть при этом “чыста бабскія” песни /623:38/. Женские колядные группы в Закарпатье сопровождает мужчина-скрипач; на Покутье женщины, в отличие от мужчин, колят вообще без инструмента; среди удэ выработался особый – инструментальный мужской исполнительский стиль, идущий от охотничьих звукоподражаний – нгаусини /777:8–9/. В свою очередь, развитие коллективного пения мужчин связано, прежде всего, с их активным участием в земледельческих работах (часто при сложных условиях рельефа) либо давними традициями полувоенного быта. Таковы грузинские и генуэзские многоголосные ансамбли, гетерофонные группы абхазцев, хоры донских и черноморских казаков.

Профессиональная музыкальная деятельность у славянских, балтийских, финно-угорских, тюркских, большинства других

народов почти всегда – мужское дело /350:46/. Последнее сегодня оправдано не только генетически. Профессионалу приходится часто и надолго отлучаться от семьи, что менее естественно для женщины – хранительницы домашнего очага (аналогично с отхожими промыслами), постоянно бывать на гулянках, свадьбах, улице, в кабаках, что естественнее для мужчин /843/. Деятельность женщин как инструменталистов-профессионалов для традиционного быта – факт из ряда вон выходящий и всегда объясним чрезвычайными причинами. Пашозерская гармонистка А. Степичева всегда была одинокой и отщепенкой в селе, буковинка Е. Грамажора часть жизни прожила среди гор в полном одиночестве; карелка Е. Брюханова страдает половыми аномалиями, вепсянка М. Павлова – потомственная пастушка, дочь пастуха, А. Грапчук – сестра и с детства участница ансамбля выдающегося гуцульского скрипача Гавеця, Д. Нурпеисова – ярчайшая индивидуальность, воспитанница Курмангазы. А уж инструменталисты-колдуны, лекари, распорядители обрядов, считают в народе, могут рождаться лишь в определенных семьях, и дар этот наследуется по мужской линии /395:4/. Поневоле мы вновь возвращаемся к возникшей еще при первобытнообщинном строе культовой сфере функционирования инструментализма. Из нее постепенно выделился особый пласт, связанный с атрибутами *культы и власти*. Не только для совершения ритуала, но и для управления во время и вне его своими соплеменниками жрецы и вожди пользовались ИМ. Это тоже способствовало превалированию в ней мужского начала.

Но история знала и период матриархата. Более того, как считают археологи и этнографы, первыми специалистами по культуре в эпоху позднего палеолита были женщины /253:100–107; 100:13–26; 1089/. Этим объясняется удивительное стратиграфическое единство многочисленных национальных разновидностей варгана, повсеместно являющихся *исконно* и *исключительно* (сегодня, делая поправку на время, преимущественно) *женским инструментом*. Это касается всех народов Азии,

в том числе Ирана, Афганистана, Индокитая, Алтая, обских угров, всех тюрков (от киргиз на юге, башкир и татар на западе до якутов на севере и тувинцев на востоке), тунгусо-манчжуров, палеоазиатов, других этносов Сибири и Дальнего Востока, румын, молдаван, украинцев, поляков, словаков, литовцев, эстонцев, – всех не перечислить!.. /866; 1087:60; 100:22; 310:29/. Женским и архаичным представляется исполнительство на южнорусских трещотках и кувиклах, коми куима-чипсанах /698; 989; 1133/, башкирских кураях с 3-мя грифными отверстиями (в отличие от мужских – с 5-ю) /902:52/. Размежевание мужской и женской сфер общения, закрепленное шариатом, необходимость музыкального “самообслуживания” в пределах *женской половины* обусловили более стабильное и разнообразное у народов Востока бытование женского инструментализма. Отметим функционирование в качестве *женских* инструментов дойры (Узбекистан, Таджикистан, Афганистан и т. д.) /310:29; 1053/, дутара (у узбеков, уйгуров, таджиков) и пр. И даже появление *женского профессионализма*: на ташкентско-ферганских свадьбах такую инструменталистку называют отин, в Хорезме – халпа /35; 26⁸.

Однако все эти (и другие, более разнообразные сегодня) проявления женского инструментализма характеризует *тесная связь с песней*. Женское исполнительство на дутаре, дойре, трещотках, кувиклах – обычно вокально-инструментальное; гитару и балалайку русские женщины используют исключительно для сопровождения частушек и романсов; на гребне белорусские женщины выпевают, а на теленках закарпатские – наигрывают лишь песенные мелодии. Играя на варганах (кстати, в сугубо интимном общении, не на миру! – повсеместно), женщины пытаются даже “выговаривать слова”. Недаром легендарная темир-комузистка Бурулча советовала женщинам: “Если вы будете играть на нем (киргизском варгане), то дети ваши будут красноречивыми, ... не слушаете моего совета, ... будут

⁸ Инструментальный профессионализм женской половины мало изучен. Да и большинство инструментоведов – мужчины...

угрюмыми и молчаливыми” /1088:45/. У вьетнамского племени “ман” варган и сегодня употребляется для “интимной беседы” жены с мужем /416:118/.

Мужским наигрышам, особенно древним, пастушеским и связанной с ними музыке для слушания, наоборот, свойственна авербальность, ритмическая *независимость от слова, собственно инструментальная* интонационность, во многом обусловленная строем древнейших аэрофонов. Пастушеские “импровизации родились на привольных пастбищах и в долинах горных рек... В таких местностях звук МИ был чуть ли не единственным средством общения между (разобщенными десятками километров)... пастухами. Эти наигрыши, принесенные... в село, живут там самостоятельной жизнью. Они исполняются для слушания, а не для сопровождения песен или танцев” /1008:92/. Пастушеская музыка наименее подвержена мутациям под влиянием моды или при более серьезных обстоятельствах. Пастушеская музыка *сохраняет свой архетип* даже при *этнической ассимиляции*, утере языка, смене песенных жанров, поэтому является ценнейшим материалом для решения задач этнической истории /982; 978/.

Характерное для первобытного общества, биологически и психологически вполне естественное выделение *стариков* (решаемое по-разному в разной среде: старейшины, аксакалы, изгои) выделило и *особые* для стариков *сферы* музицирования, формы, инструменты. Традиционно стариковскими были архаичные литовские канклес /922/, карпатская “дедовская флюяра”, лира украинцев и белорусов, цитера венгров /295/; существовали свои, стариковские наигрыши и даже танцы, либо эпизоды в танцах /134; 969/. В стилевом отношении стариковские мелодии, как они дошли до нас, представляют собой разновидность мужской (у женщин – женской) музыки. Исполняются, правда, медленнее и с большей *мелизматикой*. Сами народные музыканты – белорусы, русские, украинцы, поляки, латыши, литовцы, башкиры, киргизы (единогласно!) полагают: то, что теперь

относится к стариковским наигрышам, ранее было нормативным для всех. Однако, к счастью, мы располагаем историческими документами и записями (от 70 лет и большой давности), где стариковские формы отмечались и обозначались особо /232; 370; 134/.

5

Как видим, развитие инструментализма на протяжении всей истории его становления как художественного феномена связано с общими социально-экономическими и культурными процессами, обусловлено ими. Само появление инструментального звукотворчества сопряжено с формированием в процессе труда человека разумного (*homo sapiens*). Постепенное выделение звуковых орудий, звуковыражения в рамках синкретических действий, кристаллизация инструментализма и эстетической функции искусства, становление его исторической стратиграфии, зарождение и расслоение синкретического профессионализма, шаманизма, скоморошества, специализированного инструментализма тесно связаны с этапами разделения труда, зарождения, развития и распада первобытно-общинного строя, формирования классового общества, древнейших государственных объединений, феодализма. Наибольшего размаха развитие инструментализма достигло в 3-й период эволюции *homo sapiens*, связанный с научно-техническим прогрессом (последние 2 тыс. лет и особенно последние 3–4 столетия) /373:287/. Значительное расширение обмена продуктами деятельности при феодализме и капитализме, стабилизация и размах рынков сбыта, связанная с ними *все возрастающая профессионализация* художественного творчества сказались на росте *взаимовлияний* между *различными этническими и социальными группами*. С эпохой феодализма, развития феодальных государств и межгосударственных отношений связано и установление нескольких *мировых культурно-экономических*

общностей. Для истории музыкальной культуры народов бывшего СССР особое значение имели две из них: европейская и ближнесредневосточная. Консолидации государств и национальных культур в рамках каждой из названных общностей известным образом, наряду с экономической, способствовала и идейно-политическая платформа, обусловленная становлением и развитием в период феодализма двух крупных международных религий: христианства (с его западной и восточной ветвями) и мусульманства. Славянские, балтийские и большинство финно-угорских этносов оказались в лоне европейской христианской цивилизации. Большинство тюрко-, ираноязычных и абхазо-адыгских – в лоне мусульманской⁹. Лишь ряд народов Поволжья, Севера и Сибири (за исключением нескольких буддийских) долгое время находились вне сферы крупнейших цивилизаций и сохраняли прежнюю структуру культуры, восходящую к первобытно-общинному строю. В рамках соответствующей цивилизации развивалась единая письменность, в христианских странах – с европейским (латиницей – на западных, кириллицей – на восточных землях), в мусульманских – арабским алфавитом.

Постепенно складывается и *единая* для всей Европы *музыкальная письменность*. Это тоже способствовало консолидации национальных стилей профессиональной музыки правящих слоев феодальных и капиталистических государств, постепенной *унификации* их инструментария, типов ансамблей, оркестров (оперного, симфонического, духового и т. д.), театров, видов музыкальной коммуникации и исполнительского профессионализма, типовых концертных залов, форм обучения, круга жанров (симфония, кантата, сюита, концерт, соната и т. д.), музыкальных форм (период, двух- и трехчастные, рондо, вари-

⁹ В особом положении — христиане Кавказа (грузины, армяне, осетины), экономически и культурно связанные и с Востоком, и с Византией, Балканами, позже – с Россией.

ции, fuga, сонатное allegro и пр.), выразительных средств (ладо-гармонической системы, ритмики, оркестровки, фактуры). Складывается и *европейская музыкальная наука*, узаконившая определенные нормы формообразования, гармонии и пр.

Восточнославянские народы в системе европейской общности находились несколько особняком. Своими путями шло развитие православного церковного певческого искусства, долгое время пользовавшегося собственной нотацией. Городская и придворная профессиональная музыка восточнославянских княжеств также долго развивалась самобытным путем, минуя европейскую ученую традицию, ее инструментарий и жанры. *Европеизация* придворного профессионального инструментализма несколько раньше наметилась на Украине, в Белоруссии, Литве, в течение ряда столетий входивших в Речь Посполитую, Эстонии и Латвии, контролируемых Ливонским орденом; позже – в России¹⁰ и Грузии. Наследники городских скоморохов и домрачей постепенно сменяются профессионалами европейского толка. К XIX веку в придворной и городской среде большинства восточнославянских и балтийских земель воцарилась музыка *европейской письменной традиции*. К ней все шире обращаются и демократические слои общества, не только профессионалы, но и любители. Параллельно с ней, прежде всего в сельской среде, продолжает функционировать идущий через века от походных скоморохов и синкретических музыкантов-пастухов бесписьменный инструментализм. На правобережной Украине, оставшейся до конца XVIII в. в составе Речи Посполитой, европеизация городского и придворного инструментализма, несмотря на более раннее, чем в России, начало, несколько задержалось. Тому причиной – известная оппозиция украинских феодалов иностранным из-за религиозно-национальных разногласий. А в Западной Украине¹¹ полной европе-

¹⁰ Вплоть до конца XVII в. даже при царском дворе главенствовала музыка бесписьменной традиции.

¹¹ Закарпатье входило в состав Венгрии; Буковина – Турции, Галиция – Польши; с XVIII в. – все в составе Австро-Венгрии вплоть до Первой мировой войны.

изации по тем же причинам и вовсе не произошло. Не только в селах, но и в городах среди украинцев *бесписьменная сфера профессионального инструментализма* не уступала европейской. Значительное место принадлежит традиционному инструментализму еще и сегодня в Польше, Молдавии, Румынии, Болгарии, странах бывшей Югославии, Венгрии.

Так или иначе в профессиональной и в любительской сферах художественного творчества европейских народов сформировались две ветви инструментального искусства: 1) *академическая*, связанная с европейской нотной системой, практикой функционирования, обучения, жанро- и формообразования; 2) *бесписьменная*, связанная со специфически национальными нормами бытования и структурирования и входящая в круг явлений традиционного искусства. Первую будем в дальнейшем называть *академической*, вторую – *народной* инструментальной музыкой.

Иная ситуация в странах восточной, мусульманской цивилизации. Несмотря на их культурную консолидацию и известную канонизацию исполнительства, которой способствовала сложившаяся здесь *письменная традиция рассуждений о музыке / 515; 798/*, некая в полной мере надэтническая сфера инструментализма здесь не сформировалась. Определенная унификация инструментария и ладовых структур, узаконенная в многочисленных восточных трактатах, коснулась лишь земледельческих этносов. Только там выкристаллизовалось выдающееся явление восточного профессионального искусства – *макамат* (с огромным значением в нем вокального начала). Притом его национальные реализации (алжирские нубы, индийская и пакистанская рага, уйгурские мукамы, азербайджанские и иранские мугамы-дастгах, бухарские и хорезмские макомы, арабские макамы) настолько *структурно различны*, что не могут быть идентифицированы как единое явление, подобно европейской симфонии или опере.

Аналогичная ситуация с инструментальными кюями тюркских скотоводческих этносов – башкир, казахов, киргизов – (в этом

плане им родственны сюиты-поэмы и дойны профессиональных народных музыкантов Восточной и Центральной Европы).

В мусульманских странах скорее можно говорить о *социальной дифференциации* двух сфер инструментализма – придворного и демократического (оно имело место, как видим, и в рамках европейской традиционной музыки¹²), чем о стилевой. Хотя определенные жанровые и структурные отличия профессионального и непрофессионального искусств несомненны, между ними нет такой поляризации, как между академической и народной музыкой в Европе (даже если сравнить только их профессиональные области). Одна из причин – отсутствие в профессиональном искусстве Ближнего и Среднего Востока *музыкальной письменности как инструмента коммуникации и передачи традиции*¹³.

Произведения восточной профессиональной, как и европейской народной музыки, функционировали и переходили из поколения в поколение лишь путем прямой контактной коммуникации от исполнителя к исполнителю /358/, минуя посредника – нотный текст. Здесь, естественно, не столь интенсивны, как в письменной музыке, темпы стилевых изменений, крушения старых и рождения новых систем, т. е. *темпы эволюции более замедлены* /373:5/. Традиционная профессиональная музыка Востока, как и европейская народная профессиональная музыка, существует *только в исполнении*. Здесь нет, как в академической культуре, резких противопоставлений композитора, исполнителя, педагога.

Разумеется, не все народные музыканты являются создателями произведений. Но создатели здесь – всегда исполнители. Только через собственное исполнение замысел создателя может

¹² Ни там, ни здесь, однако, эта дифференциация никогда не была навеки закрепленной. Макомы любили самые широкие массы слушателей /554; 992/.

¹³ Отдельные факты нотной записи на Востоке имели место лишь как формы фиксации существующей вне записи музыки, служили сугубо научным целям музыкальных теоретиков и философов.

воплотиться в жизнь и быть услышанным. Другой – сыграет несколько иначе, причем, в отличие от академического исполнителя, может посягнуть и на композиционную сторону произведения, мелодику, ритмику, форму /979/. Вместе с тем, создатель, будучи функционирующим исполнителем, является носителем и хранителем традиционной культуры. Его новации не могут существенно выходить за рамки традиции. Он не имеет права сочинить *принципиально новое*, ибо его произведение должно быть сразу слушательски и исполнительски *воспринятым*, зафиксированным в памяти тех, кто понесет традицию дальше. Ни об историческом уходе из всей звучащей музыки, ни о стилевом разрыве с ней отдельного произведения, мастера, школы или всей профессиональной сферы не может быть и речи. При этом и восточная, и европейская профессиональная народная музыка имеют свой *круг слушателей* и свои *характерные жанры*.

Иными словами, профессиональную инструментальную музыку Востока (сегодня утратившую и социальную оппозицию демократическому искусству) равно как профессиональную музыку бесписьменной традиции европейских народов мы вполне можем и должны рассматривать в рамках феномена “народная инструментальная музыка”. За его пределами, понятно, – сформировавшаяся уже в XX в. в республиках Советского Востока, странах Азии и Африки *академическая письменная музыка европейской* (ставшая теперь мировой) культурной *ориентации*. К ней примыкает и определившаяся в наше время *академическая* сольная и оркестровая музыка письменной традиции для *унифицированных т. н. народных инструментов*: баяна, темперированных канклес, усовершенствованных в направлении европейского инструментария бандур, цимбал и т. д. Эта сфера – назовем ее “академическая музыка для народных инструментов” – тоже не является объектом в н и м а н и я данной книги.

Не следует, однако, полагать, что НИМ развивалась изолированно от музыки академической. Их *взаимодействие* отразилось на *эволюции традиционного инструментализма*

исторически обозримых времен – особенно у европейских народов, где академическая музыка существует несколько веков. Более всего, оно сказалось на творчестве народных профессиональных музыкантов¹⁴, ориентированных на более поздние слои музыки, прежде всего танцевальной. И если проникновение кадрили и лансье в Россию, Карелию, Эстонию почти не коснулось музыкального материала (танец озвучивался местными или общенациональными мелодиями), то с многочисленными лендлерами, польками, вальсами, па д’эспанью, тустепами на восточнославянские и балтийские земли приходили новые ритмы и интонации.

Музыканты пользовались и готовыми европейскими (в т. ч. авторскими), адаптированными к местным стилевым условиям произведениями, и сочиняли свои, учитывая обе сферы. Такие творения входили в быт, но, внеся в него новые мотивы и образы, способствовали постепенной *трансформации* стилистики *традиционного инструментализма и этнического звукоидеала*.

Городская, академическая культура воздействовала и через формы *цеховой организации* профессиональных музыкантов. Цеха музыкантов, рожденные в феодальную эпоху, много веков концентрировались в *городах*. На восточнославянских землях знаменитыми были в XVI–XVIII вв. цеха музыкантов в Прилуках (Левобережная Украина), Киеве, Сморгонская академия (Западная Белоруссия), цех скрипачей в Каменце (Подолье); в города и местечки сходились на “учредительные” съезды своих братств кобзари, лирники /950; 937; 161:7/. С городской традицией связаны и *цеховые организации Востока* (в Азербайджане, Узбекистане, Иране, Афганистане, Индии), у кочевых культур цехов не было /526/. Цеха имели свои уставы, строгие нормы поведения и функционирования. Это сказалось на *тенденции к унификации форм* народного *профессионального инструментализма* сначала в пределах цеха, затем и шире. Профессиональные народные музыканты, обслуживающие широкий

¹⁴ Те же процессы свойственны народному изобразительному искусству и архитектуре /93:25/

круг слушателей, приспособляясь к требованиям конкретной местности, расширяли рамки локальной традиции. Регулярно общаясь на цеховых “собраниях” с коллегами, за которыми была закреплена другая территория /937/, обмениваясь с ними материалом, они перенимали новое. И охотно вводили в свой репертуар сочинения академической музыки, пользовались ее приемами. Тем более что между вышедшими из тех же средневековых цехов академическими и народными профессиональными музыкантами долго еще, особенно в европейских странах, Правобережной и Западной Украине, Литве, Молдавии существенных барьеров не было. Да и на Левобережной Украине, в России, Белоруссии они (барьеры) оказались преодолимыми.

Немало инструменталистов сочетало в своей деятельности академическую письменную и народную контактную традиции. Прошедшие систему европейского обучения музыканты крепостных оркестров (прежде всего, сельской местности) нередко обслуживали крестьянские свадьбы, праздники, пополняя народное исполнительство академическими приемами и техникой. Влияние академической музыки на народную оказалось особенно сильным после ликвидации крепостного права и распада к тому времени многочисленных симфонических оркестров и оперных театров при дворах помещиков. Часть оркестрантов составила основу профессиональных академических коллективов Москвы, Киева, Петербурга, Харькова, Варшавы, Львова, другие – остались в селе и полностью отошли к сфере народного профессионального инструментализма /992:98/.

Темпы эволюции профессиональной НИМ (вне пастушеской и обрядовой сферы) были, понятно, выше, чем в области стихийного, собственно фольклорного творчества, хотя и резко уступали темпам развития академической музыки. Прав К. Квитка: “Давние стили пения и игры профессиональных народных артистов гибнут значительно быстрее, чем давние стили в народном пении вообще” /931. 2:279/¹⁵.

¹⁵ Здесь действуют и общие законы эволюции: “быстрее вымирают более специализированные формы” /373:226/.

6

Тенденция к унификациям музыкального материала и исполнительских приемов, эволюция звукоидеала, жанровые и стилевые новации обусловлены все возрастающим обменом ценностей, влиянием цеховой культуры и академического профессионализма. Все это отразилось на процессах изменения традиционного инструментария. Эти процессы могут быть прослежены довольно объективно, ибо подтверждаются конкретными памятниками и документами. Через них можно выйти и на историю самой музыки. Ведь эволюция МИ диктовалась, прежде всего, *жизнеспособностью* в реальной музыкальной культуре (Б. Асафьев) /401:258/, соответствием ее задачам и требованиям. Постепенная специализация синкретических художников, формирование народного музыкального профессионализма в ИМ как самостоятельном виде искусства, обусловило увеличение роли конкретного инструмента и оказало влияние на его эволюцию.

Появление на исторической арене инструментов типа люти, в отличие от стабильно более ранних цитры и арфы, знаменовало новый этап музыкального развития: когда уже не *сам звук*, тембр и их созерцание, а интонационные связи, процесс напряженного движения от звука к звуку (за счет прижатия струны) стали играть решающее значение /999/. В XV–XVI вв. в Европе фидели с их грубоватым и матовым звуком из аристократической среды вытесняются изысканными, мягкими виолами, а из народной – более резкой и яркой скрипкой /718/. Спустя два века скрипка вытесняет виолу из академической музыки в связи с возрастанием значения динамической шкалы и экспрессивности последней. В сфере танцевальной музыки Средневековья, Возрождения и вплоть до XVIII в. в Европе сокрушительный удар многим давним инструментам сначала нанесла волынка (в национальных разновидностях). Затем и другие традиционные инструменты славян, балтов, молдаван, эстонцев, такие как гудок, гусли, канклес, каннель, кобза и т. д., стали повсеместно вытесняться скрипкой, кларнетом, цимбалами, позже – гармоникой.

Происходила замена инструментами, более совершенными для новых целей, но *органологически родственными* (гудок вытеснен скрипкой; гордоны – гитарой; простейший шалмей – волынкой, волынка – кларнетом). И достаточно *отдаленными* (канкле – скрипкой, трубой; свистковые флейты – кларнетом; цимбалы – гармоникой и т. д.).

За новым инструментом могло сохраняться прежнее *название*. Древняя лютня украинцев – кобза, благодаря возросшей инструментализации казачьего эпоса (дум), появлению открытых струн на деке – приструнков, превратилась в новый МИ. Но названия “кобза” и “бандура” (равно как “кобзар” и “бандурист”) остались жить как идентичные /1124/. Хордофон финнов и карел йоухикко был заменен скрипкой; последнюю вытеснила гармоника, сохранившая за собой название скрипки (viulu) /1129/.

Под воздействием изменяющихся музыкальных задач инструменты переходили из одной сферы бытования в другую (из академической – в народную и наоборот). Скрипка, бытовавшая вначале у нескольких этносов (Италия, Польша, Молдавия, Украина) как народный МИ /160; 718:92-109/, к XVII–XVIII вв. становится основой академического инструментария. В XIX–XX вв. она, не порывая с академической эстрадой, вновь народный инструмент, теперь почти во всей Европе и Америке (от англо-канадцев, французов, чехов до эстонцев, чувашей и башкир!). Европейская басовая лютня – теорба в XVII–XIX вв. распространилась как народный МИ в Польше и Украине (здесь под влиянием бандуры приобрела приструнки, став специфически национальным торбаном) /991. 4:578/. Клапанные кларнеты, вентильные трубы, тромбоны, окончательно сформировавшиеся лишь в XIX в. у многих народов (чехи, сербы-лужичане, моравы, словаки, украинцы, румыны, евреи, литовцы, латыши, немцы), стали популярнейшими народными МИ /148/. Гармоника, распространившаяся в XIX в. как народный инструмент многих стран, в XX в. быстро приобщилась к письменной традиции, проникла в эстраду, театр /297:14/.

Обмен происходил и внутри сфер народной музыки. В XVIII–XIX вв. наиболее характерными профессиональными МИ (особенно в сфере танцевальной музыки) поляков, венгров, украинцев, белорусов были волынка, цимбалы, скрипка, позже – кларнет; непрофессиональными – флейты, цитры, гармоники. В XX в. – гармоника (в т. ч. баян, аккордеон) прочно вошла в профессиональную практику, а волынка вышла из нее. В практике украинцев кларнет почти не употребляется сегодня как профессиональный. В традиционной профессиональной практике белорусов цимбалы почти не используются, и сегодня, как бандура на Украине, гусли в России, бирбине в Литве, куокле в Латвии, больше свойственны академической музыке. Балалайка, распространенная в XVIII–XIX вв. как сугубо любительский МИ, после реконструкции В. Андреева стала профессиональным: звучит в академической и в народной среде. Домра же осталась связанной только с музыкой письменной традиции. Главная причина – отсутствие у андреевской домры традиционной базы, а также исполнительская вторичность (тот же принцип игры) по сравнению с мандолиной, уже прочно обосновавшейся в русском селе.

Взаимосвязь инструментария и музыкального творчества в процессе их эволюции проявляется не только в воздействии меняющейся музыки на реконструкцию МИ, как полагают некоторые инструментоведы /859; 861/. Налицо и противоположный процесс – эволюция музыки, обусловленная развитием инструментария. Ведь МИ, будучи феноменом как духовной, музыкальной, так и материальной культуры, связаны с производственной деятельностью и отражают определенный этап ее развития /355:191/. Звукоряды древнейших натуральных аэрофонов из костей, раковин, стеблей заложены самой природой. Техника изготовления МИ обусловлена уровнем производства, орудий труда, состоянием точных наук. Новые экономические требования, рынок, развитие капитализма отразились на *унификации* и *массовом тиражировании* отдельных

типов МИ, преобразовании мастерских в фабрики, стандартизации конструктивных и акустических параметров материала и заготовок. И если вентильная механика медных духовых, превратившая их в мелодические инструменты, молоточковое фортепиано, способствовавшее динамической романтизации (не только фортепианной) музыки, флейта Т. Бёма, оркестр сакогорнов оказали влияние на развитие академической музыки XIX в., то и процессы реконструкции и унификации народного инструментария внесли свои изменения в сферу традиционной музыки. Фабричное, тиражированное изготовление ряда МИ: русских балалаек и гитар, тараготов (шалмеев Центральной Европы), тамбурашских хордофонов (страны бывшей Югославии, Болгария, Чехия и Словакия), цимбал (Украина, Румыния, Молдавия, Белоруссия), гармоник (повсеместно) привело не только к их дешевизне и массовому распространению. Оно способствовало превращению инструментов локальных или национальных, обусловленных традиционной спецификой, в стандартизированные, *надлокальные* и *наднациональные*. Ни по строю и интервалике, ни по акустико-динамическим характеристикам они уже не соответствуют музыке, породившей их прототипы. Однако эти инструменты, став массовыми, заполнившими различные сферы быта, сами влияют на местные стили в направлении темперации, приспособления к стандартам. Влияние это более всего сказалось на тех жанрах, где данные инструменты получили наибольшее распространение (в танцевальной музыке). Менее – там, где их участие не стало традицией (в пастушеской).

Диалектика взаимосвязи конструкции МИ и стилевой специфики народной музыки в процессе их эволюции весьма наглядно отразилась в истории гармоники в России. Экономическая, внемузыкальная причина их быстрого распространения точно подмечена В. Лениным: “Развитие гармонного производства интересно так же, как процесс вытеснения первобытных народных инструментов и процесс создания широкого, национального рынка: без такого рынка не могло бы быть детального разделения труда, а без разделения труда не достигалась бы деше-

визна продукта” /11:373/. Завоевав постепенно, со 2-й четверти XIX в. огромную территорию /840; 1003/ и столкнувшись с многообразными музыкальными культурами, гармоника на разных землях претерпела различные видоизменения, сформировались местные формы (вятка, бологовка, тальянка и пр.). Однако, адаптируясь в местной среде, гармоника способствовала *унификации интонационно-гармонического строя* танцевальной и частушечной музыки разных регионов. Это повсеместно привело к вытеснению локальных форм инструмента хромкой и баяном. Мало того, баян и хромка, обладая мощным звучанием, составили серьезную конкуренцию и отдельным традиционным МИ и целым ансамблям, вливаясь в них, а то и вовсе вытесняя ансамбль как таковой. Баян оказал влияние и на характер исполнительства ансамблевых инструментов и ансамбля в целом, способствовал хроматизации, темперизации, унификации высот ступеней при движениях вверх и вниз, образованию фактуры “бас-аккорд” и т. д.

Итак, генезис и эволюция звукового творчества – сложный, длительный процесс. В ходе исторического развития вычленилась и сама ИМ, и другие явления искусства. Однако, сформировавшись, НИМ не только не потеряла связи с ними, но вступала в различные контакты, немало повлиявшие на ее собственное развитие. Генезис и эволюция НИМ по-своему протекали у каждого этноса (или группы этносов и стран). На схеме 1 (в дальнейшем С-1) мы попытались представить путь становления инструментализма у восточно-славянских народов. Для других этносов схема была бы иной (не только в отношении тех или иных обозначений, достаточно условных, но и целых звеньев процесса). Новые материалы внесут коррективы и в предложенную модель эволюции НИМ восточных славян. Главное в другом, и его можно выразить двумя тезисами.

Первый. Процесс эволюции народного инструментализма определен развитием духовной и материальной культуры *каждого этноса и человечества в целом*, многосторонними связями с дру-

гими сферами художественной деятельности (включая академическую музыку, особенно для европейских народов), дифференциацией и историческим взаимодействием социально-культурных и этнографических групп, народов и наций, тесной взаимообусловленностью эволюции ИМ и инструментария. Второй. Отдельные виды инструментализма, порожденные различными эпохами, культурными и социальными процессами, сменяя друг друга на главных магистралях истории и оставаясь знаменем своего времени, в большинстве своем полностью не исчезали из быта и составляют *стратиграфические пласты* в исторически многослойном народном искусстве.

Эти пласты и есть основной материал, который позволяет фиксировать не только синхронную картину функционирования ИМ, но и пытаться вслед за филологами выявить *историю традиционного искусства* /293; 283; 121; 116; 42; 48; 54; 278/. При этом необходимо помнить. Народная музыка, по справедливому замечанию К. Квитки, не монолит, состоит из памятников *разных эпох* и совсем *новых* творений /556:10, 28/, объединенных совместным сегодняшним существованием, взаимной адаптацией и функционированием, а потому насколько *исторических*, настолько же *современных*. Архаичные манковые и заклинательные наигрыши белорусов естественно сочетаются с позднейшими гармоническими напластованиями танцевальной музыки; в современном латышском быту мирно соседствуют хроматические МИ с электроусилением и древнейший музыкальный лук спейле /1007. 2/.

Как могло произойти, что, пройдя через водоворот истории и стилевой эволюции, эти памятники дошли до нас? Да еще бытуют наравне с новыми формами!.. Почему стадияльно различные пласты не только сосуществуют в быту, но между ними нет взаимоисключающих противоречий?.. Что обусловило поразительную органичность полистилевых сочетаний традиционных обрядов, праздничных действий и ритуалов слушания музыки?.. Эти и другие вопросы, связанные с проблемой сохранения и передачи традиции, должны быть рассмотрены в специальной главе.

ПРОБЛЕМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТРАДИЦИИ

Способ сохранения и передачи традиции – отличительный признак и важнейший фактор самого существования той или иной области искусства. Искусство кобзарей и лирников ушло с исторической арены не только из-за социальных преобразований, но в связи с заменой пути освоения и интерпретации художественных образов¹. Сегодняшних бандуристов – лишь исполнителей зафиксированной музыки (как композиторской, так и народной) – нельзя считать кобзарями. В то же время в репертуаре традиционных музыкантов успешно бытуют многие трудовые и ритуальные наигрыши. Они звучат несмотря на трансформацию их функции.

Рассматривая проблему существования традиции инструментализма – одну из кардинальных для науки о народной музыке, важно помнить о неразрывном единстве всех составляющих конгломерата: музыка, инструмент, исполнитель /975/.

1

Характерной чертой традиционного инструментализма, роднящей его с другими сферами народного искусства, являет-

¹ Их туркменские и узбекские коллеги – бахши и сегодня играют заметную роль в традиционной культуре, а на Украине и в Белоруссии еще сильны другие формы народного профессионализма.

ся коллективность творчества. Последняя обнаруживается не только в инструментальных ансамблях либо сочетаниях ИМ с другими видами искусства при образовании полиэлементных коллективов (см. гл. 2). Не только в фактах единовременного коллективного создания. Такие факты редки, свойственны лишь некоторым сферам инструментализма, например, спонтанным пастушеским ансамблевым импровизациям типа *galavimai* (гл. 3). Многие народы вовсе не знают традиций ансамблевой игры. Коллективность свойственна и чисто ИМ вне синкретических форм.

Коллективность – это более существенно – в участии *десятков творцов многих поколений* в продолжающемся веками становлении того или иного жанра либо конкретного художественного текста /132; 975/. Она проявляется в *вариантности, множественности*, или, по выражению И. И. Земцовского, *вероятностной* природе народного искусства /544/. Произведение ИМ, равно как других сфер традиционного искусства, не является единым, навсегда откристаллизовавшимся текстом. Оно существует во *множестве* творческо-исполнительских *актов* искусства как некая *образно-стилевая* идея, предполагающая вариантность толкования, множественность путей прочтения. В этом смысле слова Е. В. Гиппиуса о народной песне вполне относятся и к ИМ: “Собиратель имеет дело в каждой местности не с определенным репертуаром песен и их вариантов, а с бесконечным рядом импровизаций, возникающих, умирающих и снова возникающих – все в пределах “музыкального капитала” данного индивида или данной массы людей. Песня движется широкой рекой, непрерывно изменяясь продольно (во времени) и столь же непрерывно разливаясь поперечно (в пространстве). В каждой деревне каждая песня поется крестьянином при каждом новом исполнении иначе, чем в предыдущий раз. Та же самая песня в то же время рядом, другим крестьянином, поется иначе, чем все импровизации первого. Поэтому ошибочно было бы для изуче-

ния правильной редакции песни... сравнивать два варианта А и В той же песни, записанные в той же деревне в разное время (например, один – двадцать лет назад, другой – теперь)... Такое сравнение в плане генеалогическом было бы недостаточно научным уже потому, что мы не можем быть уверенными, что вариант В – следствие варианта А. В самом деле, очень возможно, что вариант В, записанный сейчас, существовал... рядом с вариантом А двадцать лет назад, а вариант А, изменившийся в эти годы до неузнаваемости, не встретился и не записан собирателем, фиксируя другой вариант” /480:3/.

А. Мозиас убедительно показывает связь социо-психологических особенностей индивидуальности или певческого коллектива с музыкально-стилевой вариантностью /624/.

Множественность конкретных версий музыкального произведения, своего рода *политекстуальность* каждого наигрыша запечатлена в исполнительской природе традиционного инструментализма.

Во-первых, сам МИ по своей структуре, размерам, строю, согласно традиции – каждый – представлял собой самобытный художественный продукт. Его неповторимость обусловлена объективными обстоятельствами: *натурным многообразием*, нестандартностью форм природного материала (раковин, стеблей, участков между соседними узлами, костей и пр.), и субъективными: ориентацией при изготовлении на метрические характеристики (рост, размеры рук, особенности дыхания и т. п.) мастера-производителя и музыканта-исполнителя. Унификация размеров и форм (достигшая совершенства при использовании синтетических материалов и машинной обработке), как отмечалось, приобретение позднейшего времени, более всего затронувшее сферы академического инструментализма.

Во-вторых, каждый традиционный инструмент изготовлен таким образом, что оставляет возможность *сосуществования* при игре на нем *нескольких видов исполнительской техники*. Полутоновая альтернатива на народной флейте достижима как с помощью полуприкрытия грифных отверстий, так и благодаря раз-

нообразным видам вилочной аппликатуры (с прикрытием через одно, через два отверстия и т. д.). В зависимости от характера вдувания и площади охвата возбуждаемого язычка на народных шалмях можно получить огромные тембро-высотные градации тона. На европейских тростевых кларнетах техника вдувания значительно более стандартизирована. Способ прижатия струны пальцами на щипковых хордофонах без ладков (плашмя, углом, ребром; неподвижно или в движении, вибрации) даст серию высотных и тембровых версий. То же касается и артикуляции – введение плектра ограничивает поле артикуляционной вариативности. Таких элементарных примеров можно привести много. А каков масштаб исполнительских колебаний при составлении комбинаций из множества разнообразных артикуляционных и аппликатурных приемов!...²

В-третьих, вариантность может касаться и *исполнительского состава*. Наигрыши, первоначально созданные для одних инструментов, приобретают разные инструментальные версии. Сольные – имеют ансамблевые варианты, ансамблевые – сольные.

В-четвертых, в рамках одной исполнительской техники, на одном инструменте, но в зависимости от *индивидуальных* особенностей музыканта, его настроения, состояния, времени и ситуации функционирования результаты будут также весьма различными. Причем множественность результатов в традиционном искусстве, в отличие от академического, где письменный текст регламентирует основные уровни форм, может касаться *всех без исключения компонентов музыкальной структуры*, даже композиции (гл. 6). Поистине вариантность обусловлена природой традиционного инструментализма, отражает множественность путей и возможностей структурных воплощений определенной образно-стилевой идеи, лежащей в основе конкретного произведения народной музыки.

² Интересное в этом плане исследование артикуляции на казахском материале вот уже много лет ведет А. Нурбаев /1026/.

Правда, практика обучения казахских домбристов, гуцульских и полесских скрипачей, башкирских курайсы демонстрирует стремление к буквальному повторению учеником версии учителя. Буквальному, разумеется, с позиции народного представления о тексте, согласно канонам стиля. Кроме того, для ряда культур характерно существование определенного рода произведений, которые создаются и исполняются отдельными индивидуумами одновременно, один раз в жизни, для особого случая, и никогда более не повторяются. Таковы личностные наигрыши у народов Дальнего Востока, наигрыши имени, рода и т. д. Но это – *традиционные жанры*. И в них – через традиционную личностную форму – выявляется *коллективное сознание* определенной этнической и социальной группы, племени /122; 34; 120/ – вот что самое существенное. И коллективное представление о прекрасном, гармонии, симметрии... П. Богатырев считает коллективными, независимо от происхождения, прежде всего те произведения, которые прошли предварительную цензуру коллектива, активно, творчески им усвоены /181/. Кюи Курмангазы, Таттимбета, кюу Карамолдо, Мураталы, поэмы Гавеца, Могура имеют множество равноценных вариантов, и пока живет традиция, будут *порождаться новые*. Коллективное сознание, коллективный опыт сказываются и в инструментарии. Для каждой местности характерны свои *типовые* инструменты, отвечающие потребностям разных групп: одни инструменты – более широкой сферы распространения, другие – более узкой (С-2). Это понятно. Ведь инструмент, традиционное орудие “и то обобщенное отражение объективных свойств предметов труда, которые оно кристаллизует в себе, также является продуктом не индивидуальной, а коллективной, общественной практики” /195:287/.

С коллективностью и вариантностью тесно связаны анонимность и своеобразное авторство произведений НИМ. Анонимность, особенно для инструментализма, не означает, что у того или иного произведения отсутствует автор – весьма часто у истоков создания наигрыша, особенно сольно-

го, стояла вполне конкретная творческая индивидуальность³. Не только в прошлом. И сегодня сплошь и рядом русские, белорусские, украинские, казахские, татарские, молдавские музыканты создают новые композиции, осознаваемые ими как авторские.

Анонимность даже не столько в том, что многие наигрыши бытуют без указания автора, функционируют как анонимные, хотя указание на автора действительно редко сохраняется на протяжении жизни более двух-трех поколений носителей традиционного инструментализма (по И. Земцовскому, это т. н. *анонимность бытования* произведения) /539:60–62/⁴. Народная память, однако, десятилетиями и веками хранит имена наиболее *крупных* мастеров-музыкантов, либо выдающихся исторических или легендарных личностей, которым приписывается создание отдельных произведений или целых стилей. Таковы Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет (Казахстан), Сухоньки, Гавець, Вересай, М. Кравченко, Верижко (Украина), Б. Лэутару (Молдавия), Т. Кузьменко (Белоруссия), Б. Оброхта (Польша), Буранбай (Башкирия), Довбуш, Добрыня, Коркут и т. д. Анонимность инструментализма, прежде всего, в том, что на пути от первоначального создателя к слушателю в течение многих лет функционирования, пройдя через руки десятков исполнителей-творцов многих поколений, тысячекратно воссоздаваясь и видоизменяясь, произведения становились плодом совместных усилий *разных художественных индивидуальностей*. Здесь

³ Последнее было одним из аргументов в концепции об артистическом происхождении фольклора, свойственной, например, “исторической школе русской фольклористики” /181/.

⁴ Это же относится к произведениям композиторской музыки, вошедшим в народный репертуар. У белорусских и украинских свадебных музыкантов известный полонез Огинского бытует под названиями “Полонез”, “Старинный мотив”, “Агинка”; у русских и белорусских – марш “Прощание славянки” как “Марш”, “Гостевой”; венгерский танец И. Брамса как “Венгерский браус” и т. д. Вот характерный список авторских по происхождению пьес, составленный музыкантами сельского духового оркестра Тосненского района Ленинградской обл.: “№ 1”, “№ 2”, “№ 3”, “Шопен”, “Сон” /31/.

автор многолик: это – создатель первоначального варианта, и личность или школа, с которыми связано становление канонической версии, и активно продуцирующий исполнитель-творец, представляющий это произведение слушателю каждого поколения... В реальной народной практике за произведением может закрепиться имя любого из них. Итак, анонимность НИМ – это не столько отсутствие или безымянность автора, сколько его *многоликость*. Именно в этом смысле создателем НИМ является народ, поколения его славных художественных личностей.

Народность традиционной ИМ не определяется однако лишь коллективностью и спецификой авторства. Народность традиционного инструментализма обусловлена функционально: произведения традиционной ИМ принадлежат широким массам, общественному слою, определяемому понятием “народ”⁵ – бытует согласно народным обычаям. Структурно: традиционный музыкант пользуется готовым *общенародным интонационным фондом*, редко и в минимальных дозах вводя новообразования. И генетически: истоки образности и музыкального языка народных произведений (в т. ч. творений рафинированных профессионалов) восходят к *общенародной художественной системе* и передаются в рамках *этнической традиции* /757:12/. В этом плане мысль о решающей роли народных масс в формировании фольклора /13/ истинна и для НИМ.

Кардинальным критерием народности является содержательность традиционного искусства. Инструментализм, как и другие сферы этнической культуры, отражает *целостное мировоззрение* этноса, поднимает темы и проблемы *общенародной* значимости. Это касается как вечных тем искусства – жизнь и

⁵ Признаки последнего, естественно, исторически модифицируются в связи с ходом развития человечества; возникает и отмирает классовость, перестраивается социальная и профессиональная структура общества и пр. Соответственно эволюционирует народное искусство, меняются его показатели /181:8; 122/.

смерть, радость и горе, любовь, утверждение справедливости, правды, так и сугубо злободневных⁶. Затрагивает ли мастер историческое событие или факт обыденной жизни, будет ли героем произведения мифологический или реальный персонаж, характерным для его народного воплощения является *значимость события* для всего народа, этнографической или социальной группы, в среде которой функционирует произведение искусства. Кроме того, значение имеет и *типизированность* героя, наделение последнего свойствами обобщающей личности, чертами положительного или отрицательного идеала. “Ел айрылған” (“Разлука родов”) – так называется кюй, созданный Махамбетом Утемисовым⁷ – одним из руководителей восстания 1836–1837 гг. Программа кюя – один из эпизодов протеста крестьян против признания Джангир-ханом царского правительства, закрепившего разъединение казахского народа. Кюй “Сырым сазы” (“Думы Срыма”) адресует слушателя к вождю казахских повстанцев Срымү Датову – одному из сподвижников Е. Пугачева. Трагедиям, связанным с царскими репрессиями, посвящены кюи Казангапа “Журтта қалған” (“Оставшиеся на месте”), Мамена “Қайғылы қара” (“Черная скорбь”), Дины Нурпеисовой “1916 год”. Башкирский и казахский кюи “Перовский”, названные именем русского генерал-губернатора, связаны с трагическими событиями, войнами, раздорами, массовыми жертвами, всколыхнувшими весь народ /902/. В основе башкирского кюя “Урал” – легенда о происхождении великой реки, символа могущества и единения народа. Сказанное касается и абхазской флейтовой (ачерпын) поэмы об озере Рица. Величие целого этноса отражено в эпохальном кюе Курмангазы “Сарыарқа” (название крупного исторического региона Казахстана). Герой развернутого цикла гуцульских инструментальных поэм Довбуш – вождь опрышков, борцов против иноземных угнетателей и богачей. Богач Гердличка из этого же цик-

⁶ Интересные в этом плане соображения находим у Н. Гордийчука /491:6-8, 184, 198.

⁷ Известны и другие варианты происхождения кюев с данным названием (С. У.).

ла – символ притеснителя, всеобщего врага. Гибель Пелеха – *типовая жертва* коварства. Хан из казахского кюя “Ақсақ құлан” – не столько конкретная личность, сколько обобщенный образ отца, обезумевшего от гибели сына.

Народность образного мира, содержательность традиционного инструментализма наиболее рельефно проступает в программной музыке, формах синтеза инструментализма со словом, песней, легендой, танцем, театральным действием и т. д. Народностью пронизаны и инструментальные композиции на песенной и танцевальной основе, связанные с полиэлементными комплексами более опосредованно, и произведения с сугубо инструментальной мелодикой, истоки которой восходят к трудовым, сигнальным, охотничьим наигрышам. Традиционный музыкант (как член рода, племени, села и пр.) не столько сочиняет тот или иной образ, тему, форму, сколько вслушивается в звучащий, окружающий его природный мир. Он выбирает из него наиболее близкие, лично ему и окружающим, характерные мотивы, обороты и выстраивает целостное произведение – в содержательном и структурном планах *более типовое, чем индивидуальное*. Оригинальность почерка народного мастера не реализуется до такой степени, чтобы его сочинение могло быть вначале отвергнутым, непонятым большинством, а потом вновь открытым и внедренным в практику.

2

Сказанное обусловлено еще двумя тесно связанными с народностью, коллективностью, анонимностью свойствами традиционного инструментализма. Это *традиционность* и *бесписьменная, контактная форма бытования, хранения и передачи традиции*. Традиционность НИМ выражается не только в традиционности мышления создателей и исполнителей народных художественных творений. И не только в *устойчивости* характера *функционирования* инструментализма. Традиционность проявилась также в чрезвычайной *ста-*

бильности его основных жанров и форм. Народные произведения живут веками /539/, весьма медленно и мало (главным образом, при изменении функционирования) отходят от лежащих в их основе образно-тематических и структурных инвариантов. Даже в XX в. реально бытуют явления, восходящие к древнейшим эпохам.

Как отмечалось выше, НИМ традиционно существует только в исполнении. Ее образцы передаются при непосредственном *исполнительском контакте* от музыканта к музыканту, от поколения к поколению /358/. Они более или менее полно фиксируются лишь в *памяти* носителя. *Прямое* (без посредника в виде зафиксированного текста) общение между *создателем-исполнителем* и *слушателем* – неременное условие существования произведения традиционной музыки. Смерть знатока малоисполняемого произведения означает безвозвратную его утерю. Не случайно существование контактной коммуникации К. Чистов считает *главным*, определяющим критерием традиционного творчества, обуславливающим все другие параметры: вариативность, анонимность и т. д. /358/.

Основным средством традиционной интерпретации и восприятия народной словесности и песни служат вокально-речевой аппарат и слух исполнителя. Коммуникация и сохранение традиции осуществляются по каналу “уста – уши – память – уста” (отсюда устность, устная традиция словесно-музыкального фольклора); в хореографии и пантомиме – моторика тела и, соответственно, *моторно-визуальный* канал связи. Этот же канал – в изобразительном искусстве, архитектуре, но здесь памятник искусства *материализован*, поэтому потенциально более долговечен. Разрыв контактности в передаче традиции от носителя к носителю может привести к разрушению традиции по созданию/воссозданию определенного типа произведений, но не обязательно уничтожит уже имеющиеся образцы, что непременно случилось бы с творениями словесно-песенного и танцевального искусства.

Особый характер приобретает контактная коммуникация в НИМ. Слуховой и моторно-зрительный каналы здесь сливаются в единый аудио-кинестозуальный. Осваивающему то или иное произведение необходимо запомнить не только звучание, но и *технику движений* для его достижения на инструменте. Лишь через акт исполнения и его восприятия осуществляется реализация инструментального, равно как словесно-поэтического или хореографического произведения. Однако в отличие от последних, инструментальное произведение отчасти оказывается *материализованным* в инструменте, его строе, конструкции, специфике расположения лаdkов, грифных отверстий, набора звучащих тел идиофонов, трубочек многоствольных флейт и пр. Настройку азербайджанского тара производят согласно главным ладовым опорам исполняемого мугама /1068:59/, при ней соответствующие лаdки грифа отражают высотные центры основных разделов (шо`бе) формы (с. 67). Недаром выдающийся азербайджанский мугаматист Б. Мансуров говорит: “Не слыша звука, но увидев руки исполнителя на грифе тара, могу легко определить, какой Даcтгях и шо`бе играется” (с. 68) (НО-2).

Инструмент, как говорят психологи, “хранит осуществляемый им способ действия” /195:286/. Ассоциируя отдельные части инструмента, например, гриф хордофона или трубчатого аэрофона, с разделами формы произведения (что объективно усиливается аудио-кинестозо-визуальной природой инструментализма), традиционный музыкант осуществляет своего рода *фиксацию музыкальной формы* на инструменте. Эта фиксация усилена *терминологией*. Названия частей формы нередко совпадают с терминами частей грифа, позиций и т. д. Большинство гуцульских скрипичных поэм с программной идеей /980/ строится по принципу октавной переключки эпизодов, исполняемых в нижних позициях – на грифе вне корпуса скрипки (“на міру”) – и верхних – на корпусе (“на струнах”). Аналогично у белорусов-палешуков, лишь термины другие: “на грубшы го-

лас” и “на тонкі голас” /34/. Гриф казахской домбры традиционно разделяется на три зоны, обозначения которых (приведены в двух диалектных разновидностях: мангыстауской – вверху и центральноказахстанской – внизу) соответствуют основным разделам формы кюя (рис. 2) /807/.

Историческая взаимообусловленность инструментария и ИМ способствовала тому, что следы техники игры и стиля музыки, некогда звучащей, остались на молчащих сегодня инструментах. Это касается всей ИМ, но особенно ее древнейших форм. Письменная традиция и унификация инструментария, естественно, способствовали известному отчуждению наигрыша от орудия его воспроизведения: стало возможным существование мелодий самих по себе, за пределами жанрово-стилевой и этнической предначертанности. Древние же формы инструментализма весьма тесно связаны со своим инструментарием. В архаичных инструментах отчасти *закреплен стилевая специфика* исполняемой на них музыки. Если наиболее полно выявить законы этой взаимосвязи, исследователь мог бы отчетливее представить звучание тех музыкальных эпох, инструментарий которых сохранился лишь в археологических или иконографических памятниках. Последние ценны еще тем, что в них запечатлены отдельные моменты постановки исполнительского аппарата музыканта. Научная реконструкция музыки прошлого – увы, дело будущего. Путь к ней, однако мы видим и в настоящем исследовании, поэтому считаем необходимым рассмотреть стилевые вопросы взаимосвязи инструментария, исполнительства и формообразования /см. гл. 6/

Народный инструментализм, в соответствии со своей спецификой, стремится к материализации, закреплению звучания в материале. Соприкасаясь с письменной культурой (в т. ч. нотной – в Европе), он, естественно, не мог пройти мимо такого кардинального свойства последней, как стремление к знаковой фиксации произведения. Попытки письменного закрепления наигрыша предпринимали традиционные инстру-

менталисты (особенно профессионалы) многих народов. Прикарпатские сопилкари, обладавшие большим набором разнотональных инструментов, отмечали их различия условными знаками на корпусе и в любой момент находили нужную сопилку. Специальные пометки на корпусе указывали коми чипсанисту и литовскому скудутисту на нужную трубку и, соответственно, партию в ансамбле /922;1133/ /НО-14/. Как в Европе, так и на Востоке периодически возникали различные системы *табулатурной* нотации: а) *иконической* – в виде условного изображения грифа лютневидного хордофона с ладками, где точками отмечались необходимые места прижатия струн (рис. 3); б) *эмблемической*, где знаки или буквы символизировали струны и расположение пальцев на них /608:27; 166; 536:146-150/. Эти нотации применялись не как материал для исполнительского освоения, а как исследовательская *фиксация* живого музыкального факта. Аналогично им *иероглифическое* нотное письмо /НО-3/.

Литовские канклисты указывали в нужном порядке номера защищаемых струн, отмечая на бумаге мелодический остов темы наигрыша; затем усовершенствовали запись: в числителе дроби указывали, какую струну необходимо защипнуть, в знаменателе – сколько раз $\frac{6}{2}$, $\frac{7}{1}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{5}{3}$ и т. д.) /806:14/. Так им уже полностью удавалось передавать *мелодическую линию* темы: ритмика, характер мелодического варьирования, построение формы оставались целиком в руках исполнителя, зависели от его памяти, мастерства и индивидуальности. Традиционные исполнители сутартинес на скудучяй с помощью отдельных фонем и слов-символов фиксировали определенные *ритмические рисунки*. Подобна им узбеко-таджикская практика запоминания и фиксации опорных ритмоинтонационных построений (усулей) на ударных инструментах (НО-12). Все же подробности текста – целиком на совести исполнителей.

Румынские и украинские свадебные скрипачи Буковины фиксировали *фактурно-гармоническое движение* формы с по-

мощью начальных букв традиционных терминов, относящихся к сопровождающей партии ансамбля (НО-13). Такая нотация, понятно, тоже условна, способствует большей *организации* участников ансамбля, стремящихся сочетать импровизационную свободу с канонами формообразования. Она применялась лишь народными профессионалами с обширной гастрольной географией и, соответственно, огромным разнообразным (в т. ч. разнотничным) репертуаром.

Достижениями письменности пользовались и некоторые украинские кобзари на рубеже XIX–XX вв. Оставаясь традиционными слепыми певцами-музыкантами, прошедшими кобзарскую школу под руководством мастера-“панотця”, они охотно расширяли свой репертуар за счет письменных текстов (как авторского, так и фольклорного происхождения). Кобзари приобретали книги, песенники, искали контакты с образованными людьми, часто специально брали себе в поводыри грамотных (“читальників”) и с их помощью широко заимствовали тексты. Черниговский кобзарь Т. Пархоменко не удовлетворялся опубликованным, обращаясь за редкими записями к писателям, ученым, композиторам – Н. Лысенко, О. Сластинову, Г. Хоткевичу, М. Сперанскому /937:46; 1089/. Однако, во-первых, из источников брали лишь *словесный текст*, вся музыкальная, исполнительская сторона оставалась в рамках традиции. Во-вторых, само заимствование носило творческий характер. Своеобразно постигнув текст, кобзарь в дальнейшем не обращался к источнику и чем далее, тем более уходя от него, приобщал заимствованный материал к своему основному жанро-стилевому фонду. Г. Хоткевич видел в таких мастерах “новый, нарождающийся и имеющий огромную будущность тип бандуриста” /1124:97/.

Многие народные инструменталисты Европы владели и европейской *нотной письменностью* (сегодня их еще больше). Отчасти применяли и применяют ее белорусские, украинские, польские, венгерские, еврейские, словацкие, цыганские, чешские свадебные музыканты, но особенно охотно и повсемест-

но в Европе – участники сельских духовых оркестров /297:10/. Это тем более естественно, что среди народно-профессиональных исполнителей немало людей, получивших образование в музыкальных школах, средних и высших учебных заведениях.

Однако наличие фиксированного текста в пределах системы НИМ не означает ни перехода к письменной традиции, ни даже сколько-нибудь равноправного сочетания форм контактной и опосредственной (письменной) коммуникации⁸.

Как показывают известные нам материалы, во всех подобных случаях употребление письменного текста носит вспомогательный характер. Свадебные музыканты использовали нотацию как дополнительное средство освоения репертуара учениками /833:11/, либо чтоб вспомнить материал, специфичный для местности, где им предстояло выступать, либо, наконец, с целью фиксации новых или редко исполняемых пьес. Такие нотации одного-двух периодов – нечто вроде пометок в записной книжке – носят упрощенный, схематичный характер и в полной мере *понятны лишь самим носителям*, владеющим материалом на слух. Реально звучащие наигрыши в корне отличаются от их нотных схем масштабом, мелизматикой, ладотональными сдвигами и вариациями, развернутой формой и исполнительской наполненностью. И не только. Они становятся собственно произведением и существуют как таковые лишь в живом, безнотном импровизационном исполнении, в непосредственном *контакте* исполнителя со слушателем. И так же передаются от исполнителя к исполнителю, из поколения в поколение. Бесписьменная, импровизационная стихия преобладает и в игре сельских духовых оркестров и ансамблей, хотя их участники нередко в прошлом имели опыт работы в коллективах нотной традиции (например, армейских). Традиционный репертуар в таких коллективах играют по памяти, ноты исполь-

⁸ Закрепление последней С. Елеманова связывает с развитием капиталистических отношений и превращением музыкального произведения в товар /526/.

зуют лишь для освоения маршей и “новомодной шлягер-музыки” /297:10/, весьма относительно. Нередко даже сам путь от авторского текста (при интерпретации композиторской музыки) до нотной фиксации в партии исполнителя (не говоря уже о ее “исполнительском, весьма свободном прочтении”) представляет собой характерный образец контактной традиции. Музыкант, услышав где-то понравившееся ему сочинение, сам по памяти расписывает его по партиям (без партитуры, естественно), а затем уже оркестр доводит произведение до нужной кондиции. Так поступают и на Украине, и в Белоруссии, и в Ленинградской области /31/.

Говоря о контактной традиции существования произведений народного инструментализма, его взаимоотношениях с академическим письменным творчеством, необходимо иметь в виду, по крайней мере, следующие четыре фактора: 1) *источник происхождения* произведения (исполнительски-слуховой или композиторски-письменный); 2) *способ освоения* его исполнителем (через чтение нотного текста или на слух); 3) *способ передачи* его другому исполнителю (контактный или письменный); 4) *традиция функционирования* (контактная или письменная). Причем внеконтактный, опосредованный способ освоения и передачи музыкального произведения не ограничивается сегодня письменно зафиксированным текстом. Развитие и массовое распространение звуко- и видеозаписи, радио, телевидения, кино, заставляющие в настоящее время человека больше говорить и слушать, чем писать и читать, способствовали даже распространению понятия “электронная грамотность” /181/. Роль зафиксированного текста могут выполнять магнитная лента, видеокассета, CD, киноплёнка. Сегодня магнитофоны и дископлейеры в распоряжении почти каждого народно-профессионального музыканта, да и просто любого среднего городского и сельского жителя. Равно как грамотность, владение письменностью – нормальное, рядовое явление. Нет особой проблемы и с постижением нотной письмен-

ности (не говоря о том, что с ней знакомятся и в общеобразовательных школах на уроках музыки, кружках самодеятельности, школьных духовых, эстрадных, народных оркестрах, ансамблях, рок-группах, хорах и т. д.)

Разумеется, электронная запись и нотный текст – явления не адекватные. Диск фиксирует исполнение, *живое звучание*. Но в целом и приобретения, и потери родственные. Во-первых, исчезает столь важный для традиционного инструментализма *кинезовизуальный* канал связи (развитие видеозаписи отчасти способно восполнить эту потерю). Во-вторых, звукозапись фиксирует лишь одноразовое, *единичное* исполнение, в то время как сама природа традиционного искусства – в постоянном обновлении, изменчивости, вариантности. В-третьих, общаясь с записью, музыкант теряет столь важный для функционирования НИМ акт *непосредственного живого общения*. Прав Б. Асафьев, говоря, что “навыки восприятия и сохранения традиционной музыки... своеобразие ее форм и даже характер во многом обусловлены ее устностью” /402:30/. Прав В. Гусев, объясняющий устность фольклора не наследием безграмотности, но, прежде всего, психологической потребностью людей в процессе коллективного творчества /120/. И у современных традиционных музыкантов-инструменталистов, в основе функционирования, освоения, хранения и передачи традиции остается *непосредственная, контактная коммуникация*. Она сохраняется несмотря на их исполнение как анонимных, так и авторских (собственных, своих коллег, предшественников, равно как композиторских) произведений, использование достижений письменности и технической революции в качестве вспомогательных средств.

Все это существенно отражается в *стилистике* традиционного инструментализма, в значительной мере обусловленной закономерностями музыкального мышления традиционных исполнителей, в частности спецификой музыкальной памяти. Выше (гл. 2) мы говорили об особых свойствах зрительной, моторной и слуховой памяти инструменталиста в отличие от памяти певца. Функционирование ИМ в системе контактной

коммуникации имеет и другие следствия. Объем, характер и выбор исполняемого репертуара, отношение к тексту, скорость усвоения и продолжительность хранения той или иной композиции в том или ином масштабе зависят, прежде всего, от *памяти* народных музыкантов.

Длительность хранения произведения обусловлена, во-первых, его значимостью (функциональной, сакральной, дидактической, этической и пр.), ролью в быту народа, во-вторых, степенью интенсивности воздействия (эмоционального, логического, духовного), в-третьих, частотой интерпретации, исполняемостью. Как показывают исследования психологов, к основным факторам, способствующим *запоминанию* той или иной информации, относятся ее: а) краткость; б) интересность; в) хорошая сцепленность с предыдущими знаниями /220:28/. Для традиционного инструментализма – искусства глубоко обобщенного, лексика и построения которого, в отличие от рисунка, жеста, слова, лишены (либо почти лишены) осязаемой или ассоциативной конкретности, – названные факторы явились едва ли не самыми важными на пути становления и развития формы. Речь идет как о форме каждого отдельного произведения НИМ, так и об интенсивности и характере эволюции музыкальных жанров и форм в целом.

В народных композициях в качестве определяющего для формообразования выступает *принцип повторности*, реализуемый на самых различных структурных уровнях /902; 822/. Благодаря повторности множество отдельных элементов организуется в более масштабные структуры, вследствие чего: 1) уменьшается нагрузка на память /220:30/; 2) происходит *иерархизация формы* за счет интеграции меньших ее разделов во все более крупные, “которые затем замещаются в уме простыми символами” /220:31/ – вспомним описанные выше традиционные приемы фиксации формы. Дело не ограничивается *внутренними повторами*. Вполне определенные для каждого локального стиля, инструмента, жанра стереотипные обороты, попевки, кадансы, мелизматические образования, исполнительские приемы,

пассажи, вплоть до целых мелодических и гармонических комплексов переходят *из произведения в произведение*, образуют их многочисленные (!) “общие места” /1142; 822/. Многие произведения традиционной музыки в рамках жанра отличаются друг от друга лишь незначительными по объему тематическими комплексами, но характеризующими данный текст либо данного исполнителя-создателя. Их краткости, небольшим масштабам сопутствует к тому же не слишком частое их появление на протяжении формы целого.

В кюях Курмангазы и Татгинбета “тема” может появиться не более 2–3 раз на протяжении достаточно развернутой композиции; то же происходит и в крупномасштабных поэмах Гавеца и Могура – тема, репрезентирующая каждое произведение, бывает, звучит и вовсе 1 раз – иногда к концу формы /969/ (НО-6). Такая тема, как яркая жемчужина на ровном фоне, особенно ценна, выразительна и легкозапоминаема.

Выразительность, яркость, содержательность, интересность тематического материала в системе народных композиций не связаны со стилевыми новациями. Необычные обороты или приемы звукоизвлечения сразу, на слух (а иной формы восприятия здесь нет) плохо принимаются и трудно усваиваются. Яркость индивидуальных тем в народных творениях в большей мере определяется их *ассоциативной новизной, узнаванием знакомого в новом обличьи*, перенесением известного элемента из одной, обжитой, привычной среды в другую, для этого элемента менее тривиальную, но тоже известную. Таковыми часто выступают: звуко- и ритмоизобразительные комплексы /980; 1010; 812:67-82/; песенные периоды в инструментальных произведениях; характерные для определенных инструментов интонационные обороты и фразы, перенесенные в иную темброво-инструментальную мелодико-фактурную ткань (трембитные темы в скрипичных пьесах, жалеечные – в балалаечных, волыночные – в гармошечных и т. д.).

Собственно новации же для традиционного инструментализма чрезвычайно редки. Тем более уникальным было бы

стремление к сколько-нибудь существенной мутации целостного стиля произведения по отношению ко всему звучащему полю народной музыки. Традиционные мастера-создатели не выступают сколько-нибудь значительными революционерами-новаторами. Их задачи принципиально иные. Понятен поэтому и столь медленный (о чем выше говорилось) темп стилевой эволюции НИМ. Все это, как видим, резко отличает ее от инструментализма академического.

И еще. Из психологии известно, что способность к запоминанию тесно связана с интеллектуальным уровнем, с *умением быстро организовать материал*, “чтобы наиболее эффективно использовать нашу память” /220:29/. Бесписьменный исполнитель-инструменталист должен освоить и логику следования музыкальных событий в произведении (*форму как процесс*), и способ образования целого из более мелких ячеек, уловить иерархию формы, ее *архитектонику*. Быстрое запоминание и длительное хранение в памяти достаточно абстрагированного материала возможны лишь при *высоком уровне логического мышления*. Развитие последнего способствует эволюции “мыслящей и творящей личности” и, вслед за этим, развитию и укрупнению музыкальной формы.

Немаловажное значение для иерархизации формы в процессе ее слушательского постижения и охвата памятью имеет *символика* /220:34/. Символом (названием села, именем, эмблемой, эпитетом – большой, веселый, низкий, высокий и т. д.) традиционный музыкант обозначает тот или иной фрагмент, раздел композиции, каданс, благодаря чему выходит на оперирование символами и охват логики различных уровней формы. Емкость собственных воспоминаний исполнитель “может поддерживать... внешней памятью, памятью других людей, посредством графических, акустических записей или кинозаписей” /827/. Отсюда и столь свойственные инструментализму обращения к различным формам *материализации музыки* принципиально *контактной природы*, о которых говорилось выше, и еще один стимул для стремления традиционных музыкантов к *программ-*

ности, названиям, именной и географической атрибутике наигрышей и т. д.

Контактная коммуникация исполнителя со слушателями, другими носителями традиции – один из *важнейших*, определяющих признаков традиционного инструментализма как художественного феномена.

3

Народность, традиционность, коллективность, вариантность, анонимность – эти качества, при всем своеобразии их проявления в инструментализме, роднят последний со словесными, песенными, хореографическими и другими видами народного искусства. Эти качества, с добавлением стихийности, принадлежности носителей традиций к кругу непосредственных производителей материальных благ, служат основными критериями фольклорности /172; 173/. Сюда же относится контактный способ коммуникации.

Однако специфика проявления последнего, активизация логического, рационального начала, направленность музыкального мышления инструменталистов на мышление формами, на осознание формы выделяет ИМ и *противопоставляет* ее явлениям стихийного фольклорного творчества. Характер функционирования, пути сохранения и передачи традиции существенно отличают инструментализм от других сфер народного искусства, из-за чего только некоторые явления НИМ с известными оговорками можно отнести к фольклору. Здесь самый значительный фактор – *профессиональная* природа инструментального музыкального творчества.

Профессионализм, как мы выше показали (гл. 2, разд. 2), *кардинальный и всеобщий* признак инструментального музыкального искусства, важнейшая эстетико-феноменологическая примета *инструментализма*⁹. Эволюция инструментальной

⁹ Во многих культурах (туркменской, казахской, узбекской, таджикской и т. д.) наличие инструментального сопровождения даже служит маркирующим стилевым

культуры привела к становлению развитых форм профессиональной деятельности традиционных музыкантов, к формированию собственно профессионального музыкального творчества – исполнительства как самостоятельного явления художественной культуры.

Профессионализм НИМ реализуется на нескольких уровнях: психологическом, функциональном, социально-демографическом, структурно-стилевом¹⁰.

Музыкант-инструменталист нередко (в ряде случаев – только!) играет не для себя, его исполнение *ориентировано на слушателя*. Если “исполнение песни не подразумевает деления на исполнителя и слушателя” /480:147/ либо предполагает тонкие градации между более или менее активными соучастниками процесса, то “в отношении к инструментальной музыке весь народ может быть причислен к слушающему типу, исполнение здесь – дело немногих. Исполнитель... один или с небольшой группой товарищей всегда противопоставляется толпе. Последняя... проверяет, она разборчива...” /564:123/. Все это немало способствует повышению роли *личностного момента* в инструментализме сравнительно с песней. “Отдельные исполнители выделяются как особо одаренные, обладающие более яркой художественной индивидуальностью и техническими ‘навыками’” /1157:70/, (см. также: /82; 18; 34; 90; 193; 202; 214; 272; 291/).

Индивидуум народного музыканта психологически складывается не только благодаря запасу *наследственной* (общей и образно-слуховой) *информации*, зафиксированным в условных рефлексах и памяти *фактам индивидуальной истории* (определяющим его индивидуальную общую и музыкальную культуру). Важное значение имеет и специфика *окружающей среды*,

признаком профессиональной песни, в отличие от непрофессиональной, т. е. собственно фольклорной /526; 967/. Собственно же ИМ вся относится к профессиональному искусству.

¹⁰ Внимание к этой проблеме сегодня возрастает, особенно по отношению к музыке Востока /774; 524; 685; 603/. Среди европейских исследований выделяются: /25; 293; 332. VII/.

на которую личность реагирует в данное время /228:28/. Становление и развитие личности инструменталиста происходит при постоянном *двустороннем взаимодействии* со слушателем. Потому весь инструментализм как таковой сопоставим с самыми яркими проявлениями *индивидуального творческого начала* в других сферах народного искусства /65/. Музыкант формирует свой исполнительский аппарат, память, реакцию, темперамент не только в стихийной координации с окружающей средой и слушательской аудиторией. В отличие от традиционного непрофессионального певца, психологически неотделимого от целостного конгломерата певцов-слушателей, инструменталист отчетливо *выделяет себя* из массы не играющих, а только воспринимающих (в традиции – активно воспринимающих) слушателей. Слушатели также *обособляют* музыканта, отпочковывают его от общей массы.

Возникновению *психологической оппозиции*, психологической границы между слушателями и исполнителями немало способствует атрибутирующая примета последнего – употребление специального орудия – МИ, обладание им и владение игрой на нем.

Музыкант-инструменталист психологически отчетливо осознает связь “исполнитель - слушатель” и так или иначе “работает” на слушателя. Осознание связи “исполнитель-слушатель” – первый генерирующий признак народного профессионализма. Рамочность (термин А. Сохора), образование психологической дистанции между исполнителем и слушателем, концертное, направленное исполнение “вовне”, на слушателя – одна из характернейших черт профессионального искусства вообще /524/.

Инструментальное исполнение далеко не всегда “стихийно”. Огромное влияние психологической оппозиции “исполнитель-слушатель” и навыков игры для слушания на формирование индивидуума музыканта-инструменталиста сказывается и в сферах “музицирования для себя” – “раздвоения личности” не происходит. Разумеется, соотношения *стихийности и созна-*

тельности творчества в разных сферах инструментального музицирования различны. К наиболее стихийным относятся сольные пастушеские и детские наигрыши для собственного развлечения, к наименее – сольные и, особенно, ансамблевые пьесы для слушания, сопровождения песен и танцев. Однако в целом, во всех формах НИМ отчетливо проявляются: 1) осознание исполнителем акта творчества; 2) понимание или тенденция к пониманию творческого процесса. Отсюда и *осознание музыкальной формы*, умение ею манипулировать при сохранении канонического стереотипа.

Многие русские гармонисты и балалаечники, украинские скрипачи и сопилкари, белорусские дудари и цимбалисты, участники свадебных инструментальных ансамблей славян и балтов, румынских тарафов, цыганских капелл /992/ великолепно умеют “раздвигать” и “сжимать” масштабы танцевального наигрыша, сохраняя при этом его внутренние композиционные соотношения. Другие исполнители /979; 943/ меняют пропорции, смысловые акценты композиции, меняют осознанно, в зависимости от вкуса слушателя, ситуации исполнения (различны темп и продолжительность танца, исполняемого молодыми или стариками; опытными солистами-танцорами или массой любителей, в разгар веселья или когда все устали и т. п.), собственного состояния.

Отсюда и характерная для профессиональных народных ансамблей *договорная система планирования композиции*: исполнители до игры, заранее оговаривают места выделения или вступления того или иного инструмента, определяют число повторов какого-либо эпизода и т. д. /979/. И *репетиционная работа* – сольная и ансамблевая. И тщательная *подготовка к участию* в обряде. Музыканты вспоминают и оговаривают друг с другом порядок следования колядных мелодий, алгоритм наигрышей и танцев свадебного обряда, приводят в порядок инструменты, заготавливают канифоль, настроечные винты, запасные трости, струны, волос, повторяют редко исполняемые ритуальные произведения – словом, готовятся ко встрече со слушателем во всеоружии.

Направленность исполнения вовне, концертное исполнение породили особые *профессиональные жанры и структуры* народного искусства, прежде всего, в сфере музыки для слушания: макамы, кюи, программные поэмы, дойны, южнославянский и албанский нибет и т. д. Они требуют от исполнителя определенных навыков, мастерства, знаний, практического опыта, вызывают необходимость постоянного самосовершенствования.

Разумеется, в разных традициях структурные критерии мастерства и набор необходимых знаний специалиста – разные. Азербайджанские дудукчи, албанские шалмеисты, армянские балабанисты, равно как их узбекские коллеги (в т. ч. певцы-каттаашулачи), должны обладать особым дыханием, при котором вдох через нос не прерывает вдвухания, способствуя непрерывности звучания. Этому долго обучаются, используя специальные приспособления (напр., сосуд с водой, в который необходимо непрерывно выдыхать ртом воздух), отводя особое время /379:17-18; 350:48/. Украинские, белорусские, польские, словацкие, цыганские, румынские, смоленские скрипачи владеют низким (у груди) и весьма подвижным положением инструмента при отвернутой кисти – без выворота – левой руки на грифе. Смычок держат тоже не по-академически – 1+4, а по-народному – 1+3+1 и выше колодки (т. е. 3 пальца поверх древка, внизу – не только большой, но и мизинец, т. е. не один, а два опорных рычага для трения). Сказанное при меньшей силе и пластике звука, по сравнению с академическим, дает большую частоту и длительность непрерывного деташе (в т. ч. мелкими длительностями) без какой-либо усталости.

Все это, как и многие специфические приемы (pizz левой рукой, глиссандирование с одновременным ударом-хлестом при повороте смычка от мартелле-арко к коль-леньо и т. д.), дается не сразу. И музыканты серьезно относятся к необходимости освоения специфической техники, понимая ее взаимосвязь со структурными особенностями музыки /969; 355/. Гуцульским музыкантам Гавецю, Могуру, Прилипчанам хорошо знакома ака-

демическая техника игры на скрипке. Они убеждены в ее преимуществах для исполнения европейской музыки (Могур и употреблял ее при интерпретации композиторских сочинений), но категорически отказывают ей в возможности длительного, многочасового применения при исполнении традиционной музыки. А ведь на свадьбах скрипачу нужно почти без отдыха функционировать иногда и несколько суток!.. “С городским способом отвалится через 5–6 часов, а с нашим – можно играть и трое суток”, – говорит К. Прилипчан. Послушав игру И. Менухина, будапештский цыганский скрипач сказал: “Он играет хорошо, но перед белым (свадебным) столом ничего не смог бы показать!” /297:13/. Традиционных музыкантов объединяет понимание роли *исполнительской свободы* и необходимости упорного труда для ее освоения. “Трэба занімацца. А як долга не іграеш, вынікае напруга (напряжение), ад гэтага рукі устаюць і горш палучаецца”, – говорит мозырский мандолинист М. Зубарь¹¹. И еще – понимание роли природной *исполнительской одаренности*. Полесский скрипач Б. Шумак при выборе ученика обращает внимание не только на слух и память (последнее – кардинальное качество традиционного музыканта – у всех народов ставится во главу угла), но и на руки, корпус (не должно быть уставаемости, говорит он). Важным качеством восточно-европейские ансамблисты считают быстроту реакции, умение мгновенно перестроиться на новую тему, тональность, а также навыки транспонирования /1081/. В игре же лидера ансамбля ценится искусство *орнаментики* /1157; 1068/.

Показателем мастерства везде является *виртуозное* владение инструментом. Ведущие полесские, татранские (южная Польша и северная Словакия), карпатские скрипачи-профессионалы выделяют себя среди других музыкантов владением позиционной игрой не только на верхней, но и на нижних струнах, а также умением орнаментировать все опорные тоны мелодии в быстром темпе. Владение высокими позициями – предмет про-

¹¹ Тренинг более характерен для молодых музыкантов. Старшие – поддерживают технику непосредственно во время работы /350:48/.

фессиональной гордости волховских балалаечников, способ выделиться из разряда обычных игроков. Е. Иванова, играя “Спасовскую”, в основном, в 5-й позиции, фрагментарно демонстрирует “массовую версию” средних балалаечников. Тем самым, она подчеркивает свой более *высокий класс*. Сознает: “Больше 10 ча-стушек (в 5-й позиции. – И. М.) выдержать не могу”/843/.

Проявлением мастерства повсеместно считается *бисерная техника* в *высоких темпах*. Virtuозность часто проявляется в использовании *предельных* возможностей инструмента; в выходах за грани обычной техники звукоизвлечения: игре за подставкой, ударах смычком по корпусу инструмента (Буковина, Прикарпатье, Валахия, Польша), звукоизвлечению на флейтах амбурным способом (Гуцульщина, Марамарош). Используются обильное глиссандирование по всем струнам (в игре корсунского кобзаря О. Чупрыны), частые и резкие смены позиций и регистров, по несколько раз, даже в пределах краткого музыкального периода – и не на флейте, а на таком сложном для этого инструменте, как киргизский комуз – хордофон, лишенный ладков (в игре сельского виртуоза из Ошской области В. Мадазимова) и т. д.

От виртуозности недалеко и до *трюкачества*. Последнее в рамках традиционной культуры могут публично позволить себе лишь музыканты *признанные*, уважаемые, любимые народом, причем исключительно в сфере танцевальной или виртуозной музыки для слушания (и никогда в обрядовой). Здесь и подбрасывание инструмента при игре, и держание его на голове, за спиной, и дерганье струн зубами, вдвухание в противоположный конец аэрофона, удары по мундштуку вместо вдвухания и т. п. /7; 1123/.

Исполнительская виртуозность соседствует с *вариативной фантазией*, умением избегать повторов при максимально развернутой форме, т. е. импровизационными способностями и навыками. Именно это отличает профессионала П. Черемисова от рядовых новгородских гармонистов. Не только слуша-

тели, конкуренты, но и сам мастер осознает это и, совершенствуясь в данном направлении, стремится закрепить свои преимущества /951:7/. Аналогичным образом среди других локнянских (Псковщина) музыкантов выделяется балалаечник и жалеечник И. Харитонов /16/. *Установка на вариативность* – характерная черта традиционных инструменталистов (порой закрепленная как рефлекторная) – доказывается и экспериментами С. Утегалиевой. Исполнители, которым было предложено записать музыкальный диктант, при его воспроизведении стремились варьировать текст. Долгий импровизационный опыт привел к почти бессознательной направленности на варьирование: ведь перед испытуемыми была поставлена задача точной фиксации! /1107/

Вариативное мастерство, импровизационная фантазия, исполнительская виртуозность – эти качества, присущие ведущим инструменталистам Башкортостана и Кыргызстана, Литвы и Белоруссии, Молдавии и Татарстана, есть выявление *индивидуального*, личностного начала в традиционном искусстве¹². Яркие индивидуальности и в исполнительстве, и в отношении к форме выступают известными *новаторами*. Среди нововведений Курмангазы – глиссандо, использование диссонирующей малой секунды, приподнимание локтя правой руки и прижатие деки для героического *ff*, прикрытие деки локтем (эффект сурдины) /894:81/. Могур, перенеся скрипку с груди на плечо (но без прижатия и использования подбородника), увеличил возможности позиционной игры; правую руку передвинул ближе к колодке, роль второго рычага передал безымянному пальцу вместо мизинца, чем усилил звучность, сохранив беглость народного деташе; резко расширил диапазон звукоизобразительности.

Большой мастер, знающий традицию, аудиторию, в которой играет, владеющий *всем арсеналом выразительных средств*, иногда позволяет себе менять драматургию произведения, а то и создавать *новые композиции*. Благодаря созданию

¹² Направленность на импровизацию – отличительная черта профессиональных народных певцов на фоне широкой массы носителей вокальной культуры /379:7/.

новых, сознательно сочиненных (с определенным названием, часто с программой, сопровождающей легендой, быличкой) произведений выделяются в народной памяти и аксиологии Курмангазы, Даулеткерей, Дина, Таттимбет, Карамолдо, Мураталы, А. Комиссаров, П. Буев, Т. Кузьменко, О. Вересай, М. Кравченко, Ф. Вовк, Ксемо – один из создателей сербогоранского “Нибет”, Гавець, Могур, Малир /937:33; 350:50; 802/. Танцевальные и песенные эпизоды (рэнги и теснифы) мугамного цикла постоянно бытуют с именем того или иного музыканта (нередко их ему приписывают): таристов М. Садых-джана, Б. Мансурова, гармониста Т. Дамирова, зурнача А. Керимова... Подобным образом авторизируются отдельные красивые обороты – бармаки и нафасы (от “бармак” – палец, “нафас” – дыхание): бармак Фаика, нафас Бюль-Бюля и т. д. /32/. Один из обязательных этапов традиционного обучения профессионала – воспитание творческого начала и импровизаторского мастерства /152:97/.

Созидательно-составительская деятельность традиционных музыкантов (многие произведения – это новые композиции на известном, но модифицированном или иначе выстроенном материале) – настолько характерное явление традиционного профессионального искусства, что породило в музыковедении ряда республик, особенно советского Востока, термин “народный композитор” /812:14/. Термин не очень точен, обедняет представление о *единстве* созидательно-исполнительского процесса в искусстве контактной коммуникации. Много удачнее в этом отношении народные названия: бастакор (узбекский сочинитель монодических композиций), кюйши (создатель кюев, в отличие от простого исполнителя – домбрасшы, комузчи, курайсы) и т. д.

Единство исполнительского, импровизаторского, созидательского ингредиентов творчества народных мастеров, их психологическая установка на неразрывность названных сторон деятельности, направленность творческого акта на слушателя – все это позволяет им непосредственно *перед публикой создавать спонтанные композиции*. В их основе – мощное личност-

ное начало артиста, профессиональное мастерство (творческое, исполнительское) и чуткое ощущение аудитории. Даже приступая к интерпретации известного творения, “исполнитель может менять содержание и структуру текста... в зависимости от поведения слушателя в ходе исполнения” /358:114/.

Однако осознание связи “исполнитель-слушатель” и диалога со слушателем не означает пассивного подчинения публике. Профессионализм и талант музыканта – прежде всего, в том, чтобы, оставаясь в рамках традиции, активно *воздействовать на слушателя, решительно управлять аудиторией*. Последняя под воздействием игры мастера переходит от смеха к слезам, переживает радость, реагирует на боль – потому столь многочисленны высказывания о силе музыки (гл. 1).

Творческое начало свойственно не только солистам, но и традиционным профессиональным ансамблям. Реализуется трояко: а) в максимальной *индивидуализации* партии лидера (скрипача, флейтиста или кларнетиста в украинских, литовских, белорусских, польских, чешских и др. восточноевропейских ансамблях; гармониста или балалаечника – в русских; тариста, балабаниста или зурнача в азербайджанских и армянских и т. д.); б) в *активизации* других членов ансамбля с эпизодическими выходами на первый план (при постепенном вступлении инструментов в экспозиции формы, эпизодических соло, оттеняющих линию ведущего голоса); в) в индивидуализации *коллектива как такового* на фоне других ансамблей данной этнокультурной территории /992/.

Творческие и исполнительские навыки связаны с определяющим критерием мастерства народного музыканта – *знанием традиции*.

Главное – знание традиционного *репертуара*. Масштабы этих знаний обусловлены четырьмя факторами. Первый – субъективные способности, прежде всего *память* музыканта: а) *долговременная*, способствующая длительному хранению музыкального материала (70-летний Могур, например, помнил венские вальсы, однажды в детстве сыгранные ему Гавецем,

слышавшим их во время пребывания того в юности, в начале XX в. в Вене!); б) *мгновенная*; в условиях острой конкуренции выдерживает лишь тот, кто может запомнить произведение с одного прослушивания (испытание на повторение сразу целого кюя или многотемной танцевальной пьесы – типовое требование к ученику, желающему поучиться у крупного казахского, цыганского или гуцульского народно-профессионального мастера; в) *слуховая*: народному исполнителю важно, умение фиксировать звучание наигрыша на точной высоте, в фактуре, и способность абстрагироваться от них – нередко перенимаются мелодии с других инструментов, а нотного текста для совершення транспозиции аналитическим путем здесь нет – только уши, а также г) глаза, руки; *зрительно-моторная* память у инструменталиста – существенное дополнение к слуховой.

Отличная память – важная предпосылка к перениманию репертуара у соперника, умеющего хранить тайну и не разбазаривать материал, лишь в особых случаях извлекающего наиболее ценные и редкие мелодии и следящего, чтобы никем из музыкантов они не были усвоены. Пытливые и способные прибегают к ухищрениям. “Іду на танцы без гармоніка, лаўлю новы маціф танца, пакуль іду дадому, высвішчу яго, і дома абавязкова сыграю. Так яно прадзвігаецца і зараз: абы сыграў хто-небудзь, і я ўжо іграю”, – рассказывает белорусский гармонист А. Свиридович /1012:122/. Многие западно-русские и подольские флейтисты прибегают к помощи круглой палочки или ветки, на которой, перебирая пальцами, музыканты дополняют слуховое восприятие зрительно-моторным; придя домой, тут же пытаются закрепить подслушанное на дудке или сопилке.

Второй существенный фактор – *направленность* внимания исполнителя на освоение репертуара. Чтобы добиться у земляков признания за ним статуса музыканта, инструменталисту необходимо постичь наиболее ходкий, а затем и весь основной репертуар, характерный для соответствующей среды функционирования. Чтобы выделиться из числа других музыкантов, нужно овладеть репертуаром коллег-соперников, следить за его

пополнением, пытаться освоить произведения, другим еще не известные.

Отсюда третий, связанный с предыдущим, существенный фактор – максимальная *коммуникабельность* и направленность внимания на *контакты с другими музыкантами* (в т. ч. других сел и регионов). Многочасовые контакты лидеров двух гуцульских традиций – галицкой и буковинской – Могура и С. Прилипчана в течение нескольких дней пребывания в Москве для записи телефильма “Народная скрипка” (ЦТ, 1980 г.) фактически ограничились проигрыванием друг другу репертуара. В редких случаях просили повторить тот или иной, сразу не усвоенный, фрагмент (соперничество исключалось – зоны влияния мастеров не пересекались).

Видные мастера стремятся к подобным контактам, активно изучают репертуар, обычаи, порядки новых для себя мест. *Расширение знаний* происходит по горизонтали (территориально) и вглубь (во времени): мастера отыскивают стариков-знатоков архаичного материала, стараются не пропустить ни одного входящего в репертуар модного новшества. Новгородец П. Черемисов вводит в репертуар псковские наигрыши, в местной традиции не бытующие /951:31-32/. Могур, уступая отдельным мастерам в виртуозности, оставался непревзойденным, внеконкурентным благодаря блестящему знанию *нескольких микротрадиций*, умению угодить и старикам, и молодым, способности отлично, в стиле, интерпретировать и традиционную классику, и шлягер. Раховский цыган (юж. Закарпатье) И. Ковач владеет огромным разноэтническим материалом: гуцульским, марамарошским, румынским, венгерским, словацким, чешским, немецким и еврейским; его брат Флориан постоянно обслуживал свадьбы разных этнографических групп и народов Закарпатья. Сербо-горанского шалмеиста Ксемо земляки называли непревзойденным благодаря тому, что он “мог играть все мелодии: старые и новые, горанские так же хорошо, как албанские, македонские, турецкие” /350:50/.

К названным факторам тесно примыкает четвертый – вслушивание во весь звучащий мир, а сегодня это – не только мир окружающей природы и традиционной музыки, но радио-, телепередач, CD, видео- и магнитозаписей, спектаклей, кинофильмов, симфонических и популярных концертов и т. д. /491:196/. Разного слушателя из многошерстной публики, которую обслуживает мастер, затрагивают разные сферы этого мира, мастер должен владеть ими всеми, *быть готовым* ко встрече с *любым слушателем*...

Благодаря профессиональной направленности своей деятельности инструменталисты, как мы видим, далеко *отходят от локальной традиции*, овладевают репертуаром и стилями тех регионов, где им приходится выступать. В их арсенале нередко *сосуществуют различные локальные и национальные приемы* исполнения, каденционные обороты, отдельные мелодии и целые пьесы. Подобная “полистилистика” резко противопоставляет мастеров народного инструментализма как артистов-профессионалов носителям традиционного фольклора /82:71/.

Одного знания репертуара для такой деятельности недостаточно. Необходимо *знать обряд*, ритуалы, ведь музыкант в обряде – важная фигура. И существенный (весьма ритуализированный) для традиционной среды *этикет*. И связанные с музыкальными произведениями многочисленные *истории, легенды*, поверья, присказки: условие состязания башкирских кураистов – не только сыграть заказанный кюй и красочно изложить сопутствующее ему поверье, но и рассказать легенду кюя, который сыграет соперник /902:18/. Нужно хорошо владеть *всем инструментарием*, суметь подменить при необходимости в ансамбле и соло любого исполнителя.

Владение несколькими МИ – *мультиинструментализм* – необходимое качество для руководителя ансамбля. В числе мультиинструменталистов: киргиз Белек, придворный музыкант Ормон-хана, дед классика народной музыки Мураталы; ведущая инструменталистка Поозерьа А. Рыбакова; палешуки И. Хатьков, Г. Дулуб, Б. Шумак; волховские музыканты П. Буев,

С. Груничев, А. Комиссаров; вепсы А. Яковлев, М. Павлова, гуцулы В. Потяк, Д. Гинцар, Могур; новгородец П. Черемисов; многие словацкие, польские, сербские свадебные музыканты; украинские кобзари... /1087; 974; 951; 350:47; 937:87; 1157; 1081/. Наследием народного профессионализма было широкое распространение мультиинструментализма в академическом искусстве вплоть до XIX в.: “Совмещение двух и даже трех профессий в то время было делом обычным. В 1788 г. в Москве выступил чешский музыкант Й. Фиала – виртуоз на виоле да гамба и на гобое, а также еще на двух инструментах” /753:18/. Мультиинструментализм по прежнему широко представлен в джазе.

От музыканта требуются не только искусная игра, но и *мастеровые навыки*, умение починить, подладить, настроить и перестроить инструмент. Сочетание в одном лице музыканта и мастера-изготовителя МИ, а также мастерового широкого профиля (кузнеца, столяра, резчика) – явление для традиционной культуры типичное /806.2:12; 1118:135; 350:46/.

Профессиональная деятельность народных музыкантов нередко побуждает их к *собирательской* работе. Большой домашней коллекцией духовых, струнных и варганов обладает В. Потяк – ученик Гавеця. Известными собирателями инструментария, этнографических костюмов, утвари на Гуцульщине были Гавець, В. Лебердя, танцор и музыкант П. Венгрин, сегодня – В. Ивасюк, Р. Кумлык, М. Нечай. Несколько десятков инструментов всех видов насчитывают личные коллекции народных литовских музыкантов А. Крюкаса (р-н Купишкис) и Й. Варкалеса (р-н Тяльшяй) /922/.

Знания и исполнительское мастерство у профессионала тесно переплетены. “В музиці треба не лише знати, а й уміти”, – говорит опытный закарпатский (с. Кос-Поляна Раховского р-на) музыкант-пастух В. Ворохта. Чем выше мастер, тем больше с него и спрос. Наиболее ответственные в ритуале и технически трудные места поручаются лидеру ансамбля, во всех традициях Восточной и Центральной Европы

выступающему как солист-инструменталист /975; 992; 1081; 350:47/. Он проверяет настройку всех инструментов. Следит за игрой членов ансамбля, их поведением в минуты отдыха. Несет ответственность за каждого из них перед организаторами обряда. Ведет все переговоры с заказчиками и расчеты с музыкантами. Он и директор, и художественный руководитель, и ведущий исполнитель. В традиционном ансамбле *руководителем не может быть второразрядный специалист*, иначе коллектив не выдержит ни психологического, ни социального испытания. Подобная ситуация возникает и у традиционных мастеров изобразительного искусства /93:24/.

Сказанное нашло отражение в традиционной иерархии и традиционных профессиональных музыкантов. Дифференциация – “умеющий играть”, “подмастерье”, “мастер-лидер” – зафиксирована не только в сознании, но и функционально. В традиционном ансамбле *подмастерье* – правая рука лидера, обычно его лучший ученик, нередко родственник. Он следит за рядовыми членами ансамбля, младшими учениками – “практикантами” мастера, эпизодически подключающимися к игре. При определенных ситуациях, не в кульминационные моменты обряда (напр., во время кратковременного отдыха мастера, его беседы с хозяином либо параллельного сольного выступления на другой территории – в сложных обрядах) подмастерье может принять на себя функции лидера ансамбля. Подмастерье, достигший необходимых высот, может выйти из ансамбля и сам стать руководителем нового коллектива /350:46/. “Я з нім іграў, я быў яго сапуга (помощник). Пахадзіў гадоў два-тры, а потым стаў сам”, – рассказывает мозырянин Б. Шумак, ученик Т. Кузьменко.

Большие ансамбли демонстрируют образцы еще более сложной иерархии. В гуцульских капеллах “велика музика”, кроме мастера и подмастерья всего ансамбля (скрипач; второй скрипач или сопилкарь, иногда трубач или баянист), своеобразное лидирующее положение занимают: баянист или цимбалист, управляющий гармонической стороной игры рядовых членов

ансамбля; трубач или кларнетист – руководитель группы наиболее громких инструментов (трубы, тромбона, саксофона и т. п.); бубнист – “метроном всего ансамбля”. В сербо-горанских ансамблях “тайфа”, наряду с мастером и подмастерьем всего ансамбля, имеются мастер и подмастерье в группе ударников (мастер ведет импровизацию, подмастерье – базовый ритм) /350:47/.

Иерархия специалистов-музыкантов отразилась в народных терминах. Вот хотя бы несколько: узбекских – устоз (учитель), шогырда (ученик); сербских – майстер, чирак (подмастерье) /1053; 350:46/; буковинских – фронт (от фронт – передний, лидер) и штабова музика; белорусских – майстэр, сапуга, іграч; майстор, панотець, цехмайстер и старечий король (лидер всей школы) – у кобзарей.

Подытожив сказанное, предлагаем следующую рабочую структурно-функциональную классификацию традиционных музыкантов-инструменталистов по признаку “мастерство” (знание традиции, исполнительское и импровизаторское искусство, творчество):

I. *Игрец* – человек, знающий определенные мелодии и умеющий их воспроизвести на инструменте;

II. *Исполнитель* – а) I-й степени искусства – владеет инструментом и репертуаром настолько, что привлекается для слушания другими; б) 2-й степени искусства – владеет инструментом, репертуаром, импровизацией настолько, что может обслуживать всех жителей своей местности в некоторых обрядах и ситуациях; в) 3-й степени искусства – может участвовать во всех мероприятиях с соответствующим инструментарием на своей, этнокультурно родственных и традиционно сопряженных территориях, а также выполнять функции помощника руководителя ансамбля;

III. *Мастер* – лидер, знаток своей и близких традиций, всего инструментария избранных сфер музицирования, руководитель ансамбля, обрядового действия или его музыкальной части; нередко создатель собственных композиций, эпизодов, каденций, фраз, исполнительских приемов.

Как видим, в схеме нет категории инструменталиста-универсала. Реальная практика не дает для этого оснований. Описанные выше сферы музицирования, хотя и пересекаются, но не поглощают друг друга. Интенсивность деятельности и профессиональная специализация руководителя свадебной капеллы во многих культурах столь значительны, что не позволяют ему соперничать с мастерами пастушеской музыки в их сфере функционирования. Факты универсализма имеют место, но характеризовать их как высшее проявление профессионального мастерства было бы неверным. Такие универсалы часто не относятся к числу лучших мастеров ни в одной из сфер музицирования. Классики музыки для слушания Гавець, Ксемо, Карамолдо, Садых-джан, Дина не владели пастушескими жанрами и инструментами. Первоклассные домбристы не были маститыми кобызистами, комузчи – чоористами; мультиинструменталист Могур (владеющий ок. 30 МИ) не умел извлечь звука из флюяры и т. д.

Предложенная классификация, естественно, отражает функциональную систему взаимоотношений музыканта и слушателя. Дифференцируя *любительство* и *профессионализм*, Б. Шароши справедливо указывает: “Любитель (полупрофессионал) имеет свою публику, которой играет; профессионал играет разной публике и должен идеально ладить с ней” /297:15/.

Функциональный вывод следует также из анализа качеств, необходимых профессионалу, и путей их достижения. Исполнительство, музицирование – не эпизод в жизни профессионального инструменталиста, а стабильная сфера занятий и размышлений. Постоянство практики – второй генерирующий признак профессионализма. Степень этого постоянства – еще один фактор отличия профессионалов, полупрофессионалов и любителей. Любитель функционирует *эпизодически* в зависимости от настроения, состояния, ситуации. Полу-профессионал – *периодически* (в часы принятых в его кругу мероприятий, вечерин, семейных и календарных обрядов; по-

добный тип специализации свойственен также обрядовым певцам, колядовщикам, волочечникам, плакальщицам). Профессионал – *постоянно*. Во-первых, *регулярно обслуживает* многочисленные мероприятия, куда его приглашают как специалиста. Во-вторых, *сохраняет свою форму*, неустанно совершенствуясь.

4

Специфический профессионализм народных музыкантов не только вызвал необходимость учебного процесса, но и определил пути, методы и приемы обучения. Роль, которая принадлежит учебному процессу в хранении и передаче традиции, противопоставляет инструментализм многим другим видам традиционного творчества. “Ни один крестьянин специально не выучивает песни: он или слышит ее мимоходом и... запоминает частично; или сам принимает участие в пении незнакомой или малознакомой песни, подтягивая хору и, в этом случае, запоминает те обороты песни, которые ему легче удалось схватить и подпеть”, – замечает Е. Гиппиус /480:147–148/. Отсюда складывание вариантной структуры целого из набора автономных и вариантно освоенных элементов. Направленное же обучение способствует фиксации целого как монолита.

Говоря о традиционном обучении, всегда необходимо иметь в виду две стороны этого процесса: 1) подражание взрослым; 2) “специализированное” обучение, методику которого можно исследовать /227/.

Самообучение, занимающее огромное место, отличает народную профессиональную традицию от академической. Здесь не только постоянное самосовершенствование зрелого музыканта, обучение через наблюдение, вслушивание, подражание, перенимание, работа над техникой. Самообучение как норма всегда предшествует занятиям с педагогом (если таковые имеют место), и в этом смысле “народные музыканты – самовоспитанники, которые учатся через слушание и наблюдение,

... а также через свою игру другим” /329:38/. Закарпатский профессионал М. Яремчук (Великий Бычков) даже первую скрипку сделал себе сам из коробки, вместо струн – нитки. На фанерной скрипке без резонатора, с волосяными струнами начинал уроженец Полесья, солист-инструменталист Государственного хора им. Г. Веревки засл. арт. Украины К. Евченко. Им, как многим их собратьям по призванию, родители купили “взаправдашные” фабричные скрипки, лишь когда заметили, что дети прилично играют, а уж на хорошие “мастеровые” инструменты музыканты заработали сами. Могуру вовсе ничего не покупали; первую скрипку, им самим приобретенную (за выручку от продажи туристам лесных ягод), родители сожгли. Тогда 13-летний музыкант ушел из дому, бродяжничал, перебивался мелкими заработками, вновь приобрел инструмент, сам освоил его. Лишь когда стал профессионалом и мог заработать себе на жизнь игрой, он попал на обучение к Гавецю, играя по совместительству в ансамбле шефа. Белорус А. Свиридович купил себе гармошку в 14 лет, припрятав от матери полтора пуда муки, и, самостоятельно освоив основной репертуар, явился играть на вечерку /1012:122/. Б. Шумак обосновывает практику приема на обучение уже играющего ребенка: 1) стремлением взять ученика, действительно желающего заниматься и приложившего к этому собственные усилия; 2) возможностью более основательно проверить его данные, память, ритм, приспособляемость к инструменту, способности к ансамблированию и импровизации; 3) желанием иметь дело с личностью, “жизненным борцом – это видно и в детстве: иногда непросто деревенскому ребенку получить возможность поиграть самому”. Ведь в народной традиции нет “чистых” учителей; профессиональному исполнителю недосуг обучать недоросля игре “для себя”, он *готовит специалиста*, соратника, члена ансамбля; вкладывая средства в обучение, родители и сам ученик планируют результатом занятий профессиональную деятельность, от качества которой зависят и будущие доходы.

Не лишены резона и доводы тех музыкантов (напр., опытного Гриценкова из Ясенова на Черном Черемоше), которые предпочитают *обучать неумеющего*: легче с постановкой, исполнительской культурой, точностью следования традиции. Уже играющего “тяжко навертати на ті ігри, що треба, а я хлопця зразу розберу, чи він буде музикантом, хоч би нічого не вмів. Слух, розвиток – якщо він не слідит за музикою, то це йому не в голові”.

Однако, в любом случае, важное значение имеет *первая встреча педагога с учеником*, своего рода вступительный экзамен. Повсеместно учителя проверяют физические данные, слух, слуховую и зрительную память ученика. Дают в руки инструмент, предлагают повторить ту или иную мелодию. “А как же совсем не играющий?” – спросил я у Гриценкова. – “Має очі і вуха!” – таких, естественно, проверяют на небольших мелодиях... Приводят ученика обычно родители; более старшие и независимые (в т. ч. материально) юноши приходят сами. Учитель-кобзарь (“панотець”) чаще сам набирал себе учеников /937:40/, тогда ему легче было не ошибиться в отношении их моральных качеств. Учителя не сразу давали согласие, узнавали от соседей, знакомых о ребенке, его семье; нередко вместе с родителями приходили к мастеру с рекомендациями люди, которым он доверял.

Для народной системы обучения характерны: 1) сочетание строгости в отношении осваиваемого текста и исполнительских приемов с развитием инициативы, самостоятельности ученика; 2) максимальная опора на практику. Реализуется это разными путями. Многие ученики кобзарей полностью, на несколько лет (до 5 и более) *включались* в бродячую жизнь мастера, разделяя ее тяготы и радости. От двух до четырех лет белорусские и литовские музыканты каждый сезон (обрядов, свадеб) ходили с мастером на все его выступления, в перерывах возвращаясь домой. Ежедневные “лекции” русских пастухов продолжались на протяжении всего пастбищного сезона. В Карпатах подпаски на несколько месяцев полностью отрывались от дома, ночуя вместе с мастером во времянках-“кошарах” на высокогорных полонинах.

Польские, словацкие, украинские, валахские, сербские свадебные музыканты применяют своего рода *квантовую* систему обучения. Ученик поселяется в доме мастера на 2–3 недели, питается в его семье и весь день проводит с учителем. Днем мастер показывает те или иные упражнения, приемы, а больше – цельные наигрыши (обучение технике происходит вместе с освоением репертуара, не на этюдах). Заставляет повторять те или иные пьесы, проигрывая их по частям в разном темпе. “Вначале часто повторял, чтобы мне легче было запомнить, – рассказывает ученик Могура С. Шатрук, – но чем я становился старше, тем число повторений уменьшалось” /969:121/. Большое значение придают игре в унисон – традиционный материал должен быть освоен как можно более точно и полно. Вечера ученик проводит с капеллой шефа на крестинах, праздниках, гуляньях, а на свадьбах – не только вечера... Сперва только слушает. Позже учитель предлагает ученику исполнение вспомогательных партий. Пока не на ведущих инструментах (например, на бубне). По истечении названного срока ученик возвращается домой и должен закрепить выученное. Затем вновь приезжает к мастеру за очередным “квантом”, более насыщенным. И так – в течение нескольких лет. “Когда заиграл лучше, во время таких самостоятельных недель стал собирать капеллу из сверстников и пробовать силы уже перед людьми – вначале бесплатно...” /969:121/. После каждых каникул-практики – проверка степени закреплённости выученного, а также самостоятельных достижений ученика.

Чем далее, тем чаще учитель и ученик играют вместе. Постепенно осваивается техника варьирования, транспозиции, переработки материала, приобретаются *импровизационные* навыки. Наряду с этим ученик постигает тайны настройки, ремонта и подгонки частей инструмента, его хранения, транспортировки. Реально сталкивается со всем *комплексом музыкантского быта, деятельности* и либо полностью его принимает, либо расстается с ним. Ученик, психологически или профессионально не выдерживающий все возрастающей нагрузки, на той или иной

стадии прекращает занятия, расплатившись с мастером соответствующей суммой. “Но опытные мастера в учениках редко ошибались”, – в один голос твердили волховчанин А. Комиссаров, мозырянин В. Домбровский, буковинец К. Прилипчан.

Народно-профессиональный путь освоения традиции – это постепенное овладение репертуаром, ансамблевым мастерством, культурой общения с инструментом через поэтапное постижение всех инструментов данной функциональной сферы (обрядовой, пастушеской и т. д.); от простейших к сложным. Сербо-горанцы начинают с барабана, учатся дыханию на щупельке (свистковой флейте), шалмей берут в руки не ранее 16 лет /350:47–48/. Свисток – дудка (губнощелевая) – дудка с воркунами (грифными отверстиями) – труба – рожок (язычковый и амбушюрный) – этапы освоения инструментария тихвинскими и волховскими пастухами. Через барабан, бубен, дудку приходили к скрипке полещуки; через бубен, сопилку, флуерку, цимбалы – гуцулы.

Весьма редки случаи, когда приступают сразу к ведущему и сложному инструменту /350:47/. Да и то, осваивают его поэтапно. Полещуки, например, традиционно начинали с так называемой лучинной скрипки с 3–4 нитяными струнами без резонатора, причем сперва играли только на 1-й струне, используя лишь указательный палец. Здесь много резона: 1) звук тихий, обостряет слуховую сосредоточенность и не раздражает окружающих; 2) внимание концентрируется на элементарных, но существенных моментах ведения смычка, освоения позиции и простейшей интервалики.

Много и других путей, но ясно одно. Поэтапное освоение инструментария, исполнительства, профессии инструменталиста во всем комплексе выполняет не только дидактические задачи, но направлено на *формирование* профессионала – носителя традиции. Этому способствует включение ученика в живую практику учителя. Ученик постоянно слушает мастера, изучает его поведение в обряде, в быту, наблюдает за процессом сочинения. Постепенно и естественно *включается в реальное*

функционирование традиционной музыки. Внимание к его поведению, непринужденное руководство, редкие, ненавязчивые советы мастера и живая реакция слушателей – вот характерные штрихи народной системы освоения и передачи традиции в том виде, в котором она дошла до нас через века.

Общие сроки обучения в разных традициях и на разных инструментах колеблются – у славянских народов в различных сферах музицирования от двух до пяти (по крайней мере, у одного педагога), а у некоторых свадебных музыкантов и кобзарей – даже до 10–12 лет /937:40–41/. У кобзарей 2–3 года – минимально допустимый срок для сдачи выпускного экзамена /950:27/. Эта церемония называлась “одклінщина”. Обязательным экзаменом на зрелость завершалось обучение и у узбекских катта-ашулачей /379:19/. Ритуал экзамена свадебного музыканта у поляков, украинцев, белорусов заключался в полноценном проведении всего обряда, получении от шефа гонорара как на полноправного участника ансамбля и благословения на самостоятельную деятельность. Кобзари и лирники устраивали новичку экзамен на своем общем собрании. Учитывались не только исполнительское мастерство, художественное воздействие игры экзаменуемого, но и профессиональная и человеческая характеристика, данная ему мастером, – при отрицательной характеристике либо неудовлетворенности собрания экзамен не принимался, и ученик должен был продолжать обучение /950:28/.

При любом результате экзамена и кобзарь, и свадебный музыкант могли *продолжить образование* у другого педагога. Пытливые музыканты не ограничивались обучением у одного мастера. Б. Шумак прошел школу П. Воробьева, прежде чем попасть к Т. Кузьменко. Выдающийся косовский (Сербия) шалмеист Фериз до поступления к маститому Сайту прошел школу пастушеской игры. Полтавский кобзарь Ф. Гриценко-Холодный, учитель прославленного М. Кравченко, проучившись 5 лет у Назаренко, затем совершенствовался у Кочерги /350:48; 937:40–41/. Могур, освоив курс Гавеца и еще при жизни последнего став

лидером традиции, не постеснялся поучиться репертуару и ряду приемов у своего ровесника Гриценкова.

Сегодня мы не располагаем сведениями о существовании сколько-нибудь стабилизированного ритуала посвящения в свадебные музыканты или пастухи. Весьма торжественную форму зато имел этот ритуал у кобзарей и лирников. На Подолье после экзамена один из мастеров (обычно сам учитель) подавал хлеб ученику, тот отрезал три кусочка, посыпал солью и клал себе за пазуху (на Черниговщине хлеб приносил сам ученик и подавал по куску всем членам комиссии). Ритуал назывался “взяти визвілку” и был “важнейшим актом, дающим право носить инструмент” /937:41/. Нередко экзамен завершался ритуальным танцем “лебійська скакомка”, исполняемым тайно: один из кобзарей специально стоял на стреме /950:41–42/. На особом “музыкальном мысу” тайно происходили испытание и утверждение хантыйского музыканта-лекаря арехта-ку /395:4/.

Истоки ритуализированности экзамена, посвящения в музыканты, с характерной торжественностью и таинственностью коренятся в древнем *обряде инициации* – посвящения юношей в члены племени – и предшествовавшем обряду длительном периоде специализированного обучения, в т. ч. игре на инструментах /364:246/. Оттуда же – особое уважение, преданность мастеру, пиетет перед учителем, которые сохранились в традиционной культуре до сегодняшнего дня. “Учитель превыше отца” – гласит узбекская пословица. “Панотець” – называли учителя кобзари и лирники. Своих учителей музыкант обязан помнить всю жизнь. Когда, согласно бухарскому преданию, уже зрелый музыкант отказался назвать своего первого учителя – бедного дряхлого старика – на фоне второго, прославленного маэстро, старик проклял ученика, и его вскоре разбил паралич /4/. У кобзарей был особый ритуал поминания умерших учителей /950:28/.

Наличие учеников – фактор признания мастера. Почти каждый крупный казахский, киргизский, башкирский, белорусский, литовский, цыганский музыкант имел уче-

ников, которые следовали за ним в его походах и разъездах. Педагогическая работа свадебных музыкантов до сего дня высоко оплачивается. Но от учителя и требуют. На Подолье, если воспитанник дважды не выдерживал экзамена, учителю запрещают набирать учеников в течение нескольких лет /931.2:336/. А вообще право на преподавание кобзари и лирники получали лишь после 10 лет собственного успешного исполнительства /337:42/. Ряд интересных вопросов о взаимоотношениях учителя и ученика в польской традиции затрагивает статья Я. Собеской /312:231–234/.

Система обучения обусловила формирование традиционных исполнительских школ и характерный для профессионального искусства путь передачи традиции через школу. Понятие “школа” – как “художественное... направление, обладающее теми или иными отличительными свойствами” /341:1350/, вполне применимо к явлениям традиционного инструментализма. Представителей одной школы объединяют не только репертуар, но и его трактовка, распределение главных и второстепенных произведений, характер интонирования, круг выразительных средств, исполнительских приемов, отношение к форме, система образности. Сюда входят круг тем и героев программной музыки, степень приверженности канону и масштаб импровизационной свободы, более того, жизненная позиция, взгляд на обряд, музыку в целом и собственное исполнительство в частности. Представителей одной школы отличают и характер контактов со слушателями, и манера поведения, даже порядок договоренности и расчета с заказчиком, выбор места для размещения ансамбля в аудитории и т. д.

Эстетико-стилевая специфика школы несомненно обусловлена как историко-этнографическими, территориально-диалектными факторами, так и *личностью лидера* школы. Влияние личности Гавеца на всех прямых и косвенных учеников, и их учеников, многочисленных поклонников и приверженцев было столь мощным, что представители школы даже наследовали его походку, жесты, манеру говорить и т. д. Глубинная,

пантеистическая причастность к миру, природе, гуманизм, некоторая сакральность, возвышенность, стремление к программности, преобладание композиционной стороны музыки над исполнительской, внимание к красоте звука, не очень высокий темп исполнения, интонационная выразительность, контрастность драматургии отличают верховинскую школу Гавеця-Могура-Коцьо (в таком порядке следуют поколения лидеров). Жесткая приверженность к канону, подчеркнутое качество исполнения, мелизматическая насыщенность, стремление строить форму не на контрастах, а на тонких полутонах и обыгрывании подобного, известная рациональность и деловитость отличают другую гуцульскую школу в этом же регионе: Сухонького-Шкапов-Гриценкова. Эксцентричностью, виртуозностью, трюками, максимальной импровизационной свободой и отклонениями от канона, и даже отсутствием четкой организации в работе характеризуется школа Малира. На Буковинской Гуцульщине много десятилетий соперничают школы Верижка-Зюба и Мицкана (Пуршеги) – С. Прилипчана. На той же территории в оппозиции к ним обеим – Бумбар, воспитанник верховинской школы. Здесь, как на любой другой территории, представители одной школы рьяно обосновывают свои преимущества и не приемлют противников.

Категории традиционной исполнительской школы и цеха сходны, но не тождественны. И школа, и цех объединяют музыкантов одной функциональной сферы, профессиональной ориентации, среды. Однако цех, возникший в средневековье под воздействием городской культуры и сохранившийся сегодня лишь в реликтовой форме, в большей мере характеризуется формой *организации музыкантов*, определяет их *социальный статус* в обществе. Музыкантские цеха имели свой устный устав /4/, знамя /937:40/, суд, избираемых начальников, хранителя фондов, четкую систему членских взносов /950:27; 833; 151:246/; членов кобзарского братства не судили волостные, а только цеховые суды; вступающий в брак получал приданое от братства /950:29/. Школа, лишённая столь мощных социальных институтов, демонстрирует родство *творческого*, исполнитель-

ского плана, общность *эстетики*. В кобзарские и городские цеха входили музыканты разных школ; воспитанники одной школы организационно разделены участием в разных цехах (сегодня – ансамблях) и т. д.

Отличаются они и рядом структурных признаков. Деятельность цеховых музыкантов четко *локализована*. Вплоть до настоящего времени распределение мест музыкального обслуживания населения (махалла у узбеков) производилось строго по распоряжению главы цеха – уста /819/. Петербург с прилегающими районами разделен на 16 зон между играющими на похоронах группами музыкантов (в основном пенсионеров, прошедших службу в военных оркестрах) /31/. В Белоруссии и на Украине у лирников, нарушивших территориальный закон, ломали инструменты /14; 844:654/. За нарушение *нормы оплаты* свадебный музыкант должен был отыграть обряд бесплатно, передав гонорар в казну цеха /400:134/. Школа – не цех. Зоны распределения школ постоянно пересекаются и нарушают диалектные границы.

География того или иного инструментального стиля в большей степени отражает зону действия *школы*, чем какие-либо “музыкальные диалекты” /ср.:495:41; 494:19-20/. Это относится к игре и новгородских профессиональных пастухов, и белорусских музыкантов, и исполнителей литовской, латышской, вепсской, эстонской, финской, венгерской танцевальной музыки. В одной тихвинской деревне Дмитрово рядом живут два пастуха А. Сазанов и А. Печников, представляющие разные школы (второй эпицентр находится в районе г. Боровичи на Новгородчине), категорически не приемлющие друг друга. Сплошь пересекаются зоны функционирования школ азербайджанских таристов Б. Мансурова и Х. Шушинского. Почти все Восточное Полесье охватывает действие школы П. Воробьева – Т. Кузьменко – Б. Шумака. Формирование т. н. харьковского стиля игры на бандуре тесно связано с распространением на огромной территории (практически всей Слободской Украи-

ны) школы П. Кулибабы-Г. Гончаренко /950:28/. Школа канклистов П. Пускунигиса из д. Скрыдужай фактически стала общесувальской, если не общелитовской: ряд ее воспитанников – законодатели академического направления в развитии канклес (П. Стяпулис, Ю. Стримайтис). При этом, в народной среде специфика школы существенно не изменилась /806.2:12–13/.

Воспитанники Могура и Гриценкова все охотнее сегодня играют вместе. Представители разных школ все чаще сталкиваются в одном действе (обряде, празднике), особенно принимающим массовый характер. Выделение, развитие, взаимопроникновение школ постепенно формируют своего рода *инструментальный суперстиль* огромного размаха, превышающий по территории не только песенные диалекты, но даже этнографические зоны. Южный (Ферганская долина) и Северный (Чуйская) – так выделяются сегодня два гигантских суперстиля НИМ у киргизов, территориальный размах двух казахских суперстилей – Восточного и Западного – еще грандиознее и т. д.

Каноны школы в сравнении с цеховыми – не так жестки, следование им и наказания за нарушение – не столь строги. Школа демонстрирует бóльшую свободу и, в целом, исторически более *высокую ступень существования традиции*. Ограничений территории или среды функционирования здесь нет. Музыкант волен играть где угодно, его может пригласить любой хозяин. Здесь шире пути для выявления индивидуальности. Но жестче конкуренция, выше требования. Согласно запросам времени, среды, в соответствии со стилевой установкой к участию в обряде приглашают лучших.

Традиционная форма выявления сильнейшего – творческие *с о р е в н о в а н и я* – также восходит к обряду инициации /271:53–56/. Соревнования устраивались и во время календарных обрядов в Западном Полесье /1012:128–129/, и на всей территории Белоруссии и Украины, пограничных русских регио-

нах /1060:143/, в Молдавии, Литве, Польше, Словакии – на свадьбах. На белорусской и гуцульской свадьбах соревнования музыкантских команд невесты и жениха даже *ритуализированы* /1012:122; 985.2:423/. У многих тюркских и иранских народов соревнования музыкантов проводились на свадьбах, состязаниях борцов, скачках, всенародных сборищах, при дворах феодалов /902:16–18; 379:19; 1087/. У казахов даже имеется специальный термин “тартыс” – соревнование инструменталистов. В русских районах обычное место для соревнования гармонистов и балалаечников – вечерина, где могли выступать многие музыканты. Там часто происходил их отбор для обслуживания свадеб /27/. Боровичских и Нерехтских пастухов “по наигрышу” отбирали во время их специальных сборищ /975:88/.

Возможность соревноваться музыканты не теряют ни при каких обстоятельствах. Сербские шалмеисты соревнуются в перерывах футбольных матчей, гуцульские скрипачи и трембитари используют лыжные состязания, Дни скотовода. Новгородец П. Черемисов устроил турнир в армии, где “переиграл полкового баяниста” /951:6/. Соревнования выявляют знания репертуара, сопутствующих легенд, исполнительскую технику, творческий потенциал музыканта, ансамблевое мастерство. И весь комплекс качеств, необходимых профессионалу: силу и дальность распространения звука (“Хто дужче заграє, той і правий”), выносливость (“Ксемо выиграл этот турнир, играя без перерыва 5 часов подряд”) /350:51/, *психологическую устойчивость* (музыканты ансамбля жениха проходят сквозь строй ансамбля невесты, навязывая друг другу свою музыку, тональность, темп, пытаются разрушить ансамблевую слаженность, вплоть до того, что играют прямо в ухо противнику) /985.2:423/. Для победы обращаются за помощью и к магии, колдовству, о чем уже говорилось. Внимание к турнирам инструменталистов особое Победитель соревнования кураистов, согласно башкирской легенде, получил в награду коня 3–4 лет, лучший танцор – барашка /902:17/.

С характером обучения, школой, цехом, конкуренцией тесно связана система профессиональных тайн. И ее корни – в обряде инициации. Обучающихся объединяли в союзы, отделяли от остальной части племени. Все, чему учат, мальчики должны были хранить в тайне. При вступлении в союз они давали клятву, за разглашение которой или за измену союзу карались смертью /364:246; 119:141; 271:331–332/. *Возрастание социального базиса профессионализма*, социальной конкуренции в период развития товарных отношений не способствовало свертыванию сети профессиональных тайн.

Некоторые тайны передавали любимому ученику, в котором видели продолжателя дела¹³, либо сыну, племяннику, внуку. Так поступали мастера-“гармонщики” в Тихвине, Новой Ладоге, Шлиссельбурге. Некоторые тайны продавали (как, например, тихвинские пастухи-жалеечники), иногда, как гласят поверья, вместе с музыкальными чертями (см. гл. 1).

Были и такие тайны, которые не доверяли никому. Кобзарский закон гласил: “Передавай не все, что сам знаешь!” /950:28/. И осталось загадкой: как А. Комиссаров достигал проникновенности интонирования (“балалайка плакала”), Гавець – магического воздействия на окружающих, почему после смерти хозяина домбра Б. Байкадамова потеряла звучность /6/, в чем секрет массовых гипнозов Т. Кузьменко и М. Волашана и мн. др. Не раскрыты многие тайны инструментальных мастеров (не только традиционных – вспомним о великих итальянцах!), равно как мастеров прикладного искусства. С последними инструменталистов роднят и другие вышеназванные явления профессионализма: осознание творчества, совершенствование мастерства, специфика учебного процесса, цех, школа и т. д. /93:41–42, 29–30; 237; 73:83–84; 236:17–33; 124:94–100; 212:101–112/.

¹³“Тайну игры Верижко передала цыганка из рода Моринки. Верижко эту тайну открыл только Зюбу – тогда еще мальчику, и он теперь, в 25 лет играет как Верижко”, – говорили в 70-х гг. буковинцы, в т. ч. ученики Верижко.

Кристаллизация исполнительской терминологии – еще одна характерная черта традиционного профессионализма. Свои традиционные обозначения имеют: 1) МИ и их составные части – например, в Восточном Полесье названия струн скрипки по их функции – альта (1-я), сапуга (помощник – 2-я), подбасоўка, бас /34/; кобзарские названия частей бандуры – спідняк, верхняк (нижня и верхняя дека), голосник (резонатор), бунти, приструнки (басовые струны и струны на деке) /1124/; 2) исполнительские приемы и штрихи (показахски – кагыс – кистевой удар по струнам ногтевой частью большого и указательного пальца, сипай кагыс – глядящий щипок указательного пальца; фітькати – глиссандировать у гуцулов, зіф – в Полесье; tirliuoti – литовск. – играть трель или тремоло; нюжйёдлёмён, тювкнитёмён – легато, стаккато, букв. протяжно, толчками – у коми /1026;1133/); 3) музыкальные профессии (белор. дудар, скрыпак, русск. гармонист, свирельщик, узб. чолгучи – инструменталист, думбрачи – домбрист, валахск. – фрунзист – исполнитель на листке); 4) типы ансамблей (тараф – рум., молд., троиста музыка – укр., бел., taifa – горанск., велика музыка – гуцульск., velika goslarija – словенск. /182:34/; 5) инструментальные партии (spiegas, untytė, kvaras, ūkas – букв. вопилка, уточка, дых, филин – в литовском ансамбле скудучяй; коми-пермяцк. кыз гёлёса, воснит гёлёса – низкоголосая, высокоголосая /862; 1133/, придувные, пара – в ансамбле курских кугикл /698/); 6) их функции и порядок вступления (мелодія, помагає, басує – в закарпатск. и буковинск.; ьджыдсянь заводитой, чальсянь босьтой – начинайте с большой, берите с “мизинца”, т. е. наименьшей трубочки – у коми); 7) бытовые функции инструмента и наигрыша – литовск. tirliaivimai – виртуозные пастушеские импровизации; кюй, куй, кюу – казахск., узб., киргизск. – инструментальное произведение, башкирск., татарск. – мелодия, пьеса; ноута, нута – то же у украинск., польск. и словацк. горцев; оланг (таджикск.), озон кюй – татарск., башкирск. – кюй с протяженной строфой, кыска кюй – с краткой /902:35; 232:6/; 8) жанрово-

структурные явления (сьола чипсан – коми манок на рябчике, колідницька – гуц. наигрыш при колядовании, сгонный – русск. наигрыш сбора); 9) элементы композиционной, ладовой, тональной структуры (закінчене гри – каданс, низка, висока – минор, мажор, по тих ноутах май енакше – букв. – по измененным мелодиям – форма типа авс а¹в¹с¹... – у гуцулов; пераходны тон – тональность, другі тон – побочная тональность – у палешуков; на чем кончаешь – тоника – у псковских гармонистов /8/; tūras – бас, втора – у аукштайтійских литовцев; султан пöлян – дудка, на которой играют конечный тон, букв. – завершающая дудка – у коми) и т. д.

Наряду с положительными, критическими, музыкально-технологическими, методическими, образно-эстетическими репликами и пространными высказываниями, приносимыми во время соревнований, выпускных экзаменов, учебных занятий, репетиций свадебных ансамблей и групп колядующих, эта терминология является одной из важнейших форм обнаружения традиционной теории и эстетики НИМ. Само наличие теории “как метаязыка по отношению к самой музыке” /568:84/ – свидетельство стремления традиционных мастеров к осознанию творческих процессов и проблем, профессионализма их деятельности. Народная терминология также – ключ к исследованию многих вопросов истории искусства. Характерно, например, что исполнение на более древних для традиции инструментах славяне и балты обозначают односложным глаголом, на более поздних – двусложным (таблица 1 – в дальн. Т-1). В свою очередь, терминологическое сходство инструментов разных этносов, наряду с фонической обусловленностью (звукоизобразительность термина), отражает определенные исторические процессы музыкальной коммуникации народов /Т-2/.

Народные теоретики – их немало среди профессионалов-инструменталистов, руководителей ансамблей и педагогов – весьма ответственно относятся к терминам, борются за их каноническую чистоту, задумываются о происхождении. Характерен, в частности, *фонетический* подход к этимологии термина. Буковинцы расскажут вам легенду о том, как три брата,

изготовив прямо в лесу большую трубу, просигналили о приближении вражеского отряда – с тех пор пошла дальнеголосая “тримбіта”. Название подобной трубы – *trimitas, trimitai* – литовцы возводят к трем колам (*trys mietai*), на которые раскалывают дерево при изготовлении инструмента /361:118/. Характерно, что фонетические ассоциации лежали в основе древнеиндийской терминологии 7 ступеней гаммы: *sa* – павлин говорит; *gi* (*rsabhe*) – птица, *ga* – коза блеет, *ma* – кроншнеп поет; *pa* – кукушка кричит в пору цветения, *dha* – конь, *ni* – слон /139:150/. Изучение народной теории и терминологии – одна из насущных задач науки¹⁴.

5

Как мы неоднократно убеждались, психологический, структурно-стилевой, функциональный и социальный аспекты профессионализма в реальной практике тесно переплетены. Музыкант выделяется из среды. Земляки рассматривают его как *специалиста*, музыканта. И сам он себя осознает таковым. Ведь “выполнение той или иной социальной роли, особенно, если это продолжается долгое время и сама роль существенна для индивида, оказывает заметное влияние на его личные качества (его ценностные ориентации, мотивы его деятельности, его отношение к другим людям)” /176:24/. Если идти к определению НИМ через анализ коррелирующих пар /539/, ее *системообразующим признаком* явится именно профессионализм. “Когда Ксемо умер, я взял его место и стал мастером (ведущим музыкантом) Горы”, – рассказывает Ф. Османи (350:51). “Павлов Толя? Это которы быянист по свадьбам?” – переспросят вас в Тихвине. “Ой маю я три коханці та й слава велика: оден – боднар, другий – гонтар, а третій – музика” /902:184/ – в коломыйке сопоставлены профессии музыканта и ремесленников. Сре-

¹⁴ Автор располагает достаточно обширным материалом по этой теме и предполагает посвятить ей специальный труд.

ди персонажей “ряжения в профессию” рядом с сапожником, доктором – пастух-рожечник, медведь-балалаечник /28/. По музыкантской деятельности судят об инструменталисте как о личности. “Тэкля быў вялікі скрыпач”, – говорят о Кузьменко палешуки. О Ксемо вспоминают не как о долгожителе (110 лет), а как о лучшем шалмеисте не только Горы, но Албании, Македонии, признанным в Турции, игравшем до 100 лет /350:50/. Трех бандуристов П. Скрыгу, В. Ворченко, М. Сокового казнили за то, что, как следует из указа, повстанцам-“гайдамакам на бандурах играли” /950:61/. Почетных званий народного и заслуженного артиста республики были удостоены И. Кучугура-Кучеренко, Б. Мансуров, Дина Нурпеисова, С. Орел.

Имеет место и деятельность народного музыканта как профессионала в самом обыденном смысле вплоть до того, что игра музыканта оплачивается как труд¹⁵. “Хватает ли этой платы музыканту на жизнь – другой вопрос, ... в сравнительно примитивных условиях этого никогда не бывало” /564:123-124/. Размер оплаты и доля музыкального исполнительства в общем объеме трудовой деятельности человека обусловлены конкретными историческими и экономическими обстоятельствами.

Роль инструменталиста на русских свадьбах и гонорары за участие в них не настолько велики, чтобы свадебный музыкант мог считать исполнительство своей единственной профессией. Народные музыканты-профессионалы могли быть одновременно ткачами, ювелирами, гончарами, сапожниками, пекарями, кузнецами, старьевщиками, печниками, плотниками, резчиками, пастухами, охотниками (последние две сферы сами включают в себя музицирование как часть труда), лесниками, земледельцами, пасечниками, иметь приусадебное хозяйство; сегодня среди музыкантов также – учителя, инженеры, техники, рабочие /564:124; 818; 1157; 19; 350:46/. Сочетание – столяр,

¹⁵ “Профессия – род трудовой деятельности, занятий, требующих определенной подготовки и служащих источником средств существования”.

мастер МИ, музыкант – и вовсе обычное дело /806:12; 27:1118:135; 996. 2/. Вместе с тем, среди венгерских и словацких цыган, гуцулов, белорусов, валахов, молдаван, сербов, поляков, крымских татар, узбеков, таджиков, армян, азербайджанцев, европейских и бухарских евреев, казахов, киргизов и многих других известно немало исполнителей, для которых музицирование было (либо является) основным, а то и единственным родом деятельности /350:46/. Многие из них подобно прикладникам даже не имели домашнего хозяйства. Среди чистых профессионалов – уже упоминавшиеся Т. Кузьменко, Гавець, Могур, Ксемо, Фериц, Дина, Карамолдо, подавляющее большинство кобзарей, лирников.

И в прошлом и сегодня среди музыкантов немало людей богатых (сербо-горанские инструменталисты, напр., владеют самыми лучшими домами всего региона) /350:49/. И совсем бедных, нищих. Однако, и те, и другие осознают свою профессию. И призвание. “Пробовал зарабатывать другим путем – не идет; хату строил – сгорела, овец пас – овцу волк задрал, а если и заработаю – деньги все равно пропадают, – рассказывает Могур, – а как скрипкой заработаю, так те деньги у меня и есть”. И резюмирует: “Тільки до скрипки вроджений і зі скрипков буду умирати!”

Форма и размер оплаты в разных традициях различна. На конец 70-х гг. XX в. в русских селах и городках северо-запада гармонисты на свадьбе чаще играли за угощение, маленькую передачу домой (съестного и выпивки), плюс изредка еще ок. 10 рублей. На Землянщине (Польша) скрипача и волынщика хозяин трактира должен был лишь угощать, а деньгами платили им за игру желающие танцевать /137/. На Черной Тиссе, Подолии и в Восточном Полесье в 1970-х гг. платили за свадьбу ок. 90 рублей; видным мастерам Галицкой Гуцульщины, Молдавии, Ферганской долины, Азербайджана, Грузии – несколько сот рублей; фиксированный гонорар за свадьбу в Призренской Горе (Косово-Сербия) – 4000 динар при чаевых ок. 100 динар на каждого члена ансамбля и обязательной сумме задат-

ка – 300 динар /350:49/. На абхазских, грузинских, венгерских, еврейских, польских, румынских свадьбах гости дополнительно платят музыкантам, заказывая ту или иную мелодию. Русские кабацкие (ресторанные) музыканты используют прием под названием “закинуть мармышку”: играют фрагмент популярной мелодии, давая знать посетителям, что она музыкантам известна, и они могут сыграть ее целиком за деньги” /8/. Литовцы для дополнительного заработка играют гостям приветственные наигрыши, называемые “na dziendobry” (от польского “добрый день!”) /15/. Основной гонорар музыкантам платит жених либо его родители; на Гуцульщине, где свадьба проходит параллельно в домах жениха и невесты, каждый оплачивает свой ансамбль: и оплата, и игра ансамблей должны быть на таком уровне, чтобы не ударить перед гостями лицом в грязь. Повсеместно руководитель капеллы осуществляет внутренний *дележ гонорара* согласно конвенции.

Казахский кюйши или акын мог получить за игру коня /526/. Гости, приходившие в юрту слушать музыканта, клали на разостланный платок “монеты, вышитые платки, серебряные кольца; кто как мог оплачивал труд дарами, что тогда заменяло билеты... на концерт” /894:266/. Гонорар мог заменяться приемом музыканта, живущего в качестве почетного гостя. Либо вноситься в форме “родовой помощи – своеобразной пенсии обедневшему пожилому музыканту, который уже не может полноценно функционировать, но по-прежнему пользуется большим уважением” /894:249/. Своеобразная форма оплаты – отказ от свадебного калыма. Отдав подобным образом дочь за племянника Даулеткереев, мать невесты при встрече сказала мастеру: “Бегену я дочь отдала, калыма с него не взяла. За кюи твои золотые цена даже эта мала” /526/.

Так или иначе, труд музыканта должен оплачиваться – народ это с давних пор осознает. “Ой заграй ми, музиченьку, дам ти гроший жменю”, – поется в бойковской коломыйке /90. 1:108/ /ср. также: 109; 97: т. II, 396–397, 260; 172. 29. т. III:63/. “Кто хочет танцевать, должен музыканту платить, музыкант – не конь,

чтобы даром работать”, – утверждают словенцы /329:39/. Гонорар инструменталисту полагается даже от группы колядующих, хотя как участник группы он получает еще свою долю от сбора /367:XXXIII/. Тема оплаты за обучение музыке широко отразилась в песнях, преданиях, легендах славян, финно-угров, тюрков /1117:119/. Немало сведений об обязательном вознаграждении скоморохов находим и в древнерусской литературе, например в “Требнике”: “согреших в сладость слушая гудения гуслей и арган и труб и... за то им мзду давах” /1110:158/.

Заказчик платит, но и *требует* от музыканта высокого качества работы. Плохие колядовщики уходят из дома с пустыми руками, уже по наигрышу за окном хозяева знают, пускать ли их вообще в избу /367:XV–XVI/. “Або грай, або гроши віддай” – гласит восточно-украинская поговорка /332. 2:268/. Молодой цыган сказал З. Кодаю: “Ничего нет более трудного, как играть для старых секейцев – сыграть так, как они этого требуют” /564:123/.

Даже нищий музыкант с гордостью осознает, что получает вознаграждение за труд, а не подавание. В 30-х годах в села под Утенной (Аукштайтня) по праздникам заходил бродячий волынщик по прозвищу Varkšas (убогий) и устраивал “концерт”, играя на лабанора-дуде, швилпе и других инструментах. Требовал внимания к своей игре: если замечал, что люди во время концерта разговаривали, прекращал игру и уходил, не взяв ни гроша. Только когда всю программу отыграл, можно было говорить и одаривать его зерном, хлебом и т. д. /15/.

Экономические отношения заказчика и музыканта, социальная профессионализация последнего стабилизируются и за счет установления системы контрактов. Музыкант и хозяин заранее договариваются о времени мероприятия (иногда за полгода и более); в некоторых случаях хозяин вносит задаток, таким образом, музыкант может достаточно определенно планировать свое время и тематику подготовительной работы.

Взаимодействие психологической – “создающий – воспринимающий”, структурной – “музыкант – слушатель”, функцио-

нальной – “артист – публика” и социальной – “исполнитель – заказчик” – оппозиций очевидно. Возникает естественное *противопоставление* музыканта как *специалиста-ремесленника* однородной в целом сельской общине и далее – как профессионала-художника – широким массам. На свадебных музыкантов и пастухов нередко смотрят как на чудаков, отщепенцев, “не таких, как все”. Часто посмеиваются над ними, считая сумасшедшими (как Е. Брюханову из-под Киришей или И. Харитонову из-под Локни на Псковщине). Или грешниками. В Прикарпатье распространена версия о характере посмертной кары музыкантам: им приходится играть на раскаленной железной скрипке /92:259/.

Рачительный хозяин в русском, белорусском, латышском селе, да и в городе нередко побаивается отдать свою дочь за музыканта, считая его гулякой, бродягой или пьяницей (“уж такая у него работа – не хозяин!”). Зачастую настороженны, побаиваются. И музыканты ощущают себя особой кастой. В Венгрии, Словакии, Закарпатье цыганские музыканты свысока, как аристократы, смотрят на простых цыган, держатся в стороне от них /21/. Особняком держатся пастухи-рожечники в русских селах, свадебные музыканты – в белорусских. К сельской интеллигенции относят себя народные музыканты Буковины, Прикарпатья, Молдавии.

В определенных случаях традиционные музыканты могли находиться на службе у правителей. Желанным гостем богатейших баев был Даулеткерей, народные исполнители стабильно функционировали в домах украинских и польских помещиков, скоморохи – при царском дворе, Белек постоянно служил при Ормон-хане /1087:28/. Кобзарь Г. Любисток /950:63/ провел около 20 лет в качестве придворного бандуриста при императрице Елизавете Петровне и т. д.

Социальное закрепление профессии музыканта имеет и демографические последствия. Значительную роль в культуре свадебных ансамблей играют *музыкантские семьи*. Здесь не только передача мастерской традиции от отца к сыну

(что кардинально для существования многих видов народного искусства, особенно таких специализированных, как инструментализм и художественные промыслы).

Музыкант охотно женится на дочери музыканта, владеющей, в отличие от других девушек, игрой на инструменте; обучает игре всех своих детей, формируя собственный семейный ансамбль-цех, стабильный и надежный коллектив. В него может входить широкий круг родственников: отец, братья, сыновья, зятья, племянники и более дальние /350:46/. По крайней мере, на памяти людей – четыре поколения музыкантов в семьях гуцулов Шкапов, закарпатцев Эрстинюков, палешука Т. Кузьменко, сувалькийцев Пускугинисов /806/.

Соответственно *корректируется методика обучения*. У палешуков редко когда от отца к сыну переходит тот же инструмент – прежде всего, думают о реальном ансамбле. Во многих славянских ансамблях к игре привлекают даже маленьких детей. Становится нормой формирование музыкантских семей. Как норма – и браки между музыкантскими семьями /350:46, 47/. Один из пунктов устава бухарских музыкантов – “браки только внутри своей среды” /4/. Так рядом с естественным наследованием способностей и профессии рождается *наследование профессиональной группы, профессионального института*. Явление это характерно для самых различных этнографических групп и народов /833; 1129; 395:4/.

Социальная институтизация музыкантских семей, групп, самой деятельности исполнителя привела к формированию *стабильных профессиональных музыкантских точек в каждой общине*. Каждое село стремилось иметь музыкантов, так же как кузнеца, пастуха, плотника, а нет своего – приглашают семью из других мест и поселяют у себя. Наличие *своего специалиста-музыканта* – предмет гордости сельчан. “Курыцічы славіліся сваімі музыкамі. Жылі тут на усю Петракаўшчыну славутыя Пятры – адзін граў на скрыпцы, другі – на кларнеце, а трэці у іх барабаншчык – на бубне” /248:77/. В Заонежье “существовали специалисты, которых деревня нанима-

ла за большие деньги и гордилась обладанием такого профессионала-музыканта” /480:162/. Каждое гуцульское село “может похвалиться высококвалифицированной капеллой под руководством местной славы скрипача” /174:2/. Еще в начале века в каждой деревне Северной Сербии была своя музыкантская семья /350:45/.

И этого оказалось недостаточно. Ради удобства заказчика ташкентские музыкантши и танцовщицы, обслуживающие женскую половину, на сезон свадеб специально снимают квартиры и временно поселяются там. Так легче их найти тому, кто будет набирать свадебную группу. Традиционные профессионалы же здесь давно *сгруппировались* постоянно, в специальном районе – махалле “Садаф” /26/. Половина свадебных музыкантов Закарпатской Гуцульщины сконцентрировались в двух предместьях г. Рахова; Надпрутья – в с. Микуличин. Существовали *целые села бродячих музыкантов* в Прикарпатье и Аукштайтии /15; 151:246/, музыкантов-лекарей на уйгурской этнической территории /2/, мастеров гармоник – в Белоруссии /1012:122/, духовых инструментов – на Гуцульщине /174:2/.

Специализация сел по художественному творчеству – типичная черта традиционного профессионализма /281/ – нашла свое поэтическое обоснование. “Когда-то, – гласит гуцульская легенда, – в селе Космач жила только одна семья: охотник Косматый с женой. Изба была облеплена птичьими гнездами, там выводили птенцов, а муж с женой 30 лет молили Бога, чтоб дал им детей. И вот весной родились у них близнецы. В кумы взять было некого – не было вокруг людей... И позвали Весну. Благословила она детей, подарила мальчику золотую сопилку, а девочке – золотую иголку. С тех пор все мужчины Космача – музыканты, все женщины – ковроделы” /17/.

Наложение на *социально-демографическое закрепление* системы “*семья-цех-школа-квартал* (или село)” компонента этнического привело к кристаллизации в Центральной Европе своего рода музыкального этноса. К нему относятся многочисленные группы музыкантов-цыган. Расселившись в Вен-

грии, Словакии, Румынии, Моравии, Албании, Македонии, Греции, Сербии, Закарпатье и т. д. еще в XV–XVI вв., они ассимилировались, переняли языки, обычаи, культуру местного населения и считаются соответственно венгерскими, словацкими, румынскими и другими музыкантами /25:4/. Понятие “цыганский музыкант”, как справедливо говорит Б. Шароши, сегодня – не расовое, а профессиональное /297:10/. В состав таких “цыган” попало немало иноэтнического люда. Образовавшаяся со временем демографическая выделенность цыган-инструменталистов, специфический характер и ритм жизни, осознание своей исключительности в рамках среды, формирование своеобразной профессионально-бытовой и с ней связанной этнокультурной автономии, самоопределение, а также определение их окружающими как музыкантов-цыган – все здесь позволяет говорить об особом этнопрофессиональном феномене. Достаточно стойком. В Словакии, например, и сегодня участником профессионального свадебного ансамбля может стать только цыган, либо, как исключение, одаренный и искусный мастер, женившийся на дочери цыганского музыканта /193/. Нечто подобное произошло с потомками музыкантов и певцов-евреев – носителями бухарского шашмакома, специально приглашенных эмиром в Бухару /4/.

Формированию социально-демографического своеобразия всей группы традиционных профессиональных музыкантов способствовала и специфика их уклада, распорядок жизни, подчиненный расписанию мероприятий, бродячий, гострольный быт, пренебрежение домашним хозяйством. Здесь же и специальная одежда. На праздниках и обрядах словацкие, венгерские, литовские, гуцульские, сербские, румынские, польские музыканты выступают в национальных костюмах, которые для остального населения в Европе сегодня почти повсеместно – этнографическая редкость /ср. 1064:28/. В быту носят обычную стандартную одежду, но именно на праздниках жители сталкиваются с музыкантами как специалистами!.. Выделяют музыкантов и псевдонимы-прозвища, связанные с внешним обликом,

своеобразием личности, творчества, жизненного уклада, названием инструмента и т. д. И. Пименов из г. Велижа на Смоленщине известен как Ванька Клоп /27/, кобзарь О. Вересай – Лабза (за страсть к далеким путешествиям), А. Егоров из киришской деревни Мотохово – Тула (от “тульской гармошки”), узбекский дутарист Уста Тоири – Дуторий /1053/, мозырянин Г. Готфрид – Пилькин-Дудкин, Б. Нимчук из Покутья – Музыка, ослепленный карателями вожак гайдамаков XVIII в. бандурист Грицько – Кобзар, его современник Данило – Бандурка /950/, гуцульский скрипач-колдун И. Курелюк – Гавець (от названия чудодейственной травы – *Symphytum officinale*), В. Грымалюк – Могур (от горы Магура), Н. Кошелюк – Малир (гуц.-художник) и т. д.¹⁶

Сказались и экономическая нестабильность жизни, зависимость благосостояния от то и дело меняющейся ситуации, конъюнктуры, преследования властями (особенно в прошлом), что привело, как отмечают музыканты, к частичной утере репертуара /1124:96; 937:37; 950:30-42/. Концентрация труда требует особой выносливости и напряжения (играть иногда приходилось по несколько дней подряд, порой по 3–4 часа без перерыва). С этим связаны помехи и профессиональные болезни: губ, гортани, легких у духовиков, мышц и связок у струнников, головные боли от перенапряжения и т. д. Врач рекомендует отдых, хотя бы месяц не играть, но во время сезона это невозможно. Б. Трэруп вспоминает, как старик-барабанщик умер от изнеможения прямо во время игры /350:49/. Ему пришлось держать в руках тяжелый барабан, было жарко.

Немалую роль в выделении музыкантов играет и профессиональный жаргон, сохранившийся в некоторых культурах, возможно, как реликт цеховой организации. Смысл жаргона – сделать речь непонятной для окружающих. Кобзари окружали жаргон большой таинственностью, но пользовались широко, свободно разговаривали на любые темы, даже пели в своем

¹⁶ Аналогично у джазовых музыкантов: Э. Кеннеди – “Дюк” Эллингтон, Бейси – “Каунт”, Н. Коулл – “Кинг”, Кинг – “Би-Би” и т. д. /8/.

кругу песни “лебійською мовою” /950:40–42, 27/; поступающий в братство должен был выучить жаргон от учителя и сдать экзамен. Строится жаргон из слов или их корней, калькированных с других языков (музыканты много путешествуют). Ниже приводим образцы жаргона кобзарей, узбеко-таджикских обрядовых, аукштайтийских свадебных и русских кабацких (в т. ч. современных ресторанных) музыкантов (Т-3) /1122:455-456; 818; 15; 26; 8/.

6

Выше мы отмечали то огромное значение, которое имеет для существования (сохранения, передачи) традиции, а также как памятник народной культуры с а м М И, его м а т е р и а л, конструкция, строй, ладки, игровые позиции и т. д. Говорили об уважении к орудию не только как творению рук человеческих, но и как феномену, наделенному огромной действенной силой, вплоть до обожествления, фетишизации, превращения МИ в атрибут власти и т. п. Эта сила и была причиной *запретов, табу* на употребление инструментария в целом и отдельных видов в определенных случаях. Запрещали играть, например, при обряде похорон Басса на Масленицу у словаков и словенцев /183/, при коляде по умершему на Гуцульщине, во время молитвы (у восточных славян – повсеместно); при поминании праведного человека в Карпатах играла флейра, грешника – скрипка /975/ и т. д.

В эпоху развитых социально-экономических отношений реликты древнейших суждений переплелись со взглядом на МИ как на о р у д и е п р о и з в о д с т в а п р о ф е с с и о н а л а. “Гудок и рожок – все наше богатство”, – говорили скоморохи /83:138/. “Без гармошкі толькі коркі” – современные полесские профессионалы. “Коли б не скрипка та не бас, то музика б свині пас” – гласит украинская пословица /337:149/.

В сознании народа сформировалось представление о *социально-психологической целостности* конгломерата – “личность музыканта – исполнительская деятельность – МИ (не только как орудие, вспомогательный, реализующий, но и как порожд-

дающий фактор этой деятельности)”. Б. Мансуров, падая, ломал руку, но из другой руки так и не выпустил инструмента. Когда в 1973 г. на высокогорной тропе П. Венгрын и я хотели помочь слепому Могуру понести после многодневного, утомительного труда на свадьбе скрипку, мастер не отдал инструмент: “Скрипка і я – то одне. Ані я без скрипки, ані скрипка без мене бути не годні”.

Американские индейцы свои МИ продавали лишь в исключительных случаях и за высокую цену: барабан, например, соответствовал стоимости коня /999/. Узбекский, таджикский, уйгурский музыканты при жизни могли продать свой инструмент, но после смерти мастера родные никогда этого не делают. Инструмент висит на *почетном месте* как образ музыканта. В случае если в семье рождается ребенок, который проявит интерес к музыке и захочет играть на инструменте деда, желание удовлетворяют после специальной молитвы в присутствии внука /26/. Карелы и вепсы никогда не делали инструменты на продажу, а образцы, вышедшие из употребления не выбрасывали, а сжигали /344/. К своей ритуальной трубе – торви – пастухи запрещали кому-либо прикасаться, х р а н и л и в тайниках (хлеву, пнях, дуплах, муравейниках), для бытовых целей пользовались дубликатами. Трубу мог похитить подпасок или соперник, стремившийся овладеть силой пастуха и занять его место. Исчезновение ритуальной трубы – катастрофа для пастуха. Он отказывается от прежней работы, нищенствует или навсегда исчезает из деревни /1129/. Даже для исполнения на собственной свадьбе Тохир, и сын прославленного узбекского музыканта Ю. Раджаби /26/, не дал свой рубаб приглашенному им Ж. Расултаеву. Для хантыйского арехта-ку продажа инструмента равносильна продаже души /187:51/.

О д у ш е в л е н и е инструмента, представление о нем как о *живом, одухотворенном существе* /ср. 645:81/ весьма характерно для традиционной культуры. Проявляется это в зоо- и антропоморфных терминах МИ, их частей, проекциях на эти термины представлений о жизнедеятельности органов живо-

го существа, сравнения тембра инструмента с пением птиц, человеческой речью и т. д.

“Быком” (укр. бугай, молд., рум. *vuhaîy, tourîy*, сицил. *chin chin*, северонемецк. *Rummelpott*, чешск. *bukal, bukař*) называют фрикционный барабан, по тембру напоминающий рев быка /78:460/. Коми уподобляют звуки куима-чипсанов голосам кле-ста, лебедя. Струны танбура на Востоке сравнивают с четырьмя кровеносными сосудами, находящимися вокруг сердца, корпус – с головой, шейку – с телом, ладки – с гортанью человека /1066/. Образно описывают изготовление домбры и курая с 2 грифными отверстиями татарские загадки: “в лесу срубил, внутренность – печень удалил, бок дважды проткнул, услышал мелодии бабушки”; “одну доску выдолбят, вовнутрь вложат смысл, если “смысл” соврет, то уши накрутят”, – и пословица: “ноги и голову отрезал, живот продырявил, вовнутрь подул, видел, как загрустил” /1117:121, 123/.

Свое кантеле Вяйнемейнен сделал из челюсти и зубов щуки, струны в первом случае – из волос волшебного коня, во втором – из волос девушки, которая “не плачет и не очень веселится” /1129/. В буковинской сказке дед, не имевший детей, вырезал для утехи сопилку, подул, услышал детский голосок, а когда полил водой, что журавли принесли, превратилась она в девушку, затем опять в сопилку /162:148–150/.

Флейты, трубы, шалмеи повсеместно “говорят”, “выговаривают слова”. “Муж, жона, диточий” – называют разновидности колоколов в Закарпатье; “мам, бать” (мать, отец) – стволы чипсанов коми /1133/, “баланчык” (сыночек) – смычок киргизы /30/. От инструмента – через названия ладков – перешли подобные термины на ступени лада. Такова другая традиционная трактовка вышеприведенной версии древнеиндийской 7-ступенной гаммы: *sadja* – губы, *rsabha* – зубы, *gāndhāra* – нос, *madhyama* – небо, *rañsanî* – гортань, *dhaivata* – сердце, *nisada* – пуп /139:150/. Приведенные в Т-4 типовые определения – лишь малая толика того богатства, которое заключено в народных инструментоведческих терминах /Т-4/.

Зоо- и антропоморфия – не только в названиях и представлениях о функционировании. Инструменты своими *размерами*, внешним *видом* уподобляли живым существам – об этом мы говорили выше (гл. 1). И не только живым существам, но и одушевляемым явлениям природы. Карпатскую трембиту делают из дерева, в которое “гром ударил и передал свой звук”, и обматывают корой “дерева, росшего над водопадом, чтобы наигрыши наполнять тайнами лесными, которые вода из чаш приносит” /359:15/. Белорусы предпочитают делать дудки из клена, ясеня, крушины, лещины и граба – деревьев, которые “имеют душу” /1012:66/. Индийский Брахма имеет звучащую ипостась (Nādalbrahman), а инструмент – феномен, в котором, как в человеческом голосе, заключен материализованный, “убитый” идеальный звук /139:150–151/.

С развитием социально-экономических отношений *осознание значимости* МИ для музыканта возрастает, дополняясь новым, практическим смыслом. Ведь инструменты и как орудия, и как предметы деятельности становятся для человека “утверждением и осуществлением его индивидуальности, его предметами, а это значит, что предмет становится им самим” /2:593/.

По инструменту судят о музыканте. У палешука Г. Дулуба дудка – из Германии (!); у буковинца Н. Зюба – скрипка Штайнера; у тихвинца С. Груничева гармошка – от самих Барановых; Ксемо привез свой шалмей из Турции – “такого у нас нет” (!); гуцулу М. Данищуку цимбалы делал сам М. Чорнявский (!) – подобные высказывания поднимают престиж музыканта.

Удивительный образец борьбы за обладание инструментом, в котором профессионал сумел разгадать огромные, скрытые для других возможности, услышать призыв судьбы, представляет историк на примере Якупова шалмея. Однажды, играя свадьбу в Албании, горанец Якуп “воспылал страстью” к шалмею Мусы, но виду не подал, сдержанно предложив обменяться инструментами. Муса согласился, но потребовал в придачу цепочку, часы с серебряным звоном, традиционный кожаный ремень и золотую монету. Не колеблясь, Якуп совершил обмен

и, вернувшись в Югославию, основательно усовершенствовал шалмей. Слава о необыкновенном инструменте разнеслась далеко, и Муса стал подсылать к Якупу людей с целью вернуть шалмей даже ценой убийства. Когда во время свадьбы Якуп заметил посланцев, он незаметно обменялся инструментами со своим братом и отдал эмиссарам соперника рядовой инструмент. Якуп остался невредимым и играл на своем замечательном шалмее почти 50 (!) лет. Он всегда с ним, “не отдаст даже за 50 миллионов” еще и потому, что шалмей напоминает ему о юности, когда музыкант начал свой профессиональный путь /350:50/.

Большое значение в профессиональной среде придают культуре изготовления инструмента. Естественно, возрастает и роль *мастера-изготовителя* МИ – будь то особый специалист (что свойственно более поздним стадиям развития инструментария и не повсеместно) или сам музыкант-исполнитель.

Важен этот вопрос и для инструментоведения. Ведь *эргологические* данные несут важную *историческую* информацию. Так, к древнейшим видам относятся инструменты, для изготовления которых требуется минимальная обработка (напр., флейты из пустотелых растений без грифных отверстий). Это подтверждает их применение в наиболее древних жанрах этносами родо-племенного уклада. МИ из дерева и кости – стадияльно более поздние /152; 54; 922/. Существенен сам факт и *способ соединения частей* инструмента. Составные инструменты стадияльно моложе цельных, из одного куска. Задвигание, вязка, обматывание архаичнее, чем приколачивание или приклеивание /999/ и т. д.¹⁷

Традиционный мастер МИ разделяет эргологический процесс на три стадии: 1) подбор материала; 2) оценка его объек-

¹⁷ Проблеме изготовления и оформления (декора) МИ посвящена значительная (в основном зарубежная) литература, правда, исключительно на материале академического либо восточного инструментария /210; 154; 189; 365:45-76; 277; 190; 797; 167; 228; 236/. На восточнославянском материале пока одиноким выглядит исследо-

тивных размеров, геометрической формы, акустических свойств; 3) собственно изготовление согласно соответствующей технологии /902:45/.

Белорусский скрипач четко знает, что первейший *материал* для нижней деки (“плечы”) – старый клен, для верхней (“грудзі”) – мелкослойная сосна или ель – “звук лепш”, – обечайки (“бокі”) – молодой клен (“штоб гнуўся, яго ж трэба згінаць”), подгрифка – молодой черный бук и т. д. В каждом регионе – свои облюбленные *места*, где растут наилучшие растения для дудки, сопилки, ламздяляй, кураев, сыбызгы, и оптимальное *время года*, когда их надо срезать. Существенно и место – возвышенное или низменное, болотистое или горное.

Курай предпочитают срезать в конце засушливого неурожайного лета, когда ствол пожелтел /902:45–46/; тогда же тихвинцы и вепсы срезают дудки для длительного пользования. Временные, сугубо *сезонные* инструменты производят из более свежего материала: волховчане делают рожки в 1-й половине лета, когда “дерево еще полно влаги”. Жабьевские мастера скрипок срубают ель в самый лютый мороз года и аккуратно опускают, чтобы не сломать веток, – по ним с потеплением “вся смола стечет, и дерево станет звонким”; космачские – берут дерево из старых, развалившихся церквей – дерево должно быть закалено дождями и холодами, чтобы не терять звука в любую погоду. Курай срезают не в один прием: вначале лишь обрезают верхушки, и стебли сушатся на корню, пока цвет из желтого не делается черноватым.

Своеобразие материала в значительной мере определяется *жанровыми задачами* исполняемой музыки, ведь для народной традиции изготовление инструмента и звучащая на нем музыка – две стороны неразрывного целого. Для элеги-

вание К. Квитки /930/. Отсутствие детализации в “Атласе” /860/ снижает научный, эргологический (эргология – область этнографии, изучающая производство предметов материальной культуры) уровень описания и приводит к фактологическим ошибкам, смешениям разных явлений и т. д., что неоднократно подвергалось критике в литературе /310:226-229/.

ческих узун-кюев с матовым звуком башкиры предпочитают тонкостенные кураи, растущие во влажных местах; для блестящих, полетных – сухие /902:46/; для пасторальных пастушеских наигрышей палешуки предпочитают калиновую дудку, для танцевальных – сосновую и т. д. В Индии *подготовка материала* для вины – целый культ. Дерево специально выращивают “под инструмент”; для “воспитания музыкальности” ему поют певцы и играют музыканты /999/.

Существенное влияние на подбор материала оказывают традиционные верования и предрассудки. По справедливому замечанию К. Леданга, эргологическая деталь имеет значение в традиционной культуре не только как вещь, но и как символ /191:116/. Если на участке, где растет идеальный материал, появляется призрак, от материала отказываются /131/. Магическую трубу туохиторви делали из коры березы, считавшейся у карел священным деревом /1129/.

Однако в целом, как показывают исследования современных физиков, народные критерии отбора материала зиждятся на глубоких знаниях акустических законов, только сегодня познаваемых наукой. Старая ель-громовица (для трембиты), о которой мы писали выше, – действительно идеальный материал. Дерево в возрасте ок. 100 лет “растет внизу без веток, гладким стволом и может обнаружить в нижней части линию роста, близкую к нужной форме будущего инструмента. Ударом молнии ствол раскалывается строго вертикально, чего нельзя добиться никаким другим инструментом, после чего дерево сохнет на корню – “дозревает”. Материал из такой ели может быть идеально чистым и не иметь сучков вдоль всей требуемой длины... таким образом, мы имеем дело с отборной “резонансной” древесиной” /1140/.

Как известно, материал определяет полноту звучания идиофона, геометрическая форма – спектр звука. Форма ствола существенно определяет строй и тембр аэрофонов. Татарские, башкирские кураисты, белорусские и русские дудары, украинские сопилкари единодушно предпочитают конический

ствол для своих флейт, долго проверяют заготовку до того, как начинают с ней работать: гладят, постукивают по стеблю (должен “петь”, “звенеть как стекло”, “как колокол”). Татарский пастух, заказывая мастеру жестяную трубу быргы, рисует на бумаге мензуру; мундштук и вовсе делает сам /1118/. При изготовлении МИ традиционные мастера принимали во внимание размеры и физические данные человека (о чем мы писали в гл. 3), пользовались *естественными мерами*: ширина ладони, пальца, пядь, локоть и т. д. Современные народные мастера используют и достижения техники, искусственные материалы, алюминий, пластмассу и т. д. И все же, *ориентация на конкретного исполнителя*, тесная связь мастера-изготовителя и музыканта-исполнителя остается характерной чертой народного инструментализма, традиции его существования.

Особая проблема – комбинация разных материалов и сборка инструмента из отдельных частей. Акустический опыт мастера корректируется многообразными внемузыкальными факторами. Во-первых, не всякие материалы благосочетаемы, во-вторых, только знающий и одаренный мастер сумеет выстроить разные материалы и части в нужной гармонии. В Индии, например, отдельные части барабанов производят в нескольких местах представители низких каст (специалисты по обработке кожи, дереву), но лишь музыканты-брахманы имеют право сложить МИ /999/.

На форму и декор инструмента существенно влияют как традиции материальной культуры этноса, типовые формы и украшения предметов быта и культа, так и веяние моды, доступность материала для оформления, легкость изготовления.

Здесь и способ надреза (справа, слева; величина угла и т. д.), и культура обжига, и направление круга выкручивания сердцевины (по солнцу или против). И числовая символика (5-струнные гусли и канклес, 5 стволов рагай и архаичных ансамблей скудучай; 3-ствольные чипсаны и 3-струнные хордофоны у коми; 7 ступеней звукоряда и т. д.) /63/, и смысловая нагрузка цвета с его культово-магической ролью /1064:27; 283/, тради-

ционные (змея, журавль, солнце, крест, полумесяц) и современные (звезда, трезуб, серп и молот) эмблемы и т. д. И все же, вновь обращаясь к данным физиков, видим, что внемузыкальные факторы в эргологии народных МИ удивительно сочетаются с музыкальными – эволюция инструментализма проходила при тесной взаимосвязи инструментария и исполнительства. Форма колоколов и трембит оказывается, по словам Т. Шашкиной, не только музыкально (дающей максимальное количество управляемых обертоновых рядов), но и биологически целесообразной, идеально пригодной для звучания в живом ландшафте лесов, гор, долин, рек, на открытом воздухе /1140/.

Конечный этап изготовления инструмента – *настройка*. Профессиональный белорусский дударь производит 8 дудок разных размеров, чтобы путем их укорачивания и подстройки получить одну – эталонную, которая в дальнейшем служит моделью для всех других экземпляров /1012:67/. Здесь – образец *подчинения* в настройке *требованиям звукоидеала*. Аналогична традиция изготовления комплекта скудучай. Их делают в расчете на *конкретную* пьесу или жанровую группу /922/. При настройке музыкант учитывает и *общие музыкально-функциональные* факторы: соответствие диапазону певца (точно или в октаву), опорным тонам ладовой системы и т. д.

Имеет место и обратное явление. Внемузыкальные, *мастеровые* факторы, представления о *симметрии* расположения грифных отверстий, числовая символика и др., о чем мы выше писали, существенно определяют строй и музыку наигрышей. Если при изготовлении получался строй, соответствующий другой, а не задуманной пьесе, первоначальные планы меняли /15/. В зависимости от того, как пойдет настройка балалайки, домбры, дутара (традиционно музыкант не просто берет звук, а играет какие-либо ритмические фигуры), часто зависит выбор музыкантом исполняемой пьесы.

Настройку ансамблевых МИ осуществляют по инструменту, имеющему стабильный строй (под гармошку в русских и белорусских ансамблях, под фрилку – в гуцульских, под аккордеон –

в румынских и т. д.). Известны факты специальной *адаптации* инструмента для игры в *ансамбле*. Буковинский бас делают без грифа, настраивая струны по гармоническим функциям (ничего другого он не играет); у словацкой скрипки, “контру” – аккомпанемент играющей двузвучиями, отсутствует струна “ми” /999/. Нередко музыканты заготавливают себе целые наборы однородных инструментов для разных случаев. Исходя из тональностей, диапазонов, строев разных ансамблей, их инструментария, певцов, а также звукорядов различных произведений, верховинец В. Потяк пользуется набором из двух десятков сопиллок, теленок; палешук В. Швед (из Лельчиц) – поочередно 6 дудками и т. д. Сегодняшний народно-профессиональный музыкант, как отмечалось, играет произведения многих стилевых слоев.

За несколько дней до участия в обряде музыкант *проверяет* состояние, строй инструмента, готовность к работе, проводит своего рода косметический *ремонт* /367:XV/. Да и “когда мы отдыхаем, – рассказывает Фериз, – мы ремонтируем наши мундштуки” /350:48/: инструмент у профессионала – всегда в центре внимания.

Существенной для традиционной культуры испокон веков была проблема хранения инструмента. Ведь хранение, как мы помним, – важнейший отличительный признак человеческого орудия /195:286/. С течением времени внимание музыкантов к хранению инструмента возрастает. Орудие своей деятельности традиционный профессионал-инструменталист столь же заботливо, бережно, вожделенно лелеет, сколь оперный вокалист – свой голос. Волховские, тихвинские, вепские пастухи сохраняли рожки по несколько сезонов. У татарского кларнета мэгэз хрупкая трость, из-за чего и ствол быстро выходит из строя. Более поздние разновидности (эволюция налицо) инструмента – составные; раструб хранят много лет, пищики – вставные. Этой же особенностью поздние псковские и новгородские жалейки отличаются от архаичных – тихвинских и вепских. Ансамблевые коми куима-чипсаны

хранят у ведущей чипсанистки, складываются по парам (чтобы не сместить строй), заворачивают в мягкую тряпочку и держат в прохладном месте (в сенах) на полке, чтобы не пересохли и не потрескались. Иногда для этого даже оставляли специально охлаждаемые места в сарае, пристроенном к избе /1133/. Канклес, скрипку, дутар, домбру хранят, повесив на стене, не просто в сухом, но и на видном месте /307:277/ как знак: в доме живет музыкант.

Башкирские курайсы берегут сегодня инструменты в специальных прямоугольных *футлярах*, а также, подобно карпатским и полесским дударям, в круглых футлярах для чертежей. Видный татарский профессионал А. Исхаков хранил соломенные сыбызгы в футляре из обработанного полого стебля /1118:135/. Так же литовцы хранят соломенные бирбинес в басовых скудутисах. В этих же футлярах названные инструменты и переносят. Скрипки, цимбалы, гитары, балалайки, тары, дугары, танбуры, темир-комузы традиционные профессиональные музыканты транспортируют сегодня в специально изготовленных либо фабричных футлярах, помещая туда и запасные принадлежности (смычки, струны, подставки, плектры, колки и пр.). Сельские музыканты-любители носят свои МИ чаще всего без футляров; лишены футляров большинство архаичных охотничьих и пастушеских инструментов: их кладут в карман, сумку, несут в руках. Вопрос транспортировки имеет не только органологическое (в т. ч. историко-органологическое), но и этнографическое значение.

Характер транспортировки отражает *специализацию* инструменталиста (карпатские пастухи носят флюяру и сопилку в руках, профессиональные похоронные музыканты – в футляре на плече; целая ритуальная система присуща транспортировке шаманских бубнов) /71/ и *региональное своеобразие* народных традиций. Черниговские и полтавские кобзари носили бандуру наиболее архаичным способом, за спиной; харьковские – на боку под полкой: это лучше сохраняет инструмент и подчеркивает их положение нищих, слепых музыкантов /1124:99-100/. Все это, в

конечном итоге, отражает *существо* традиционной культуры, ее этнографическое и историческое своеобразие.

Итак, способ существования традиции в инструментальной музыкальной культуре является яркой демонстрацией ее культурно-эстетической самобытности. Традиционный инструментализм, формируясь, видоизменяясь, развиваясь, эволюционируя, осуществляет свой исторический путь, в своем, только ему присущем, обличье. Являясь феноменом духовной культуры, *музыкальным искусством контактной коммуникации*, он наглядно реализует *взаимосвязь духовной и материальной культуры*. Будучи явлением традиционной культуры, отражая его идеалы, мировоззрение, образный мир, инструментализм одновременно представляет собой искусство, где весы соотношения любительства и профессионализма склоняются в пользу последнего. Наиболее развитые и репрезентативные формы НИМ, сам характер ее функционирования и специфика деятельности музыкантов-инструменталистов представляют собой *яркое проявление профессионализма в искусстве*. Только осознавая специфику существования, хранения, передачи традиции, можно попытаться обратиться к вопросам его фиксации и изучения инструментальных путей реализации художественного образа в музыкальном тексте.

ПРОБЛЕМЫ ФИКСАЦИИ И ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИИ

Своеобразие нашего объекта, взаимодействие в нем явлений духовной и материальной культуры, фольклорности и профессионализма, вариативности и установки на закреплённость; автономность НИМ в системе видов художественного творчества, происходящие сегодня изменения вплоть до разрушения и исчезновения с исторической арены многих форм и видов традиционного искусства – все это делает постановку проблем фиксации и моделирования традиции народного инструментализма особо актуальной. Неспособность разработанных методик записи и изучения академической музыки, народной словесности, песни, изобразительного искусства отразить специфику НИМ требует постановки проблем фиксации и моделирования (научного описания, классификации, каталогизации) традиции на *теоретическом* уровне. Последний, впрочем, не лишает нас права опираться на конкретный, в т. ч. собственный, практический опыт, и вносить необходимые методические предложения. Разумеется, весь круг аспектов рассмотреть в одной работе не позволяют ее объем и необходимость тематической концентрации. Акцент будет сделан на том, что для рассматриваемой сферы культуры – НИМ – наиболее специфично (подробнее см. в наших работах: 977; 971; 984; 985; 612; 976; 997; 983).

1

Тщательная документация (строго обоснованное фактами описание) материала – необходимое условие современного исследования.

Внимания заслуживает сам МИ – основной (нередко единственный) источник информации о традиционной музыке прошедших времен. По отношению к объекту исследования в инструментоведении сложились две полярные позиции: а) этнографическая; б) музыковедческая. Сторонники первой – в свои описания включают без особой дифференциации весь круг применяемых в традиции звучащих предметов. Сторонники второй – ограничивают объект органологии: 1) структурно – предметами, издающими фиксированные по высоте и римически регулированные звуки; 2) функционально – орудиями, употребляемыми в музыкальной практике, имея в виду под последней музыку для слушания и автономное сопровождение песни и пляски /977:149/. “Ни колотушка ночных сторожей, ни свисток, на котором можно издать неизменяемый по высоте звук, – говорят они, – ...не являются музыкальными инструментами и не могут служить объектом инструментоведения”; отказывают в этом праве “латышским свадебным ритмико-шумовым эглите, ... эстонскому “скребущему” краатспиллю, употребляемому во время танцев”, а также охотничьим манкам, которые, чтобы стать потенциальными МИ, “должны отмереть как манки” /857:264–265/.

Из изложенного в предыдущих главах ясно, что ни столь жесткое сужение материала, ни безграничное и недифференцированное его расширение для современной науки неприемлемы. Структурная и функциональная стороны народной музыки шире, чем предлагаемые “музыковедами” области; эстетическое начало тесно переплетается с прикладным, музыка для слушания – с обрядовой, нефиксированные звуки – важный строительный материал самых развитых жанров музыки (не только народной!) и т. д. Но сферы музицирования и соответствующий им инструментарий должны быть ясно очерчены. Кроме того, нужно отличать инструментарий, направленный на создание звуковых

образов, от орудий, звукоизвлечение на которых лишь сопутствует иному предназначению. Другое дело, что их тоже нужно иметь в виду, чтобы разобраться в звуковой среде, где сформировалась и функционирует изучаемая музыкальная традиция.

Следует выявить все формы бытования рассматриваемого орудия: звучит ли оно при трудовых процессах, на охоте, при пастьбе стада, в обряде, во время развлечения и т. д. Насколько стабильно при этом участие инструмента (регулярно, эпизодически, случайно) и какую или какие функции он исполняет? Увы, встречающиеся в литературе указания типа “пастушеский инструмент” /860:115/ – слишком общи. Ведь функции колокольчиков, подвешенных на шею коровам, сигнальной трубы с мелодиями определенной семантики, флейты, на которой пастух играет для собственного удовольствия, – весьма различны.

Различны и формы выявления эстетического у разных народов, на разных стадиях развития общества. Важно выяснить, что является для данной среды критерием духовности, художественности, что вкладывает исполнитель, и как воспринимает его наигрыш традиционная аудитория, на каких параметрах зиждется система эстетических оценок народа. Исследователю постоянно необходимо “контролировать самого себя, сдерживая... влечение к образцам, субъективно кажущимся лучшими” /929:252/. “Западные умы и уши были настолько заняты контрапунктическим и гармоническим развитием музыки, что никто из них не слышал ничего другого. Поскольку именно эти элементы остались почти не развитыми в восточных культурах,... следовало... заключение о том, что восточная музыка примитивна и монотонна. Европейцы не были подготовлены к восприятию величайшей мелодической и ритмической сложности и утонченности музыки Востока,... восточные музыканты так же относятся к западной музыке, если они не подготовлены к восприятию ее гармонической природы”, – слова Г. Коуэла /579:276/ могут быть перенесены и на восприятие неподготовленной средой европейской народной музыки.

Необходимо очертить *этнотерриториальную и социальную области функционирования инструментария*. Выше мы говорили о непомерно широком употреблении понятия “народный” по отношению к инструментарию и ИМ. Понятие это служит отличительным признаком то национального по сравнению с иноземным, то аутохтонного по сравнению с заимствованным /977/. Определение “народный” МИ строго применимо лишь с учетом исторического, социального и национального контекста. Ведь один и тот же инструмент в разные исторические отрезки времени и в разных культурах мог оказаться в разных сферах музицирования (академический кларнет во многих странах стал народным МИ /148:64/, народная скрипка, наоборот вытеснила виолу из академической среды, затем вновь “по совместительству” вошла в народную и т. д.).

Критерий *функционирования*, на наш взгляд, – определяющий. Инструмент можно считать народным для одного или нескольких народов в тот или иной исторический отрезок времени, если он живет в обычаях и обрядах народа и выполняет в его жизни определенную функцию.

Зону распространения целесообразно обозначить определениями: 1) “локальный” – для инструментов с узкой областью бытования; 2) сложным словом, образованным присоединением “обще-” к названию этнической принадлежности. Например, жалейка – общерусский, а “осина” – локальный инструмент Тихвинской земли; трембита – общегуцульский, а бербеньця – локальный инструмент закарпатских гуцулов.

Аналогичны образования терминов: интернациональный – для МИ, распространенных у нескольких народов; общерегиональный (общевосточнославянский, общецарпатский, общееврейский...) – для указания надэтнического ареала распространения; сугубо национальный (сугубо украинский – бандура, сугубо литовский – канклес и т. п.) – для инструментов, бытующих у одного народа.

Для указания *стратиграфического слоя*: 1) общенациональный – по отношению к инструментам, бытующим в различных

видах народной и академической музыки (напр., общенациональный казахский МИ домбра); 2) сугубо традиционный – для инструментов исключительно традиционной среды; 3) национальный МИ элитарных групп (торбан – “панська бандура” на Украине, столообразные гусли духовенства и мелкопоместного дворянства в России и т. п.); 4) профессиональный национальный инструмент – для орудий соответствующей сферы бытования; 5) массовый народный МИ. И более детализированно – инструменты: а) сельской интеллигенции; б) городских низов; в) художественной самодеятельности (массовой, школьной, клубной и т. д.); г) широкого в традиции употребления; д) традиционных музыкантов-профессионалов; е) различных профессиональных групп (пастухов, шаманов, охотников, сторожей, старьевщиков, туристов, странников); ж) женские; з) мужские; и) детские и т. п.

По характеру происхождения инструмента в той или иной среде – исконный; привнесенный: а) с заимствованием конструкции, эргологии, строя, способа звукоизвлечения и т. д.; б) с их трансформацией.

По способу изготовления: 1) самодельные; 2) традиционных мастеров; 3) фабричные; 4) специально не изготавливаемые как МИ предметы природы (плоды, раковины, стебли и т. д.) и быта; их иногда называют псевдоинструментами /7:23/.

Приведенные классификации не претендуют на всеохватность материала. Их цель – подчеркнуть многогранность функциональной сущности инструментария и тщетность попыток прямолинейного, внесистемного и внеисторического ее толкования. Причем сколько бы ни было выявлено параметров, характеризующих отдельные элементы и стороны, не сами элементы, а образуемая ими система определяет суть объекта. Таковую систему представляют как сам МИ, так и вся традиционная музыкальная культура этноса, элементом которой наш инструмент является. “Национальный характер музыки данного народа в сравнении с другими... близкими народами обрисовывается не обязательно вполне оригинальными... элементами...”

Национальная музыка может характеризоваться относительной силой тех же элементов, какие составляют и музыку других народов, только... в ином соотношении" /931. 2:10/. Все это говорит о необходимости многостороннего системного подхода к документации инструментария.

Нужно выявить *самый широкий круг* орудий, характерных для исследуемого региона и эпохи. Дифференцировать инструменты, *общераспространенные* среди всех слоев населения и *характерные для тех или иных* поло-возрастных, социальных, профессиональных групп. Отметить существующие в традиции испокон веков и заимствованные (когда, откуда, кем), *массовые* или *единичного* пользования (с установлением причин: утратили, еще не приобрели популярность, всегда были атрибутами особо посвященных людей).

МИ – объект многих научных дисциплин: археологии, этнографии, истории культуры, акустики, материаловедения, истории музыки и т. д., что и определило сосуществование разных ракурсов его изучения. Для нас исследование МИ – один из путей познания традиционной *музыкальной культуры* и ее истории /628:143/. Поэтому в числе важнейших задач органологии – выявление в инструментах (их конструкции, эргологии, строе, способе исполнительства) признаков, отражающих специфику музыкальной культуры, быта, истории народа, его эстетику.

Органологу поэтому нужны не только данные, но, в определенной степени, и аппарат *смежных наук*. Необходимо тщательно изучить и выявить причины, обусловившие то или иное название, конструкцию, способ изготовления, строй, характер звучания, акустическую шкалу, произвести детальное исследование тоно-метрических, тембровых, динамических показателей /466-471; 409; 694; 77/, не ограничиваясь только собственно МИ. Многие тайны этномузыкального коренятся в многочисленных орудиях, окружающих человека в быту, влияющих на формирование его музыкального мышления, ладо-интонационной природы.

Не случайно, основной тон трембиты у гуцулов совпадает со строем колоколов местных церквей, набор шаркунов и бу-

бенчиков, подвешиваемых к огарку лошадей в тихвинских деревнях, – со звукорядом местных аэрофонов рожка и дудки! Внимание должно быть уделено и разнообразным шумовым инструментам, звуковым игрушкам и т. д. /977; 283; 299; 75; 931.2:21–24; 1148/.

Перед исследователем – широкий круг источников: 1) сами МИ либо их фрагменты, хранящиеся в музеях или обнаруживаемые в археологических раскопках; 2) иконографические памятники (изображения МИ на предметах материальной культуры, в произведениях искусства и литературы) /225; 160; 293; 303; 306; 315/; 3) указания на МИ либо их описания в: а) письменных источниках (летописях, описаниях монастырей, хрониках, азбуковниках, словарях, учебниках, энциклопедиях, документах, статистических сводах, описаниях путешественников, каталогах музеев и архивов, апокрифической, житийной, художественной литературе, исторических, этнографических, лингвистических, фольклористических, философских, экономических, искусствоведческих, музыкально-исторических, физико-акустических и др. научных штудиях, материалах конференций) – печатных и рукописных /867; 868; 869/; б) памятниках устной словесности /929:251–278; 1117/; 4) описания, нотации, фоно-, фото- и киноматериалы фольклорных и этнографических экспедиций, фондов музеев, архивов, радио, телевидения, хроникальной, научной и художественной кинематографии, студий грамзаписи и т. д. /365; 255/; 5) инструментоведческие труды и разделы в смежных научных исследованиях.

Источники эти чрезвычайно ценны, но требуют тщательной проверки сегодняшним исследователем – специалистом в области НИМ – и *корреляции* данных. Сведения, почерпнутые из устной и письменной художественной литературы и искусства, не всегда можно понимать буквально: указания на число струн, характер звучания, манеру игры, образные сравнения зачастую имеют символический характер. Однако при достаточном знании художественной традиции ее сведения могут оказаться достовернее некоторых так называемых научных и

этнографических данных /929:254/. *Критика источников* – важный этап научного исследования; работы К. Квитки – тому образец. Анализируя источники по музейным инструментам, описанным в organологических трудах, К. Квитка выяснил, что эти предметы мастером-изготовителем предназначались в качестве игрушек для рынка и не делались так добросовестно, как МИ /930:238/; изучать по ним строй подлинных музыкальных орудий – нонсенс. С неменьшим блеском К. Квитка показывает случайность и недостоверность термина “свирель” по отношению к парной дудке (так мимоходом сторож городского музея назвал ее Н. Привалову; в народе это слово закрепилось за совсем другим МИ) /930:226–230/. Сказанное актуально и сегодня; в работах, опубликованных много позже исследования К. Квитки, вновь повторяются те же ошибки /859; 860/.

Весьма рискованно *отождествление* названия из письменного источника с конкретным инструментом, если его описание и название в источнике *не совмещены*. Причины: 1) многозначность термина, характерная для народной лексики; 2) использование слова как символа в образном тексте; 3) вариантность названия МИ, свойственная народной терминологии. Ту же двойную флейту называют на Гуцульщине денцивкой, дубелтивкой, монтелев, денцивкой-двойник, дупловкой не только в разных, но и в одном микрорегионе, даже тот же исполнитель. Гуслиями на Смоленщине и в Белоруссии называли флейту /930:232/, в Закарпатье, Словакии, Чехии – скрипку и губную гармошку, в Сербии и Болгарии – смычковый монохорд. Есть ли основания считать древнерусские гусли щипковой цитрой, если сведений о подобных описаниях эпохи домонгольской Руси нет /869/?..

Тщательной проверки требуют данные и, особенно, выводы археологов. Ведь древнейшие из найденных ими орудий – наиболее *давние* лишь из *сохранившихся* благодаря своему материалу и условиям хранения /315:393/; те или иные трубчатые кости не обязательно могли быть использованы как флейты и вообще как музыкальные орудия; отверстия на корпусе аэрофона – далеко не всегда игровые, грифные, они могут быть и

для подстройки (заклеиваемые воском), для транспортировки; важно и место их расположения на грифе – ближе к выходу (что естественно для аэрофона) или ко входу (что необычно и требует проверки – археологи нуждаются в советах инструментоведа) /1018:137–163/.

Проверки и *корреляции* требуют и хорошо документированные источники, и даже достоверные материалы из музеев и хранилищ. Так, описания звукорядов аэрофонов с грифными отверстиями у различных народов бывшего СССР, согласно данным “Атласа” /860/, окажутся поразительно однообразными. Они не отражают национальной специфики, к тому же, не соответствуют ладовому строю прилагаемых нотаций и грамзаписей. Причина – эти звукоряды получены лабораторным путем, в музее, на основании прямой (открывая отверстие за отверстием) аппликатуры европейской флейты, без учета локальных тонкостей вдувания и благодаря (иногда произвольному) подтягиванию тона в связи с естественной слуховой инерцией академического музыканта... Реальная же народная практика демонстрирует многообразие форм вилочной (комбинированной) аппликатуры, что приводит к разнообразным звукорядам в нетемперированных строях, с многочисленными микроальтерациями и т. п.

Познать их можно лишь на основании изучения *звучащего* инструмента в реальной исполнительской практике. Поэтому *полевое экспедиционное* исследование выдвигается в качестве *главного источника* полноценной информации об инструментарии в синхронии со звучанием ИМ, о всей инструментальной музыкальной традиции, основы для корреляции и проверки всех остальных материалов.

2

Сравнивая материалы органологии и фольклористики в Европе, Э. Штокман говорит о лучшей исторической базе первой, но малой поступательности новых материалов в сравнении с песней /323:384/. В странах бывшего СССР наоборот:

инструментальный материал (особенно звучащий) до последней трети XX в. был собран весьма слабо, зато его ингредиент в добываемых сегодня экспедиционных данных резко возрастает. Это вызывает оптимизм, но требует повышенного внимания к экспедиционной работе. Ведь характер экспедиции определяет возможности и уровень исследования в целом.

Вот две модели типовых описаний одного факта: 1) “В районе бытуют флейты с 5–6 грифными отверстиями; это пастушеские инструменты, употребляемые также для сопровождения песен и танцев”; 2) “В районе бытуют флейты с 5 и 6 грифными отверстиями; на первых исполняют соло-сигналы и программную музыку, связанную с пастушеским трудом; на вторых – в составе ансамбля сопровождают танцы, обрядовые шествия и (гетерофонно) песни”. Очевидно, что первая информация не только беднее, но дает возможности неверной трактовки, ибо не вскрывает причин дифференциации.

А причины могли быть и те, что не указаны во втором описании. Разница в числе отверстий может означать отличия в строе (их может не быть, если одно отверстие пассивное, для подстройки – но и это важный факт, свидетельствующий об ансамблевой традиции), в акустико-выразительных качествах. Она может быть обусловлена микро-диалектной и жанро-стилевой дифференциацией инструментария, различными этно-историческими путями его происхождения и ступенями эволюции, отсутствием еще в данной среде и сфере музицирования жестких ладо-звукорядовых стереотипов (либо утери их).

Аналогично – и о других параметрах экспедиционной информации. Органофоническое исследование требует углубленных, многоаспектных полевых изысканий, связанных с научной работой.

По направленности выделяются два типа органофонических экспедиций: 1) комплексные; 2) тематические.

Цель первых – охват *всего* инструментализма определенного региона, этнической или социальной группы. Он осуще-

ствляется в специализированной органофонической либо в фольклорной или этнографической экспедициях. Значение комплексного изыскания трудно переоценить. Нельзя понять отдельные явления инструментария, исполнительства, формообразования без представления о целостной картине НИМ исследуемой зоны, а это невозможно без изучения всей системы народной культуры, элементом которой инструментализм является.

Отсюда встают, по крайней мере, две задачи. Первая – провести тотальное этнографическое изучение местности при координации усилий этнографов, фольклористов – филологов, музыковедов, органистов, театроведов, археологов, социологов, диалектологов, искусствоведов, с выяснением места и структурно-функциональной специфики инструментализма во всем историко-культурном контексте. Вторая – произвести комплексную фиксацию *полиэлементных* действий. Она включает в себя: а) синхронную видео- и фонозапись; б) одновременную словесно-знаковую запись текста, движений, мимики, характера мизансцен и т. д. На этой основе создается партитура действия. Образцы таких партитур, а также перечень кинетических знаков, разработанных В. Гусевым и автором этих строк, приводим в Т-5 и Т-6.

Тематические экспедиции могут посвящаться: а) документированному собиранию МИ для музеев, коллекций, лабораторной работы; б) выяснению традиции их изготовления; в) определению географии распространения инструмента, органистического типа, жанра, формы и отдельного произведения ИМ; г) изучению структуры и форм функционирования определенных исполнительских школ; форм хранения и передачи традиции; д) выявлению типологии ансамблей, установлению эпицентров и окраин их бытования; е) изучению быта, практики, характера функционирования музыкантов и их взаимоотношений со средой; ж) рассмотрению особенностей восприятия народной музыки ее постоянными слушателями; и) выяснению взаимосвязи инструментализма с иными видами традицион-

ного искусства. Среди тематических – особое место занимают к) повторные экспедиции по известным следам через определенный промежуток времени, в различную пору года. Их задача – проследить за процессами, происходящими в определенных жанрах и формах музицирования, а также выявить конкретные реализации импровизационной природы традиционной музыки и жанрово-структурные стереотипы.

Названные виды тематических и комплексных экспедиций в конкретной полевой работе нередко (в тех или иных соотношениях) сочетаются. Ведь полноценная фиксация традиционной музыки – это не только звукозапись, но и описание обстановки, фиксация мимики исполнителя, манеры звукоизвлечения, положения корпуса, рук при игре, выяснение места произведения в быту, его программы /931. 2:37/. Здесь также – запись беседы с исполнителем, слушателями; полная паспортизация информатора (в т. ч. его профессии, образования, истории обучения музыке, какими МИ владеет и какой из них для себя считает главным); фиксация его отношения к исполнительству (любитель, профессионал, полупрофессионал – и в какой традиции); исследование восприятия, музыкальных интересов среды, отношения к данному исполнителю.

Естественные взаимопроникновения элементов разных экспедиций и черты комплексности в каждой из них не отменяют специализированности полевой работы. Разные по тематике экспедиции предполагают различные оснащенность, ритм, темп работы, время общения с информатором /842/, “плотность” (количество информантов в день) опросов. Для уяснения традиции изготовления нужен длительный контакт с одним мастером: слов недостаточно, важно видеть (и неоднократно) весь эргологический процесс. Изучая слушательскую среду, наоборот, надо охватить как можно больше информантов. Тематические экспедиции позволяют сконцентрироваться на отдельных явлениях и получить в итоге – более полное, глубокое представление о целом.

Практика названных видов экспедиций в той или иной мере имела место в работе Российского этнографического музея, Московского музея музыкальной культуры, Киевского, Львовского музеев народной архитектуры и быта /2а/, Словацкого национального музея, Стокгольмского музыкально-исторического музея /1, 2 а, б, в, д, к/, Словацкого Института искусствознания /1 а, 2 б, в, г, д/, Ташкентских консерватории и института искусствознания /1, 2 а, в, г, к/, в изыскательской деятельности Э. Штокмана /2 б, в, е, ж, и/, П. Чисталева, Б. Сарыбаева, И. Назиной, И. Тынуриста /1, 2 а, б, в, е, к/, М. Нигмедзянова, Н. Бояркина /1, 2 б, в, д, ж/, Ю. Бойко и С. Субаналиева /1, 2 б, г, е, и, к/ и др. Названные виды полевого исследования имели место и в работе автора в украинских, белорусских, польских, румынских, цыганских селах и местечках Карпат, Подолии, Полесья, Белосточчины, Херсонщины, русских и вепсских деревнях северо-запада, Аукштайтии и Жемайтии (Литва), киргизских и узбекских кишлаках Ферганской долины, русских, татарских и башкирских селениях Зауралья, проводились в рамках руководимых либо консультируемых им экспедиций РИИИ, Общества охраны памятников, Курганского, Новгородского, Гомельского, Ленинградского, Белостоцкого, Ивано-Франковского, Херсонского НМЦ, СК Кыргызстана.

Качество полевого исследования определяется и его подготовкой, анализом результатов, установлением корреспондентских точек на местах с продолжением и расширением сбора материалов местными силами, новыми экспедициями и контрольными выездами инструментоведа. Все это, позволяет направить изыскательскую работу на рельсы т. н. *перманентного изучения* живой традиции в сочетании с аналитическим исследованием.

Подготовка экспедиции включает: а) превентивный анализ материалов по всем сферам географии, экономики, истории и культуры региона (по письменным источникам, данным корреспондентов, предыдущих, в т. ч. подготовительных экспедиций); б) составление *вопросника* – в соответствии с целью, за-

дачей, предварительными данными, особенностями конкретной экспедиции /934. 2/. Последовательная работа с вопросником позволила автору в 70-х гг. записать на Гуцульщине около двух десятков произведений ряда жанров, еще на рубеже веков считавшихся вымершими /995/, в 80-х – Н. Бояркину открыть гигантский пласт НИМ Мордовии. Предварительная подготовка способствует более качественной работе экспедиции, последующему за ней *анализу* материала, а в итоге – всестороннему выявлению системы инструментализма: а) в аспекте целостной культурно-исторической ситуации; б) с точки зрения носителей традиции.

Являясь составной частью органофонического исследования, экспедиция предполагает тщательную *документацию* и *картографирование* полученной информации¹. Обмер, описание, рисунки, фото- и видеосъемки инструмента и игры на нем необходимо четко соотнести со звукозаписями, нотациями исполняемой на нем музыки. Места и единицы хранения МИ и их описаний – с соответствующими данными фото-, видео-, фонограммархивов и т. п.

3

Подлинный анализ ИМ (как собранный в экспедициях, так и полученный из иных источников) возможен лишь на основании ее *т р а н с к р и п ц и и*, являющейся важным *элементом научного исследования* /971/. Будучи документом, фиксирующим конкретный музыкальный факт, транскрипция отражает особенности традиции и одновременно является *показателем* состояния научно-технической базы и – шире – уровня развития самой науки.

Направленность, методика, виды и формы транскрипции обусловлены ее *целями* и *задачами*.

¹ Пионером картографирования танцевального инструментализма и хореографии на славянском материале явился Р. Гарасымчук /134/.

До изобретения звукозаписи нотировка была единственной формой звуковой документации народной музыки. Слуховая запись единовременного исполнения развитого произведения, естественно, невозможна. Нотировщик мог схематически зафиксировать лишь отдельные мелодические образования в том виде, в каком они запечатлелись в его восприятии. Своеобразные синтез-модели многоразового исполнения представляют транскрипции, основанные на длительном выучивании собирателем на слух целостных произведений и нотировании самого себя /232/. Появление звукозаписывающей техники произвело революцию в этномузыкознании. Фоновалик, пластинка, лента стали главной нормой звуковой документации. На каждом новом этапе развития техники качество звукозаписи становилось все выше, образное ощущение – полнее. В определенных сферах звукозапись стала вытеснять нотацию. Из сотен номеров экспедиционных звукозаписей нотируется, в среднем, десяток. Издания дисков серьезно соперничают с нотными публикациями. Массовые и научно-популярные книги о МИ в качестве иллюстрации взамен нот предлагают пластинки (ср. 1-е и 2-е изд “Атласа”:860)... Нотация, однако, остается важным ингредиентом научного исследования. Звукозаписи нельзя охватить взглядом, сопоставить аналитически – зрение же вообще объективнее, стабильнее, точнее слуха /87:63–68, 70–71; 690; 574; 573/.

Исследование структурной типологии и вовсе невозможно без опоры на пространственную фиксацию временного музыкального процесса. Нужны нотации и для использования фольклора профессиональными, любительскими коллективами, в композиторском и импровизаторском искусстве, для учебных целей. Разные цели – разные задачи. Любительскому коллективу нужна нотация, легко усваиваемая в рамках системы, лежащей в основе его деятельности. Учащимся музыкальных школ – знакомый тип записи, куда постепенно можно вводить “новые детали” (штрихи, микроальтерации и пр.). У нотации, дающей простор исполнителю и стремящейся отразить уже прозвучавшую музыку, – разные задачи. Задача эт-

номузыкаведческой транскрипции – создать такую модель состоявшегося музыкального факта, которая бы отразила его стилевые закономерности и способствовала дальнейшему исследованию музыки этноса.

Разнообразные пути развития европейской научной транскрипции объединяет *стремление* ко все бóльшей *детализации*.

На отличие *интервальных* характеристик народных звукорядов от темперированных обратили внимание на заре этномузыказнания. Основной способ их фиксации – корреляция обычной нотной системы с помощью: а) словесных пояснений к общепринятой нотации – например, “исполнялось в натуральном строе”, либо “такие-то ступени выше (ниже) темперированных” и т. д. (так, в частности, поступал Ф. Колесса); б) микроальтерационных знаков прямо в нотном тексте.

В одних случаях знаки регистрируют относительно точную величину альтерации на: $1/4$ и $1/16$ тона (А. Хава; М. Портманн просто ставил под знаком диеза четвертную или восьмую дробь), пифагорейскую и синтоническую коммы (Б. Сейган), $1/3$ и $1/6$ тона (Э. Алексеев), $1/4$ или $3/4$ тона (во всех знаках трансформации бемоля и диеза). В других – лишь направление отхода от темперации /491:246/. В третьих – одним знаком фиксируют разные отклонения, давая словесные, нередко подробные объяснения /317. 2; 440:254; 624.1; 564; 383; 165; 340/.

Микроальтерационные знаки обильны и многолики. У них есть достоинства: они моделируют звуковысотные отношения традиционного наигрыша. И недостатки. Более частные: знак “минус” совпадает со штрихом “портаменто”; многочисленные объяснения при разночтениях затрудняют восприятие и аналитический охват текста. И более общие: при всем обилии и пестроте, усложняющих читательскую “расшифровку” транскрипции, многие – и весьма существенные для НИМ – отклонения ($2/5$, $1/5$, $2/7$ тона и т. д.) требуют новых знаков либо оговорок; особенно при транскрипции ансамблей разнотипных МИ (для одного, напр., характерны $1/4$ -тоновые колебания, для другого – $1/3$ – и т. д.).

Это и побудило нас ввести универсальный знак микроальтерации (УЗМА) /971:14–16/. Диагональная стрела (вправо-вверх – повышение, вправо-вниз – понижение) служит одновременно чертой дроби, показывающей величину микроальтерации. Отсутствие цифр означает неопределенность или мобильность альтерации, отсутствие ее величины в первоисточнике (при перепечатке прежних нотаций), невозможность или нежелательность уточнения. Величину в центах или герцах выносим в числитель; в знаменателе – литера “с” или “h” либо вовсе без них (с примечанием). УЗМА расширяет и унифицирует систему обозначений, некоторые авторы заменяют им даже традиционные диезы и бемоли /1/2/, чтобы традиционный строй психологически жестче противопоставить европейской темперации /777/. Диагональная стрела УЗМА позволяет как надстрочное, так и строчное (в аккордах) его употребление. В Т-7 даны наиболее распространенные знаки микроальтерации с переводом в УЗМА.

Эволюционировала и запись орнаментики. Первый шаг – фиксация мелизмов с помощью общепринятых и новых знаков, рожденных этномузыкальным и композиторской практикой (Т-8). Знаки отмечают тип орнаментики без деталей (особенно ритмических). Второй шаг – расшифровка всего материала в тексте /99/ (НО-15). Но тогда нивелируются грани орнамента и основной мелодии. Третий шаг – отмечать орнамент в тексте знаками, давая петишрифтом или в подстрочнике их расшифровку /971:19/ (НО-16). В изучение орнаментики большую лепту внес Б. Барток, дифференцировавший собственно орнамент, нотируемый в ритмических величинах, и украшения типа форшлаггов, т. н. тяжелый орнамент (выписывается полностью как имеющий конструктивное значение) и легкий (сокращенно). Б. Бартоку принадлежит и идея двухстрочной нотации, правда, основной текст у него – петишрифтом внизу, сверху – нотировка целиком /24; 27/. Дифференцировать орнамент можно, только представив текст в системе соответствующего сти-

ля. В НО-16 e-d (2-й такт) – вариант типовой интонации, входящей в троекратно повторяемую фразу (а) стереотипной структуры (ааав), cis – d (4-й такт) – часть каданса – традиционно начинаемого восьмушкой (с украшением или без него).

Фиксация фактуры осуществляется благодаря выделению голосов и линий внутри партии инструмента или между партиями ансамбля с помощью: а) разнонаправленных штилей (НО-15); б) партитурного изложения. Это целесообразно и для сольного многоголосного (на гармонике, бандуре, цитре и т. д.), и одноголосного (с т. н. скрытой полифонией, внутренними линиями фактуры) наигрышей. В НО-17 приведен наигрыш на румынских цимбалах /358:363/. В НО-18 – на русском бубне (в зависимости от интенсивности и характера удара колотушкой или ладонью выделяются тон мембраны, стук или звон бубенчиков) /971:21/. Качественная фиксация ансамблевой фактуры возможна лишь при многоканальной записи /НО-62/. Ее пионером явился Э. Эмсгаймер, еще в 30-е гг. записывавший одновременно несколькими фонографами /553/. Сегодня во многих странах их заменил многоканальный магнитофон /196:171–175/.

Большое внимание уделяется характеру звукоизвлечения /328; 1085; 355; 296:116-136; 931. 2:66-80/. Ведь при интерпретации мелодически одинакового наигрыша именно окраска звука отличает один стиль, одну школу от других². Наряду со словесными комментариями /107/ транскрипционная практика выработала систему знаков, отмечающих специфику артикуляции, аппликатуры, держания смычка, удара, щипка, вдувания, штрихи, пиццикато разными руками, акценты, фразировку, динамику /971:23/. Не менее важна фиксация пластики, микроформы самого звука – матового, тусклого, монотонного, расцвеченного, вибрированного. На равных правах с

² “...На всех континентах... встречаются сходные мелодии. Но... звучание... различно. Звук связан с телом... Именно в звучании заключаются расовые особенности музыки”, – указывает Ф. Бозе /430:17-19/.

орнаментикой Э. Эмсгаймер фиксирует биения (НО-19) /99/, Р. Зелинский – динамическую форму протяженного звука (НО-20) /904:231/, автор этих строк – высотную, динамическую амплитуды, а также ритмику вибрато, когда оно используется как мелизм (НО-21–22), положение рта и фонемы, артикулируемые при игре на аэрофонах и варганах (НО-23) /971:24–25/. Выяснить это помогает анализ исполнительства и беседы с традиционными мастерами, особенно занимающимися педагогикой. На 4-м Этномузыковедческом семинаре (Словакия, 1973 г) Ю. Страйнар продемонстрировал результаты эксперимента: несколько ансамблей, никогда не слышавших оригинала, интерпретировали нотацию, строго следуя ее указаниям. Самым близким, почти не отличимым от оригинала было исполнение по детальной транскрипции.

Наиболее разработанной и одновременно незавершенной оказалась проблема фиксации ритмики и темпа. Исследовательская направленность транскрипции несовместима с *rubato*, *ad libitum* и т. п. указаниями исполнителю. Научную транскрипцию характеризует строгое обозначение темпа и его изменений: а) словами (на итальянском или национальных языках); б) с помощью метронома. Сложнее с ритмически и темпово прихотливыми пастушескими наигрышами. В таких случаях метрономируют т. н. внутренний темп либо, для большей детализации, прибегают к секундомеру, измерению ленты и т. п. /971:27; 903/.

Употребление **ключевых знаков** при транскрипции инструментальной музыки также обладает своей спецификой. Поиски наиболее *адекватного* способа отражения ладо-звучорядного облика той или иной мелодической композиции, отличного от европейской тонально-гармонической системы, привели в этномузыкологии к нескольким последовательным актам.

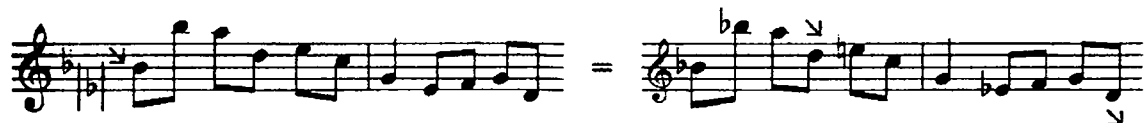
Первым – явился отказ от тех знаков европейской тональности, которые не употреблялись в нотированной песне или инструментальной пьесе при обозначении ступеней (напр., для

мелодии в ля-лидийском гексахорде при ключе ставили только *fis, cis, dis*, минуя *gis*). Вторым – отход от европейского порядка написания знаков (например, *fis – gis – cis – dis* вместо *fis - cis – gis – dis* и т.д.). Третий. Поскольку в различных этнических ладо-модальных системах, особенно в архаических пластах музыки, октавное тождество высот часто отсутствует (напр., *Cis – c¹ – ♯ c²* и т. п.), либо мелодический амбитус меньше октавы (многочисленные пента-, тетра-, три- и бихордные структуры), ключевой знак целесообразнее ставить на той конкретной высоте, к какой он относится (напр., *fis¹, gis¹, es¹* и т. д.). Выполненные по таким принципам многочисленные публикации, начиная с Б. Бартока, оказались вполне эффективными для отражения узкообъемных песен (транспонированных в удобную для этого тональность “g”).

На пути к созданию универсальной графической системы, с одной стороны, всем доступной, с другой – дающей возможность однозначного и адекватного прочтения самого *разного* материала, репрезентирующего многочисленные и весьма дифференцированные ладо-модальные системы инструментальной музыки³, необходимо было пойти еще дальше. В связи с этим для усовершенствования и унификации **системы ключевых обозначений** в наших транскрипциях: 1) в число ключевых – наряду с бемолями и диезами – вводим УЗМА; 2) знаки, действие которых ограничено *одной высотой*, одной октавой, ставим в прямые скобки (по аналогии с абсолютным числом в математике); 3) знаки, действующие во всех октавах, располагаем, в соответствии с европейской музыкальной грамотой, без скобок; 4) в партитурах, в том числе при обозначении разных систем (напр., правая и левая клавиатура гармоники, правая и левая руки бандуры, основные басовые тоны и обертоновая мелодия у варгана или при

³ А они [ладо-модальные системы. – ред.] нередко могут сочетаться даже в пределах одной культуры: например, в партитурах традиционных свадебных капелл Центрально-Восточной Европы – гуцульских, гуральских, венгерских, цыганских и т. д.

горловом пении и т. д. и т. п.) ключевые знаки проставляются отдельно и автономно для каждого нотного стана.



Проблемы периодизации и ритмического деления у инструментововедов те же, что у песенников. Наигрыши, связанные с песней, тактируются аналогично последней. В остальных случаях определяющим должно выступить музыкальное начало. Специфика материала подсказывает здесь два пути: 1) тактировка – при наличии метрической периодичности (в танцах, маршах, наигрышах с исполнительскими акцентами: штрих вниз акцентнее, чем вверх, фонема *tu* – акцентнее, чем *ku*, в ансамбле сильное время подчеркивают ударные); 2) периодизация по композиционным закономерностям, повторностям ритмических или интонационных комплексов; тогда вместо тактовых черт целесообразно употреблять пунктирный, волнистый, прямой – одинарный, двойной или тройной полуштили (исходя из масштаба отмеченного построения в форме).

Эволюция транскрипционной практики связана с внедрением слуховых измерительных приборов, постоянно совершенствовавшихся в первой половине XX в. Среди них – монохорды, тонометры, тонвариаторы, аудиометры, интонометры, фиксирующие деление полутона с точностью до $0,01 / \underline{184}; \underline{80}; \underline{1}; \underline{38}; \underline{409}; \underline{658}; \underline{831}:20-22/$. Но на них не остановились, ибо приборы отмечали лишь то, “что слышит или считает, что слышит” нотировщик – ошибки не исключены $/317.2:13/$. Слуховые аппараты сменяются визуальными – осциллографами, спектрометрами и – в последние десятилетия – сонографами, мелографами, фиксирующими одnogолосные акустические структуры в виде графических фильмов $/\underline{114}; \underline{79}; \underline{86}; \underline{129}; \underline{332}. II:24-52, 97-III:163-164; 119-122; \underline{32}; \underline{319}; \underline{349}; \underline{376}; \underline{263}/\dots$ Теперь запись отражает уже то, что “слышит аппарат” – физическую картину звучания, далеко не адекватную слушательской.

Ведь, во-первых, многие физико-акустические явления лежат за физиологическим порогом восприятия; не попадают в поле мыслительных процессов (и не планируются исполнителем!); не всегда адекватны восприятию. Колеблется ощущение высоты звука, взятого отдельно или в серии (и какой серии). Частота воспринимаемого звука выходит из частоты предыдущего, умноженной на постоянный коэффициент ($\sqrt[12]{2}$ – для полутоновых серий; $\sqrt[12]{2^{12}}$ – для октавных и т. д.). В высоких регистрах отклонения больше, чем в низких. Физическое усиление звука неадекватно восприятию крещендо, причем для разных регистров – разные законы соответствия. В среднем регистре – сила ощущения пропорциональна логарифму раздражения (закон Фехнера); в других – иные. При возрастании громкости звуки высокого регистра воспринимаются с завышением, низкого и среднего – с занижением (разница до тона и более!) /406; 317. 2; 320; 302/. В зависимости от темпа и частоты следования звуков колеблется ощущение высоты, ритмических соотношений и самого темпа /648:186–220/.

Во-вторых, аппараты не регистрируют возникающие в восприятии т. н. *слуховые обертоны*; *погашения* и *искажения* в результате воздействия иного источника (при ансамблевой игре); *комбинационные* тоны внутреннего уха, возникающие при стабильных *звуковых наложениях*. Но ведь они планируются и осуществляются в актах творчества – восприятия. Следовательно, машинная транскрипция требует исследовательской интерпретации, либо “человеческая транскрипция может быть усовершенствована машинами” /251:103/.

Наряду с акустико-физиологическими действуют *музыкально-психологические* факторы. Ведь восприятие – это и переживание отдельного звука, звуковых комплексов, времени, наконец, целостного образа. Слушатель постигает произведение через собственное *восприятие*, реальная звуковая форма преломляется в *релятивную* художественную структуру.

Последняя может существенно отличаться от реально звучащей. Переживание высоты вызывает напряжение голосовых связок. Координирует восприятие мелодики и ритма также двигательное (пальцевое, губное и т. д.) сопереживание слушателя, исполнителя, владеющего тем или иным МИ, его музыкальный интеллект, хранимые в памяти структуры. То же касается членения формы, фразировки, повторности. Чем основательнее транскриптор познал традицию, тем адекватнее его восприятие той художественной структуры, которая заложена в произведении народом-создателем и музыкантом-исполнителем. Вывод: машинная и слуховая транскрипции, основанные только на данном звучании, для отражения его как произведения традиционной музыки явно недостаточны.

Научная транскрипция требует исследовательской работы, которая должна привести к отражению нотации *музыкально-стилевой структуры*. Опыт показал, что пока наилучшая ее форма – снабженная необходимыми коррективами европейская нотация, порожденная опытом письменной фиксации живого восприятия художественной структуры. Разумеется, эта нотация связана с иной стилевой базой. Музыкальные языки этнических культур отличаются от европейского не меньше, чем друг от друга /491:246/. Передать их специфику с помощью *европейской нотации* так же, если не более, трудно, чем разнообразные фонемы языков мира с помощью единой фонетической транскрипции. Но без этого любые сравнительные исследования – невозможны. На вооружении современного этномузыкознания два вида нотации: аналитическая и синтетическая.

Аналитическая (АН) – детально фиксирует особенности текста согласно ракурсу его анализа. В НО-24 приведен образец АН, направленной на выявление композиции⁴. Крайнюю степень детализации демонстрируют АН З. Эстрайхера, снабженные обширными комментариями и указаниями, т. н.

⁴ Понятия АН введено Е. Гиппиусом с тем, чтобы в трактовке и расположении строк отразить ритмику и композицию песни /668/.

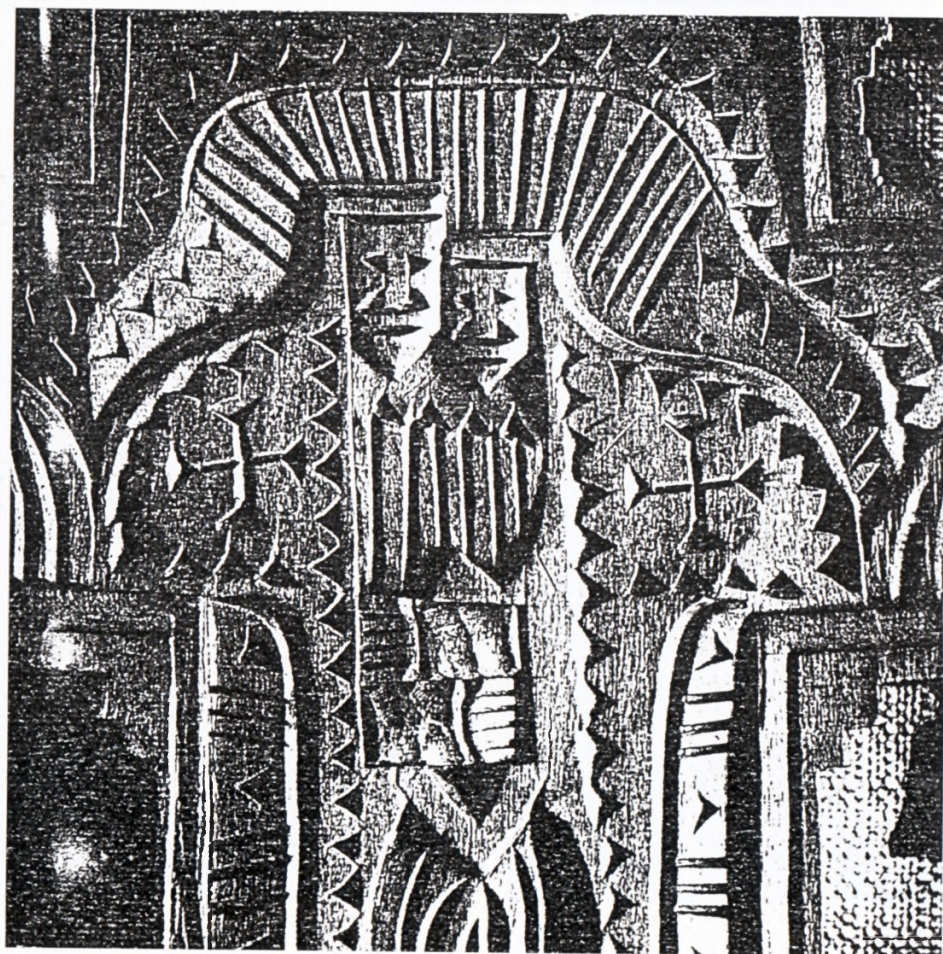
комментированная запись /107; 767/. АН базируется на анализе не только текста как такового, но и всей системы, его породившей: инструментария, исполнительства, синтактики жанра, стиля, зоны и т. д.

Синтетическая нотация (СН) – дает каркас, схематизированную модель текста для практических целей этномузыкального знания, прежде всего, для каталога нотаций. СН легко обозрима, согласно ее задаче внимание концентрируется на необходимых параметрах (ладовый, артикуляционный, ритмический указатели и т. д.). Одна АН может давать серию СН. СН может строиться и на базе нескольких записей и АН, представляя собой некий *средний* текст, стереотип жанра, вида, группы вариантов. Может быть использована и в репертуаре бытового и концертного музицирования. Однако научную СН, где простота изложения есть результат исследовательской работы, следует отличать от примитивной нотировки, которая зиждется на субъективности, случайности, упрощенчестве, обусловленных непониманием специфики народной музыки. Среди форм упрощения записи особое значение имеет *транспонирование* наигрышей; в рамки типовой тональной сферы инструмента – для сопоставления наигрышей на одном МИ, напр., $g - d^1$ – для скрипки ($e^2 a^1 d^1 g$), d^1 – для балалаечных с трезвучным строем ($a^1 f i s^1 d^1$); сплошь в одну тональность для сведения всего материала в ладовый каталог.

Наряду с нотировками, отражающими тот или иной структурный аспект, системное исследование требует транскрипции наигрыша как комплекса. Такой формой документации, графически выражающей целостную структуру текста с координацией данных АН, СН и электроакустической записи, представляется комплексная синтезирующая транскрипция (КСТ). Ее создание предполагает три операции: 1) тщательную подробную *расшифровку* (слуховую или с помощью аппаратуры) и составление *первичной модели текста* (ПМТ); 2) ее всесторонний анализ, приводящий к АН; 3) составление КСТ.



Ф. 1 Игра на руках. (Приладожъе, Россия)



Ф. 2 Резьба по дереву (Прикарпатье, Украина)



Ф. 7

Гуцульский мастер –
изготовитель цимбал



Ф. 3Р-8

Белорусский
цимбалист



Ф. 9

Ф. 4 Игра на дутке (волынке)
(Прикарпатье)



Ф. 15 Игра на
венгерском роге



Ф 6 Карельская пастушка с торви



ф. 7 Волховский пастух
играет на свистке



ф. 8 Смоленский скрипач



ф. 14 ф. 9 Головки польских скрипок



ф. 10 Горномарийская
исполнительница на кюсле

ф. 1



Шувыр и тумыр – традиционный
ф. 11 марийский ансамбль

Пение с тюйдюком
(Туркменистан)

ф. 12



Арабский ансамбль
феллахов

ф. 13





Ф. 19 Еврейский клезмерский ансамбль нач. XX в. (Украина)

19

13 Ф

2 Ф



Буковинский свадебный ансамбль "Велика музика" ф.15



ф.12 ф.16 Коми-пермяцкие пелянстики



Традиционный ансамбль рагай (Аукитайтия, Литва)

ф.17



ф. 18 Игра на
латышских куокле



ф. 20 Манси играет на
шаманском бубне



ф. 19 Исполнительница на рубеле (Мордовия)



Игра на скрипке кубыз
Ф. 21 (Татарстан)



Певец-музыкант – ашыг с сазом
Ф. 23 (Азербайджан)



Ф. 22 Пение со скрипкой у татар-кряшен



ф. 24 Традиционный азербайджанский ансамбль:
зурна 1, зурна 2 (бурдон – зюй), бала (малая) и кэс (большая) нагара



ф. 25

Азербайджанский тарист и этномузыковед Фаик Челеби



Белорусское пастушьё трубление (*Восточная Польша*)

ф. 27



Польский свадебный
музыкант играет
ф. 26 на С-кларнете



Исполнитель казахских
ф. 28 кюев на домбре.



ф. 29 Свадебный инструментальный ансамбль Западного Полесья



Ф. 30 Сторожевой колокол в Тихвинской деревне (Россия)

При расшифровке необходимо отказаться от усреднения (избрания одной “результатирующей” высоты вместо реальной зоны высот; релятивной, т. е. соотнесенной с другими, длительности вместо реального времени звучания и т. п.), это таит опасность подгонки своеобразного материала под стереотипы иных систем (действует т. н. закон персимании: толкование услышанного с позиций известных знаковых систем и приспособление к ним. В результате – близкие стили воспринимаются более адекватно, далекие – подвергаются опасности *корректирующего слышания* /317. 2:228-230; 302/). Иначе: не приступать к синтезу до анализа!

Анализ ПМТ базируется на сопоставлении с реальным звучанием, дополненным фото-, кино- или видеосъемкой, описаниями исполнительства, анализом инструмента /491:245/, строя и т. д.; данными комплексного исследования этностилевой зоны, особенно тех сфер, где инструментализм синтезируется с хореографией, песней, шествием, а также исполнительской моторикой.

Синхронный анализ ПМТ существенно дополняется *сопоставлением* текста с другими версиями, осуществленными: а) на том же, на другом МИ, в ансамблевой интерпретации сравнительно с сольной и, наоборот, иным, в т. ч. типологически, ансамблем, вокальными версиями разного рода; б) тем же исполнителем в иное время, другим – той же традиции (школы), иной, той же локализации, диалекта, стиля, иных... Известный эффект дает анализ традиционных национальных форм письменной фиксации (см. гл. 4), порожденных особенностями национальной музыки и культуры ее восприятия /166/.

Проделанный анализ выявляет для текста в целом и отдельных его разделов: 1) микроформу отдельного звука; 2) систему звуковысотных отношений, центры-стереотипы звуковых зон, групп сопряжения, интервалику; 3) систему временных отношений и тип деления; 4) групповую микропериодизацию: а) метризацию и тактировку (в соответствующих сферах музыки); б) на ритмо-мелодические группы, групповые ассоциации

и структурно-временные комплексы, основанные на композиции, архитектонике текста (подобии, контрастах, репризных арках и мн. др.); 5) главные и второстепенные элементы структуры; основные тоны, попевки, ритмические фигуры и орнамент; опорные, “тяжелые” точки мелодики, ритмики, гармонии, формирующие каркас текста, и проходящие, “скользящие” и т. д. Наряду с АН в результате анализа может быть создана графическая схема-модель звучащего текста⁵. Применяются также 1-2-8-линейные нотации, включение в основные 5 линеек промежуточных и т. д. /317. 2/. Анализ приведет и к выработке системы корректирующих знаков (или установлению пригодности существующих), чтобы языком нотации отразить конкретный текст как образец породившей его музыкальной системы.

КСТ можно изложить в виде *партитурной записи каждого* мелодического голоса. На одной из строчек – подробный текст со всеми деталями в форме нотной записи; на других – временная и динамическая сетки в абсолютных измерениях (доли секунды, децибеллы и т. д.), необходимые высотные или иные графики музыкального процесса. Вверху – каркасный текст с условными обозначениями. В НО-25 приведен фрагмент КСТ скрипичного одноголосия. Многоголосные – представили бы себе ее умножение, но пока в отношении многоголосия электроакустическая транскрипция бессильна. В перспективе видится создание комплексных суперпартитур с синхронизацией рядов хореографии, песни, жестов, мимики актеров и т. д. /275; 169/.

4

Важной составляющей научной документации и исследования в целом представляет собой к а т а л о г и з а ц и я. Речь

⁵ В русской фольклористике их пионером выступила Е. Линева /591/. О графических схемах мелодики см.: /390; 108/.

идет не только и не столько о всеобщей каталогизации музеев и архивов⁶, сколько о необходимой и осуществимой каталогизации материала, оперируемого исследователем. Ведь каталог документированных описаний МИ и научных транскрипций НИМ, снабженный системой перекрестных указателей по этнографическим, функциональным, морфологическим, жанрово-стилистическим признакам – не просто аппарат фиксации, но и показатель уровня научного моделирования традиции.

Особую сложность представляет составление суммарной многоаспектной аналитической карты наигрыша. Ведь многие проблемы анализа, классификации и кодирования лада, ритма, фактуры, композиции произведения народной музыки не решены даже на элементарном уровне. Любая аналитическая характеристика в каталоге весьма скоро может потребовать усовершенствования, переделки, понадобится ввод новых параметров и граф в карточке. Тогда прежние карточки явятся тормозом, потребуется вновь заполнять новые карты, уйдет много лишнего труда...

Поэтому более целесообразным для основного каталога мы считаем использовать конверт. На его титульную сторону – наносить лишь постоянные данные (паспорт наигрыша, географический ориентир, СН, указания на перекресты архивов и т. п. Т-9). Вовнутрь вкладывать отдельные аналитические карточки по структурным параметрам. Дополнения, замены и уточнения теперь не перечеркнут предыдущую работу. Конверт снабжается порядковым номером, отмечаемым в Указателях. В компьютере функцию такого конверта выполняет “папка” (или “база данных”), карточек – файлы.

Вопросы каталогизации упираются в кардинальную для исследования НИМ проблему классификации и

⁶ Это пока дело будущего; в наших хранилищах нет ни многоаспектных аналитических каталогов ИМ, ни морфологических каталогов инструментария, отсутствует координация между коллекциями МИ и собраниями наигрышей.

систематизации. Как известно, на любом этапе и в любой области классификация была важным, нередко краеугольным камнем того или иного пути познания. Давая статически завершенную картину свойственных своей эпохе представлений, классификация одновременно стимулирует новые исследования в определенных направлениях. А они приводят в дальнейшем к совершенствованию, реконструкции классификационной системы, либо к ее полному отрицанию и замене новой. Вспомним о К. Линнее и Ч. Дарвине.

И это понятно. Всякая классификация отражает: 1) эмпирический опыт; 2) уровень рационального мышления, обобщающего этот опыт. Классификация явлений искусства отражает как функционально-эстетическую систему, элементами которой они являются, так и определенные эстетические нормативы той системы и времени, в которых воспитан и функционирует исследователь-систематизатор. Сказанное легко проследить, обратившись к истории систематики МИ. Предлагаемый вниманию очерк призван открыть эту тему для инструментоведения /31:185/ и, разумеется, не претендует на всеохватность.

Среди явлений культуры МИ, в целом, благодарный объект систематизации. У него есть наименование. “Мы... в состоянии достаточно точно описать его внешний вид и его функционирование, т. е. относительно ясно опознать и зафиксировать его признаки” /93.2:13/. Это послужило благоприятной исходной базой систематизации еще в отдаленные времена. Разумеется, и выбор критериев систематизации, и степень очерченности признаков в различное время были различны, зависели от глубины проникновения в сущность явления, задач и методологии исследования.

Цель первых систематизаций – объединить беспорядочное изобилие индивидуальных видов МИ в связанные группы /75:1291 и далее/. Древнейшая их посылка – сгруппировать объекты в *относительно равные* блоки. Посылка эта дает себя знать и в более поздних классификациях. В систематике

В. Маййона в ряду подгрупп аэрофонов, объединенных по способу образования колебательного процесса – дульцевые (по современной терминологии – флейты), язычковые (шалмеи), мундштучные (трубы), – оказываются т. н. полифонные, объединенные в подгруппу по признаку “многотрубчатость” /218/. Причина – их значительное место в коллекции Брюссельского музея и в бытовой практике того времени. Тем же лишь и объяснима классификация флейт в “Атласе”: окариновидные, продольные, поперечные; и далее – открытые, многоствольные, свистковые... /860⁷.

По исходному классификационному признаку все известные в истории систематики МИ можно объединить в две группы: 1) структурные; 2) функциональные. Критерий классификации первых – структурные особенности инструмента и/или исполняемой на нем музыки, вторых – функциональные.

Одна из самых ранних из известных структурных классификаций – древнекитайская (II в. н. э.) – делит инструментарий на 8 групп согласно материалу, из которого он сделан: металла, камня, шкуры, шелка, тыквы, бамбука, деревянные и земляные МИ /637:220; 93. 2:13/. Материал, природа колеблющегося тела (источника звука) обусловили и 4-групповую древнеиндийскую классификацию Бхараты (V в. н. э.) /139:150/, предвосхитившую классификацию В. Маййона /93. 2:13/. Две ветви античной музыки – авлетика и кифаристика – выходят из противопоставления духовых струнным. Народная киргизская классификация флейт отражает и материал, и конструкцию: чогойно чоор (открытая, из чертополоха), балтыркан куурай чоор (из дудника, с грифными отверстиями), ышкырык чоор (с грифными отверстиями и свистковым надрезом) /1087/, – и стремление представить структурную эволюцию от простого

⁷ С материалом это тоже плохо вяжется. Многоствольные могут быть свистковыми, окарины – всегда; открытые – продольными и поперечными, как и закрытые – одно- и многоствольными.

к сложному. Классификация Аш-Ширази: I. “Связанные с вибрацией струн” – “Алати мухтазза” (по сути – МИ с твердым вибратором – симфония. – И. М.) делятся на 1) струнные (совр. – хордофоны), подразделяемые на а) состоящие из набора открытых струн (т. е. арфы и цитры), б) “из каждой струны которых извлекается множество звуков” (т. е. лютни); 2) не имеющие струн твердые тела, сосуды и др. (т. е. идиофоны); II. “Духовые” – “Алати завватуннуфх” (аэрофоны) двух видов – 1) с непосредственным вдуванием; 2) “без него – органон” (с механическим приводом), – во многом предвосхищает систематику Хорнбостеля-Закса /937:299-300/.

Древнейшая из классификаций по способу звукоизвлечения – у Боэция. Согласно ей ИМ образуется: а) “путем натягивания жил (щипковые)”; б) “путем выдыхания, как в флейтах (духовые, выдыхаемые)”; либо в) “посредством инструментов, приводимых в движение водой или каким-либо ударом (ударные)” /635:42, 160/. Классификационный признак у Кассиодора внешне выдержан менее последовательно: а) ударные (“тела, по которым ударяют”); б) струнные (“плекторные”); в) духовые (“струя воздуха обращается в звук голоса”), однако налицо попытка эмоционально осмыслить группу МИ и структурные признаки исполняемой на них музыки /635:169, 309/. В классификациях средневекового Востока (аль-Фараби, Ибн Даста, Ибн Сина) – струнные, духовые, ударные – структурный подход, согласно Ибн Сине, сочетается с элементами функционального: “инструменты отличаются друг от друга тем, как они применяются” (духовые и струнные в традиционной музыке Востока имели разные сферы функционирования) /105/. Та же 3-групповая классификация с дальнейшей дифференциацией (струнные – щипковые, смычковые; духовые – деревянные, медные и т. д.) в классическую эпоху европейской музыки стала наиболее употребительной. Она отражала музыкальную практику, стиль, структурные особенности музыки, исполняемой той или иной группой инструментов, их место в партитуре симфонического оркестра.

Музыкально-структурный критерий классификации выдвинули много раньше. Еще Исидор из Севильи, произведя систематизацию музыки “сообразно способу извлечения звука”, наполняет этот критерий *эстетической* окраской. По Исидору музыка делится на: гармоническую (вытекающую из звучания голоса), органическую (духовые инструменты), ритмическую (ударные и струнные) /635:172, 176–179/. Следующий шаг – от музыкально-структурного признака к музыкально-функциональному с учетом социума (577:60) – делает Грохео (кон. XIII – нач. XIV вв.), разделяя инструменты по “степени тонкости” на струнные и “для празднеств, военных игр и турниров” (духовые и ударные) /635:242/. Отчетливо классифицирует МИ по их функции в светской музыкальной практике своего времени М. Преториус (XVII в.): 1) фундаментальные (основные); 2) орнаментальные (украшающие) /93. 2/.

Этим же путем пошли русские инструментоведы. Классификация М. Глинки: 1) литавры и медные духовые; 2) духовые деревянные; 3) смычковые (“змеиные”); 4) инструменты-“роскошь оркестра” (английский рожок, арфа и т. д.). Классификация Н. Римского-Корсакова: 1) певучие; 2) ударные; 3) звенящие. Классифицировали МИ и по типу строя: 1) с неизменяемой или точной интонацией; 2) с изменяемой или свободной интонацией; 3) с относительно точной интонацией /696. 1:23/.

Стремлением *соединить* критерий музыкальной практики с объективными органо-логическими данными продиктованы классификации инструментов европейского оркестра. Придерживаясь традиционной оркестровой классификации – струнные, духовые, ударные (обоснованной Ф. Гевартом, теоретически подошедшем и к 4-групповой системе), Г. Берлиоз делит духовые на язычковые, безязычковые, клавишные, амбушюрные медные, амбушюрные деревянные, человеческие голоса /472; 421/. Эта же линия имеет место и в современном инструментоведении (напр., в классификации ударных В. Бибергана /422/).

Основы универсальной структурной классификации МИ различных времен и народов заложил В. Маййон. Согласно исходному признаку – *источнику звука* (колеблющемуся телу) – инструменты делятся на: аутофоны (самозвучащие); мембранофоны; струнные; духовые. Следующий признак – *способ звукоизвлечения* – реализован менее последовательно (выше приведена классификация аэрофонов). Классификация струнных (смычковые, щипковые, ударные) структурно неадекватна реальной картине мирового инструментария. Щипковый и смычковый способы звукоизвлечения у многих народов не отразились на конструкции инструмента и нередко сочетаются /825:361-362/. Тот же контрабас (в джазе и симфоническом оркестре) должен был бы раздвоиться и т. п. /149/.

Классификация В. Маййона дала толчок ряду, в том числе отечественных, исследований /1033; 965/. На ее базе выросла и универсальная структурная классификация Э. Хорнбостеля и К. Закса /149/. Последняя отличается исключительной для своего времени детализированностью, последовательностью, четкостью критериев, стремлением выявить иерархию признаков того или иного класса инструментов. Основные признаки – *источник звука, способ звукоизвлечения, конструкция* – на каждом уровне реализуются строго и жестко. Строгость – не только в выдерживании признака, но и в обосновании *иерархии*: от обобщенного к детализированному, от простого к сложному, от основного к второстепенному, от типового к частному. Отсюда алгоритм расположения групп по 1-му признаку: идиофоны (с естественной упругостью вибратора⁸); мембранофоны (вибратор – натянутая перепонка); хордофоны (струна); аэрофоны (сжимаемый воздух). Признак их следующего подразделения для разных групп также разный. Идиофоны вначале классифицируются по способу звукоизвлечения, хордофоны – по конструкции: для соответствующей груп-

⁸ Акустически точнее чем самозвучащие (аутофоны) В. Маййона.

пы указанные признаки иерархически важнее и исторически стабильнее. Вместо излишних для подробной дифференциации категорий “класс-род-вид” и т. п. – цифровая десятичная система Дьюи, упрощающая каталогизацию, поиск и межъязыковое общение органологов (Т-10). Систематика Хорнбостеля-Закса получила широкое распространение и стала наиболее употребительной (даже закреплена рекомендацией ЮНЕСКО). Следующие за ней большинство новых классификаций явились ее расширением, упрощением либо приспособлением к локальным задачам. Среди них работы Т. Норлинда, К. Райнхарда, К. Айзиковитца, Л. Ленга. Она лежит в основе трудов Г. Тампере, М. Тодорова, П. Чисталева, Р. Галайской, С. Субналиева и др. /270; 257; 152; 195; 340; 1098; 1133; 868; 1088/.

Г. Дрегер значительно расширил систему Хорнбостеля-Закса, сделав объектом классификации не просто звучащие (описываемые визуально), но *функционирующие* орудия. Наряду с морфологией и способом игры учитывается музыкальная специфика инструментов, одно- и многоголосие, протяженность звука, диапазон, динамика, техническая подвижность, тембр, дедуктивно допускается “включение еще не известных..., но возможных случаев” /76/. На Хорнбостеля-Закса опираются и адепты типологического инструментоведения, считая, однако, что путь систематики исчерпан, и новым классификациям должны предшествовать комплексные исследования отдельных инструментов и их типологизация, основанная на индуктивном анализе /93. 1:20–22/.

Среди менее удачных реконструкций систематики Хорнбостеля-Закса, не получивших развития – расширение И. Аллендером, Н. Дьяконовым и Д. Рогаль-Левицким основных классов от 4 до 6 за счет добавления т. н. язычковых и пластинчатых /633.1:524/. Основным признаком класса (тип вибратора) подмечен второстепенным: ведь “язычковый” варган и все “пластинчатые” – тоже идиофоны, т. к. обладают вибратором с естественной упругостью. Авторы “Атласа”, провозгласив возвращение к Хорнбостелю-Заксу, постепенно отказались и от пластинчатых

/860.1/, и от язычковых /860.2/, но систему в целом изложили неточно, утратили ее детализацию, последовательность, очерченность признаков.

Наряду с работами, опирающимися на систематику Хорнбостеля-Закса, и после ее распространения появлялись исследования, отталкивающиеся от прежних классификаций; оркестровой (Ф. Кароматов, А. Гуменюк, И. Хашба) /926; 880; 1119/, майионовской (Г. Хоткевич) /1123/ и т. д.

Делались попытки создания *структурных классификаций* на принципиально *иной* иерархии. Среди наиболее оригинальных – система П. Зимина /906/. По исходному признаку – *способ звукоизвлечения* – выделены 6 классов: ударные, щипковые, фрикционные, вибродинамические, фрикционно-газовые и ударно-газовые. Широкого применения эта интересная, последовательная и довольно детализированная (с применением кодировки Дьюи) классификация не получила из-за известной умозрительности, отсутствия апробации в органо-логической практике. Да и появилась она, когда использование системы Хорнбостеля-Закса стало нормой.

Имеют место и функциональные классификации. Одним из первых классификацию украинских МИ и найгршей по их бытовой функции произвел К. Квитка. При этом учитывались обстановка, способ исполнения, характер “звучания, а также настроения играющих и слушающих” /929:257/. У нас в стране опубликован и опыт подобной классификации шведского инструментария Э. Эмсгаймера /1158/.

Классифицируя МИ африканского племени догонов *по социальной приуроченности*, А. Шеффнер учитывает хозяйственно-географическую ситуацию, обрядовые функции, поло-возрастную приуроченность, выделяет инструменты женщин, мальчиков, мужские, похоронного ритуала и связанные с исламом, основных территорий и приморского побережья /299/. Систематизацию хорезмского инструментария по принадлежности скотоводческому или земледельческому хозяйству, быту степных кочевых племен или оседлых южных районов осуществил

Р. Садоков /1064:24–25/. О перспективности классификации по *исторической последовательности* появления видов МИ говорил К. Квитка /929:257/, ссылаясь на музыкально-историческую систематику народов по фактору бытования определенных типов инструмента /276:25/. Однако наиболее фундаментально историческая систематика МИ осуществлена К. Заксом /283/.

Комплексный каталог МИ требует соответственной систематики, учитывающей как их структурные особенности, так и специфику изготовления, функционирования, социально-профессиональной принадлежности. Разумеется, на каждом уровне классификации все аспекты одновременно не могут быть учтены. Во-первых, нередко один и тот же объект полифункционален; во-вторых, два инструмента могут быть родственными по одному признаку и далекими по другому. Одновременная реализация многоаспектности привела бы к утере четкости. Поэтому более плодотворным нам видится путь комплексной систематики на основе серии автономных классификаций, проводимых параллельно по каждому из избранных аспектов. На сегодняшнем этапе, понятно, комплексные классификации (и соответственно каталоги) возможны лишь по отношению к ограниченному материалу. Вместе с тем, сравнительные исследования, изучение крупных этно-исторических ареалов, все будущее науки требует унификации в документировании данных. Нужно уже сейчас при составлении каталогов видеть контуры будущей многоаспектной **универсальной комплексной систематизации** инструментария (УКС).

УКС должна отражать как индуктивно-эмпирические данные, так и синтезирующее их осмысление (включая дедукцию). Другими словами, УКС должна предполагать как *реальные*, так и *возможные* инструменты⁹. Обязательное условие существования такой систематики – *однозначность признака* на каждом

⁹ В 1971 г. автор ввел в УКС “световой вибратор” чисто дедуктивно. А в 1972 г. на Всесоюзном семинаре в ЛГИТМИК Вл. Семенов продемонстрировал изобретенный им инструмент со световым вибратором.

уровне. Порядок распределения групп на каждом следующем уровне внутри одного класса координирован с соответствующим уровнем во всех других классах. Подобные явления закодированы той же цифрой и на том же месте в цифровом ряду (по системе Дьюи). Например, виолончель и пила по признаку “вибратор” – в разных классах, по характеру возбуждения звука – в одном ряду. Поэтому факт “возбуждение смычком” должен занимать аналогичное место на аналогичном уровне, хотя и в разных классах. Для этого, несмотря на различное значение признака (главное, второстепенное) в разных классах (для аэрофонов важнейший – форма вибратора, для хордофонов – его расположение на корпусе, для идиофонов – способ возбуждения и т. д.), порядок учета должен быть единым. Облегчается сравнение и ярче выявляется сходное, что стимулирует новые поиски. Последовательное кодирование позволит воспользоваться компьютерными программами.

УКС предполагает автономные классификации по следующим параметрам: вибратору; системе вибраторов; характеру возбуждения, возбудителю и системе возбудителей; преобразователю (усилителю, резонатору); конструкции и взаимоотношению частей инструмента; музыкально-исполнительской природе; функции.

Вибраторы классифицируют по типу энергии: механические (твердые, жидкие, газообразные), световые, электромагнитные (среди них электронные МИ). Далее, по типу упругости: с природной упругостью (идиофоны), упругостью натяжения (мембранофоны и хордофоны) и сжатия (аэрофоны). По форме: исходя из разных комбинаций основных пространственных протяжений (длины, ширины; высоты), когда каждый параметр примерно равен одному или двум другим; больше в соразмерном или несоразмерном отношении (напр., диаметр и длина струны). По материалу: органические, неорганические, комбинированные¹⁰. Органические: естественные (растительного

¹⁰ Комбинированность, свойственная и другим явлениям, далее в тексте опускается.

или животного происхождения, и более детально) и искусственные (на основе физических преобразований или синтетики, и их виды – бумага, нитка, канат и т. д.). Неорганические: естественные, искусственные, животного происхождения, натуральные, обработанные и т. д. По конструктивному типу: цельные, полые (замкнутые, с отверстием, открытые, с одной, и полуоткрытые, с другой стороны, и т. д.). По тоновой системе: с колеблющейся или стабильной, фиксированной или нефиксированной высотностью; далее: по возможности воспроизведения обертонов, типу обертоновых рядов; единичности или множественности тонов, формам и способам изменения исходной высоты.

Системы вибраторов – по количеству и слагаемым; по формам закрепления: укреплены на корпусе, специальных приставках, межвибраторных скреплениях...; однородные и разнородные; по строю: с равно- или разноинтервальными соотношениями, одинарные или хорные (удвоение, утроение и т. д. тех же высот); и далее: унисонность, ангемитоника, диатоника, гемитоника, микротоника (интервалика менее полутона), макротоника (более полутортона).

Возбуждение – по своему типу: при статическом или кинетическом вибраторе; возбудитель – реактор или преграда; возбуждение – процесс или момент (колебания затухающие или незатухающие). По виду энергии. При механической – для возбуждения-момента; угол атаки, близкой к 90° – удар, подвиды: собственно удар, сталкивание, встряхивание, вращение; угол, близкий к 0° – скольжение, подвиды: бряцание, щипок; для возбуждения-процесса: $\angle \times 90^\circ$ – давление, подвиды: колебательный процесс вдоль оси вибратора (все трубы и шалмеи), перпендикулярно оси (флейты и все твердые вибраторы); $\angle \times 0^\circ$ – трение (фрикционные). Далее: возбуждение по прямой инициативе исполнителя или без нее (эоловы инструменты); непосредственное (самим исполнителем, органами его тела, специальными предметами, механической или электромагнитной системой передач) или программируемое возбуждение. По

материалу, форме, конструкции возбuditеля – аналогично предыдущим уровням классификации.

Преобразователи – по типу: электромагнитный, акустический (резонатор, другие). По виду резонаторов – твердый поверхностный излучатель, др. По материалу, форме и т. д. – аналогично предыдущим. Единичные и множественные резонаторы. По видам диффузирования: твердыми резонаторами, раструбное и др.

При классификации конструкции необходимо учесть типовые формы инструментов (они в целом зафиксированы у Хорнбостеля-Закса) и различные формы связи вибраторов, возбuditелей, преобразователей.

Классификация по музыкально-исполнительской природе – параллельно по тембрам, громкостям, протяженности тона, подвижности... их составляющим: строю, звукорядам, типам вибрации тона, плотности, максимальной и минимальной продолжительности и т. д. Важно дифференцировать симметрию и асимметрию, естественные, выравненные (темперированные) и невыравненные строи, формы темперации.

При классификации по функциям важно учесть имитацию или противостояние звучанию: мира живой и неживой природы, человека, с проявлением в тембре, диапазоне, ритме. Дифференцированы функции: бытовая, эстетическая, магическая, культовая; вспомогательная в трудовых, военных операциях; лечебная, дидактическая; сигнальная; многообразные (гл. 1, 2) формы участия в обряде, полиэлементных (синкретических и синтетических) видах искусства, чисто музыкальных жанрах и пр. В сфере систематизации – социологические характеристики МИ; круг репертуара и жанров; характеристика взаимодействий с иными (вне инструмента) музыкальными проявлениями, формами и жанрами; сферы бытования в рамках локального стиля, этноса, ареала; возможности и реальные ансамблевые соединения.

Предлагаемый метод, думается, приемлем и для многоаспектной систематизации наигрышей. Дело

это новое. Какой-либо исторический опыт отсутствует. Некоторые (органологические, функциональные) аспекты такой классификации, естественно, аналогичны предложенным. Ряд общемузыкальных признаков для классификации наигрышей могут быть сформулированы при опоре на универсальную песенную классификацию, если таковая будет создана /492; 599/, либо локальные систематизации песен /769; 8/.

Вместе с тем, при классификации наигрышей обращают на себя внимание специфичные для инструментальной мелодики периодичность, акцентуация, опорность тонов, обусловленные системой штрихов, ансамблевой техникой и подбором инструментов в ансамбль, характером атаки звука, объективной дифференциацией отдельных тонов звукоряда (напр., у труб и варганов) и т. д. Важна постоянная координация между классификационными и каталогизационными данными инструментария и наигрышей. В Т-11 приведены фрагменты системы многоаспектных указателей ИМ Гуцульщины и Волховского бассейна России /996.2; 989.2/. Указатели отражают автономные и координированные классификации инструментария и наигрышей в аспектах: морфологии инструмента, локализации распространения МИ и наигрышей, народной терминологии, музыкальной терминологии, музыкальной стратиграфии (по сфере и ситуации бытования, половозрастной и социально-профессиональной среде функционирования и принадлежности), места изготовления, функции в быту, видам исполнительства, музыкально-структурным (тоно-звукорядным, строем, тональностями) особенностям инструментария, жанровой, ладо-звукорядной и ритмической специфики наигрышей.

Путь к универсальной классификации – долгий и лежит через многоаспектные систематики инструментализма отдельных локальных и национальных культур. Их сравнение, сопоставление, включение в большой, широкий круг мирового инструментализма необходимы не только для расширения представлений об этом мире, но и для более глубокого постижения

каждой конкретной локальной или национальной музыкальной культуры...

Итак, кристаллизация и историческое развитие системы фиксации и научного моделирования традиционного инструментализма отражают, с одной стороны, природу и жизнь инструментальной музыкальной традиции, дуализм и неразрывность ее начал: материального и духовного, прикладного и эстетического, мобильного и фиксированного, автономности и взаимосвязанности ее элементов, с другой – путь науки к постижению этой традиции. Сегодняшние успехи, перспективы совершенствования в области фиксации и научного моделирования инструментализма дают возможность обратиться и к такой важной, мало разработанной теме, как традиционное музыкальное формообразование.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Природа, своеобразие функционирования, генезиса, хранения и передачи традиции в конечном счете отразились в основной художественной ценности инструментального музыкального искусства – самих текстах, конкретных произведениях традиционных музыкантов, а обусловленный материалом и подходом к его изучению характер фиксации – на пути их постижения.

Понимая, что становление художественного текста обусловлено многими факторами, остановимся лишь на наиболее специфичных для НИМ. Это особенности образности, содержательности инструментального музыкального творчества; исполнительская, импровизационная природа профессионального искусства контактной коммуникации; роль МИ и исполнительства на нем в формировании и закреплении стилевой характерности.

1

Исследование эстетики, содержательности, семантики ИМ того или иного этноса – задача сложная. Чтобы не впасть в корректирующее восприятие, семантику исследуемой музыки важно выявить *изнутри*, в связи с эстетическими требованиями и законами, присущими традиционной культуре, которая породила эту музыку.

ИМ – *составная часть культуры этноса*. Она тесно связана с его бытом, традициями, психическим складом, представлениями о прекрасном, системой символов добра и зла, любви и ненависти. Без знания, понимания материально-духовного комплекса, которым живет, наполняется и который отражает НИМ, пытаться постичь ее образный строй и стилевую специфику – тщетная затея /4; 5; 34; 56; 118; 144; 181; 198/. Инструментализм развивался в тесных контактах с разными видами традиционного искусства /333/: в одни исторические периоды и у одних народов в большей, в другие – в меньшей степени. Эти связи сказались на тематике, мотивах и образах ИМ, своеобразии мышления, ритме, динамике, типе экспрессии, характере созерцания, идейной наполненности, художественной предназначенности произведений (выше мы рассматривали этот вопрос).

Семантику музыкального текста нередко можно выявить, лишь обратившись к *внетекстовой информации*. Так, проявление в казахском кюе стилистических характеристик жанра индикаторного сообщения о смерти – естирту – сразу направляет внимание слушателя в определенное тематическое русло /1009:12-13; 822:51–58/.

Однако, поднимая общую с другими видами искусства тематику, ИМ реализуется *в своих, только ей присущих художественных образах*, глубоко самобытно, по-своему отражая традиционные представления и идеи. Даже вступая в полиэлементные сочетания, инструментализм вносит в них свою, глубоко ему присущую лепту. Наиболее рельефно эта специфически инструментальная музыкальная образность выявляется *в жанрах музыки для слушания*. Это естественно, ведь инструментализм здесь выступает в наиболее очерченном и законченном виде.

Функционально все произведения ИМ могут быть объединены в две основные жанровые группы. В первой оказались бы жанры, связанные со строго определенными ситуациями исполнения, во второй – неприуроченные. По отношению к музыке для слушания обозначенная гра-

ница весьма условна. Не только потому, что приуроченная музыка часто связана не с одним единственным событием, а исполняется в различных обстоятельствах (одним наигрышем гугулы встречают и восход солнца, и начало колядования; под один марш полешуки приветствуют свадебных гостей и завершают многие ритуалы и т. д.) /18; 42/. Напрашивается сравнение с функционально разными песнями на одну мелодию, но с разными словами. Однако это принципиально различные явления. В мелодически общих песнях жанровую дифференциацию осуществляет слово. В инструментальных произведениях, в том числе программных, вся полнота выражения – в музыке. О чем бы ни “рассказывала”, какие бы факты ни отражала игра музыканта, произведения, им исполняемые, несут звуковые образы. *Содержание их текстов – музыкальное.*

Мы должны исследовать процессы, события, переживания, вызвавшие к жизни то или иное произведение, пытаться рассмотреть, как реализовалось (осознанно или неосознанно) стремление отразить эти переживания. Но, изучая инструментальное произведение, мы изучаем его *музыкальное содержание*. Следовательно, и общность некоторых “приуроченных” произведений есть общность их музыкального содержания.

Далее. Самостоятельная ИМ для слушания – достижение зрелого периода инструментализма, с высоким уровнем *эстетического* осознания творческого процесса. Понимание, оценка практической роли подобных приуроченных жанров со стороны исполняющих их профессиональных традиционных музыкантов очень условны. К тому же большое значение в музыке для слушания приобретает неприуроченное исполнительство. Нередко свободные наигрыши звучат в тех ситуациях, когда должно быть исполнено приуроченное произведение. Да и сама “приуроченность” наигрыша распространяется на все более широкий круг явлений. Именно со *свободным* музицированием, *появлением новой тематики и форм* выразительности связано развитие инструментализма. Древние приуроченные жанры сегодня живут и умирают, но не зарождаются...

Налицо и противоположный процесс. Во-первых, развитие профессионализма вызывает определенную *обусловленность* (на новом уровне) самого *исполнительского процесса*. Укрепляются старые, возникают новые формы и ситуации музицирования для слушания со своей обусловленностью. Таково все более распространенное повсеместно *концертное музицирование*. Во-вторых, усиливающееся проникновение свободных жанров в сферу бытования приуроченных – вызывает ответную реакцию. Элементы тематики, содержательности, понимание народом практической (в любых формах) роли “обусловленных” видов музыки для слушания *проникают* и в *свободные* инструментальные жанры. Лишь осознавая это, можно выявить семантику тех или иных текстов.

Как видим, происходит определенное столкновение момента бытования традиционного искусства с его содержанием и формами воздействия на слушателя. Это понятно, если учесть, сколь едино, неразрывно сложное явление, называемое музыкальным искусством, сколь взаимообусловлены бытование, функционирование, восприятие творчества, сколь высока мера этого единства для традиционной культуры вообще и для инструментализма в частности. Чем же вызвана обусловленность бытования музыки для слушания? Почему любые инструментальные произведения несут на себе печать приуроченности и предназначенности?

Искусство, как всякий род деятельности, согласно традиционному мировоззрению, является процессом *целесообразным*, нужным людям, имеющим практический смысл. В различные эпохи менялось понимание функциональности искусства. Менялись практические задачи, ставившиеся перед музыкой. Эти *задачи прошлого* наложили свой отпечаток и на произведения, *бытующие сегодня*, на нынешнее понимание практической предназначенности художественного творчества.

Выше, характеризуя функционирование НИМ, мы говорили о жанрах, оставшихся в наследство от прошлого, являющихся-

ся, по мнению народа, средством воздействия на природу, общения с живым и неживым миром, добрыми и злыми сверхъестественными силами, средством магии, заклинания, направленными на развитие хозяйства, благополучие, достижение практических успехов, личные цели – зарождение и сохранение семьи, укрепление здоровья и т. д.

Главная *практическая задача музыки для слушания* – воспитание лучших качеств молодых (и не только молодых) членов общества в духе традиционных представлений о нравственности, правах и обязанностях человека. Настоящая музыка, считают полещуки и волховчане, аукштайттейцы и гуцулы, вепсы и гурали, башкиры и казахи, воспитывает *честь и благородство, любовь к родному краю, народу, героизм, мужество*. Выше мы писали о тематике и образах, связанных с героическими периодами в истории того или иного этноса, их месте в программной тематике.

Здесь же рядом – *умение чувствовать прекрасное*: красоту природы, степей, полей, гор, лесов, рек, смены времен года и дня, погоды, цветения, красоту естества и красоту труда, одежды, вещей, домов, речи, пластики, грации. Природа и человек прекрасны, и все, что делается руками людей, должно быть прекрасно. Недаром столь изысканны народны костюмы, любовно украшены жилье, предметы быта, орудия труда, посуда, печи, ковры и т. д. Их орнаменты настолько гармоничны, что, глядя на них, забываешь о практической предназначенности и видишь только произведения искусства. Недаром *функциональный переход* явлений прикладного декоративного творчества сегодня в область *собственно искусства* народных мастеров резьбы, скульптуры, изразца совершается без какой-либо стилевой революции. А вот перевод этой деятельности на массовую, промышленную основу за счет тиражирования несет опасность утери художественности /236:29, 31–32/. *Слушание музыки* – лучшее средство *постичь прекрасное* – мнение, твердо укоренившееся в сознании людей.

Рядом с красотой – *труд, мастерство, ловкость, изобретательность* и умение *ценить, понимать, уважать* и восторгаться подлинным мастерством, искусностью, вдохновением. Поэтому рядом с произведениями, связанными с героической или эпической тематикой, – лирические полотна и праздничные, разудалые фантазии с большим местом блестящего, виртуозного начала. И конечно, слушание и исполнение музыки – это и *эстетическое* наслаждение, непосредственное общение с прекрасным, удовлетворение художественных потребностей и устремлений, образное самовыражение, эмоциональное общение, глубоко затрагивающее людей: “Сопівочка-вербівочко жалібненько грає, та без ноже, без тарелі серденько си крає”¹.

Традиционная ИМ по-своему преломляет мир этноса, со всей присущей данному искусству полнотой, но различными путями. В этом плане выделяются две группы произведений: 1) отражающие объективный мир в *конкретных* (насколько это возможно для музыки) и 2) *более обобщенных* формах высказывания.

Реализуются они в разнообразных жанрах, обусловленных способом выражения тех или иных представлений о мире, внутренних переживаний, эстетических идей и собственными музыкальными традициями. Каждая национальная культура обладает своей жанровой системой. ИМ для слушания славян, румын-молдаван и балтов свойственны: а) обобщенные лирические пьесы; б) лирико-эпические поэмы; в) лирико-изобразительные поэмы-рапсодии; г) изобразительные жанровые картинки; д) обобщенного плана сюиты-поэмы и рапсодии со значительными элементами виртуозного, блестящего начала. Данная классификация предполагает и более детальные подразделения. Среди лирических пьес: *свободно-импровизационные* (“Кирила” и “Своя игра” русских, “Tirliavimai” литовцев и т. п.), песенные (инструментальные версии песенных мелодий),

¹ “Сопилочка из вербы жалобно играет и без ножа сердечко раздирает” /90. 1:110/.

маршевые и танцевальные; и далее: частушечные, коломыечные, вербунковые, полечные, вальсовые, плясовые (“Барыня”, “Елецкого”, “Подгорная” – у русских; “Козачок”. “Горлица” и пр. у украинцев; “Лявоніха”, “Рэчэнька”, “Бульба” – у белорусов; “Ozwozny”, “Krzesany”, “Mazur” – у поляков; “Trandipolka” – у литовцев и т. д.) /233; 843:гл. 3; 906/.

Такое жанровое деление взаимосвязано с формами функционирования инструментализма. *Преобладание лирических жанров* обусловлено определенной свободой подавляющего большинства произведений для слушания по отношению ко времени и месту исполнения. Лирическое начало характерно особенно для содержания первых трех жанров, потому что: 1) в них преобладает лирическая форма высказывания; 2) в их основе лежит лирический образ, который выделен даже тогда, когда произведение повествует о героических периодах истории и определенная объективность, эпичность безусловно имеет место (пьесы с опрышковской, гайдуцкой тематикой у поляков, словаков, валахов, украинцев; так же у тюрок например, башкирский “Буранбай”, “1916 год” Д. Нурпеисовой и т. д.).

Подобное явление характерно также для *развернутых построений* со значительной долей *изобретательности, картинности*. Здесь выше роль *контонирования*, отчетливее стремление к симультанному охвату целого, *архитектоническое* начало преобладает над процессуальным. Главным является лирический образ, развивающийся как бы на фоне природы или бытовых сцен, картины которых отражены с использованием *изобретательного* начала.

Своеобразными инструментальными акварелями предстают *жанровые картинки*: восточно-украинский “Бычок”, гуцульские “Косар” и “Дутка в скрипку” (изображение волынки на скрипке), русское “Тела-тела”, белорусские “Коза”, “Чобаты”, литовские “Gegutė” (кукушка) и “Adata” (иголка), молдавские “Раца” (утка) и “Сферделуш” (буравчик) и т. д. Они отличаются от *лирико-изобретательных поэм* более скромными масштаба-

ми и, главное, целевой установкой на момент *зарисовки*, имитации².

Обобщенность высказывания, свобода и развернутость построения характерны для произведений, относимых нами к *жанру сюит-поэм* (“дойны” румын – молдаван и евреев, “до слухання” гуцулов, “нуты” поляков, большие кадильные композиции белорусов и русских и т. д.). В этом отношении они близки жанру *обобщенных лирических пьес*. Но есть и различия. Во-первых, по характеру, содержательности сюиты-поэмы – произведения *концертного склада*, с определенной приподнятостью, размахом, широтой мазка, тематическим многообразием, ладовой и динамической контрастностью, значительной долей праздничного блеска и виртуозности. Для лирических же пьес характерна сдержанность, *интимность* изложения. Это отражается в более скромных размерах сочинений, одно-, максимум, двух-темности, в более заботливом отношении к деталям; в камерности.

Существенным образом данные жанры отличаются и по своему материалу. Наиболее типична принадлежность лирических пьес, отчасти и концертных сюит-поэм к специфически инструментальному пласту. Для последних характерно преобладание *танцевальной* мелодики и ритмики. В лирических пьесах сильнее связь с *песней*. Это, разумеется, не значит, что они лишены танцевальных ритмов, а сюиты-поэмы – элементов песенного мелоса. Но преобладание песенности в лирике, танцевальности в сюитах-поэмах – характерный признак жанра. Отличается и исполнительская интерпретация материала. Танцевальные мелодии в лирических пьесах интонируются более мягко, напевно, сдержанно; песенные – в сюитах-поэмах – более экспансивно и обостренно.

Ритмо-интонационные истоки отличают и другие обозначенные жанры музыки для слушания. Так, подобно лирическим

² “Сыграй, ... как ... сломалось колесо телеги”, – просит лэутара молдавский крестьянин /943:285-286/.

пьесам, *лирико-эпические* произведения оказываются под влиянием интонационного склада песни, причем не всегда прямо – песенной мелодики, но специфики мелоса песенных жанров, а также инструментального сопровождения. Ведь многие жанры как самостоятельные виды ИМ возникали первоначально из *сопровождения* к песне. Для *лирико-изобразительных поэм* характерно относительное равенство песенного, танцевального или специфически инструментального начал. В изобразительных пьесах-зарисовках преобладает собственно инструментальный пласт, связанный как с инструментом, исполняющим их, так и с интонационной природой имитируемых орудий³. Впрочем, как и в лирико-изобразительных поэмах, значительное место в них принадлежит интонациям и ритмике, связанным со специфическими задачами изображения, рисования: здесь возможны и интонации человеческой речи, и птичьего пения, и ритмы природы, леса, ручьев и т. п.

На формировании текста инструментальных произведений существенно сказался способ проявления *программности*. Ведь программа или отсутствие таковой – не внешний признак произведения, а важный фактор становления его музыкального содержания и формы.

Семантика наигрышей коренится в семантике *обрядов* и многочисленных *прикладных* произведений. Их программность обусловлена *программностью обрядового* акта, непрерывной связью с другими элементами обряда и прикладного действия, практическим назначением музыки в обряде (магия, воспитание и т. п.), генетической связью и постоянным соприкосновением с обрядом и трудом в быту, взаимодействием инструментализма с другими родами творчества, происхождением инструментальных жанров от синкретических видов фольклора (хоровода, танца) и его прикладных форм (сигналы, манки и т. п.).

³ Сольные и ансамблевые подражания имеют даже специальные наименования: у молдаван – “ханту”, “исон”; у белорусов – “у голас дудкі (скрыпкі и т. п.)”, у буковинцев – “На форму дримби (тримбіти и т. п.)” /943:292; 995/.

Подобное явление наблюдается в *орнаментальном декоративном искусстве*, по своей обобщенности родственном инструментализму в виде народного творчества. Целые сюжеты расскажут вам знатоки резьбы по дереву и кости, ковроткачества, керамики, хотя признаков иконической изобразительности в геометрическом (наиболее древнем) орнаменте не наблюдается – символика тех или иных фигур придает орнаменту огромное *смысловое*, а не *только декоративное значение*. В зависимости от предназначения того или иного рисунка – мастерам ли при закладке избы, старостам ли при сватовстве, молодым ли при венчании – меняются его орнамент, размеры, форма и т. д. /306:40/.

Программность традиционного инструментализма, как и орнамента, можно трактовать как *реликт* бывшего *синкретизма*.

Программность возникала и в более *поздние* периоды развития музыкальной культуры уже как *эстетическое* свойство. Это так называемая *синтетическая программность*, основанная на вторичном синтезе музыки и внемузыкальных средств, на происхождении программного произведения из непрограммного. Однако и в этом случае она отражала конкретные события, ситуации или обрисовывала характеры, то есть была связана с пониманием практической роли искусства. Тематика *наигрышей* с синкретической программностью связана с древнейшими трудовыми, сакральными мотивами; синтетической – с социальной, общественной, исторической тематикой (“Буранбай” и “Перовский” у башкир и казахов, пьесы о Довбуше у карпатских украинцев, о Яношике – поляков, словаков и т. д.).

Становление обоих видов программности обусловлено тем, что музыка для слушания использует интонационно-ритмические *формулы прикладных наигрышей*, имеющих определенное *сигнальное, информативное* значение. Синтетическая программность возникает на базе “чистого” инструментализма. Этот последний существует наряду с синкретической программной музыкой и синкретическими жанрами искусства вообще, да и сам многое сохранил от вскормивших его видов фольклора, ритуала, интонационно-сигнальной системы и т. д. Роль

взаимосвязи и взаимопроникновения синкретической и синтетической программности, значение первоисточников и спутников функционирования традиционного инструментализма в становлении того или иного типа программных произведений весьма существенна.

Программность определяет ряд стилистических особенностей художественного текста в ИМ. Важнейшие из них: сюжетность, обуславливающая построение формы и развитие темы; образная характеристика, связывающая материал с конкретным “героем” (в теме, интонационном круге, ритмике и т. д.); изобразительность. Последняя реализуется в ассоциативности и звукоизобразительности. Ассоциативность основана на способности связывать в единый конгломерат различные ощущения (в т. ч. вызванные разными, но совпадающими по времени и месту явлениями). Закрепление связи приводит к тому, что воспроизведение одного из элементов синтезированного в сознании комплекса вызывает у слушателя мысленную дорисовку недостающего. Так, имитация речи, причитания, пения свадебного персонажа, исполненная псковским скрипачем Д. Жбанковым перед земляками, вызывает видение живых их носителей. Интонации утренних жалеечных или трембитных наигрышей, сыгранные на дудке или сопилке, должны вызвать, по мнению полесских и прикарпатских музыкантов, ощущение ранней зари и воцарения великого светила на небосводе. Особо распространенные формулы ассоциативного толка формируют эмблематическую, знаковую изобразительность.

Иконическая изобразительность или звукоизобразительность проявляется в плане звукоподражания (интонационного, тембрового, ритмического) и так называемого мелодического рисования. Объект звукоподражания – окружающая природа со всей разнообразной звуковой гаммой, трудовой процесс, бытовые сцены, обряды, речь, пение, игра на МИ и т. д.; рисование основано на мысленном проецировании высотных отношений на пространственные. В НО-26 приведены образцы та-

ких мелодий (с их графическим отображением) у разных народов, причем акцент сделан на мотивы солнца (круга, полукруга) и креста, наиболее свойственные музыке и орнаменту.

Сочетанием иконической и эмблематической изобразительности является *свето-цветовая* и *динамическая* (громкостная) ассоциативность. На ощущение светлых и темных тонов, интонаций, тембров влияют как объективные их свойства, так и прочные связи, которые сложились между инструментализмом и искусством орнамента. Основные “выразительные возможности” громкостной ассоциативности, свойственной восприятию многих народов, – передача близости-дальности и создание эффекта приближения-удаления.

Проблема *ассоциативных связей* – одна из важнейших в семантике инструментального текста. Здесь существенны два вопроса: 1) о соотношении ассоциативности с программой произведения; 2) о дифференциации исполнительской и слушательской ассоциативности. Особенно значима первая, так как является целевой и потому связанной с определенным кругом средств. Вторая зависит от эрудиции слушателя (исследователя) и может иметь научный смысл даже тогда, когда сегодняшней исполнитель тех или иных ассоциаций не осознает.

Для НИМ характерны два типа программных произведений: 1) с подробной сюжетно-событийной программой или программой-картиной; 2) с обобщенной программой или программой-идеей. *Первые* реализуются в изобразительных жанровых картинках либо поэмах-рапсодиях. По содержанию они восходят к древним истокам. Характерны пастушеские мотивы, зарисовки быта, природы, обряда, имитации различных МИ; мелкие построения объединяются в единое целое в значительной мере за счет сюжетности. Велика роль изобразительности. Программа (легенда, рассказ, песня) излагается исполнителем, его учеником, либо опытным слушателем до, после или во время (в виде комментариев) исполнения произведения в целом, либо его эпизода /980; 1009.2:13–21/. В т о -

рые – по истокам более поздние: их синкретизм идет не от обряда, а от синкретических фольклорных жанров (в основном песни). Жанры – лирические и лиро-эпические. В тематике господствуют просветленные идеалы. Словесная программа ограничена заголовком. Это объясняется: известностью основного сюжета традиционному слушателю; обобщенным характером изложения. Изобразительность менее характерна, отсутствуют мелкие построения, композиция подчинена собственно музыкальной логике /980; 212/.

К произведениям с программной идеей тесно примыкают беспрограммные композиции для слушания, в которых на песенном и танцевальном материале выстраиваются *обобщенные художественные образы*. Форма принципиально направлена на восприятие сугубо музыкального содержания, музыкальной логики, что сказывается на всех уровнях текста произведения. Вместо конкретных именных или географических атрибуций – общевидовые названия: “Кадрильная”, “Лявониha”, “Гуцулка”, “Сырба”, “Дойна”. Песенные эпизоды разных (в т. ч. ритуально несовместимых) жанров сочетаются с танцевальными – согласно принципам контраста, нагнетания, музыкальной симметрии и т. д. Концепция формы целого связана с развитием собственно музыкальных идей /993; 990; 334.2/.

Итак, содержательность народного инструментального произведения в полной мере реализуется лишь в *сложном конгломерате текстовой и внетекстовой информации*. Поэтому становление каждого конкретного музыкального текста определяется не только внутритекстовыми закономерностями, но и спецификой контекста. Сами же внутритекстовые закономерности определяются специфической природой музыкальной образности. Ее известная обобщенность, отсутствие конкретной повествовательности и свойственной словесному и изобразительному искусству наглядности (даже в наиболее “сюжетных” пьесах) – все это определяет доминирование собственно музыкальной логики и собственно музыкального кон-

структивного начала в становлении текста музыкального произведения.

2

Исследование структурной специфики художественных текстов НИМ – задача весьма сложная. Ведь каждая из многочисленных этнических (а часто и субэтнических) культур обладает *своей* особой системой организации материала. Это касается и ладообразования, и ритмики, и принципов строения звуковысотной линии, вертикали, фактуры, регистровки, тембровой драматургии, динамики, тонально-гармонического развертывания. Обычный музыковедческий анализ здесь не всегда продуктивен. Ведь задача исследователя – раскрыть *своеобразную* музыкальную систему определенного этноса языком и понятиями, выработанными в *иной* системе – европейской академической музыке.

Казалось бы, определение *мелодического* сходства – задача несложная. Определенные интонации, попевки, опорные ступени, гармонический план и т. п. следуют в том же порядке – “слева направо” (если представить в виде нотации). Сходство выявлено. Этномузыкологи для сравнения специально располагают сопоставляемые напевы строчка под строчкой. Р. Зелинский, сравнив таким путем варианты кюя “Сынграу торна”, обнаружил рельефного сходства, хотя традиционный башкирский слушатель эти варианты и вовсе отождествляет. Прослушав наигрыши много раз, действительно начинаешь ощущать их сходство. Но в чем оно? Какими средствами это родство достигается? Какие сигналы и знаки и в какой структурной ситуации имеют такое, а не иное значение? В этой системе, в этом стиле?!.. Исследователь проделал серию многоаспектных синтаксических анализов с использованием статистики. Были просчитаны всевозможные связи и сопряжения ступеней, количественные характеристики (общее звучание и частота появле-

ния) отдельных тонов, ритмических единиц, ритмических и интервальных комбинаций и т. д. Выяснилось, что роднит наигрыши единый состав структурных стереотипов. Однако, они не следуют друг за другом “слева направо” (типа ABC – ABC¹ – AB¹C), а присутствуют в самых разнообразных комбинациях (ABC – CB¹A – BA¹C – A¹C¹B и т. д.), причем в таких микропланах (внутри попевок, даже в микродраматургии отдельного протяженного звука), что услышать и увидеть их без соответствующего опыта не так просто /902/. О подобных, хотя и в другом плане, явлениях “рассредоточенной темы”, инвариантных типах становления формы при отсутствии инвариантности схем (“слева направо”. – И. М.) интересно пишет и А. Юсфин /788/. “Колькі раз і які матыў пасля чаго у кожным разе – ад музыканта залежыць”, – сами народные исполнители (Полесье) определяют зависимость порядка следования отдельных эпизодов многотемной композиции от намерения интерпретатора.

Исследование текстов народной музыки открывает колоссальные творческие горизонты. *Художественная фантазия* традиционных мастеров ИМ разных народов на протяжении веков создала множество самобытных форм, причем не только в процессуально-динамическом плане, но и в отношении архитектоники. На структурном микро- и макроуровне, в типе отношений между разделами и частями целого: в плане материала, масштабности, типа пропорциональности, расположения и величин гребней и спадов и т. д. Часто именно в произведениях НИМ особую роль играет тип взаимоотношений различных композиционных уровней одной целостной структуры, т. е. своеобразная композиционная диагональ. Конструктивно сопоставимыми оказываются как “соседние” уровни (мотив X фраза X предложение X период...), так и более отдаленного порядка (напр., мотив X период, фраза X форма целого). В различных культурах и жанрах диагональ может приобретать существенное или второстепенное значение, прослеживаться на ритмике или интервалике, гармонии или архитектонике и т. д. Струк-

туры разных уровней тоже могут быть между собой как сходны, так и различны, могут образовывать свои “композиции”, свои формы сцеплений. Так, вполне реальна структура “ $\alpha\text{VA}\beta$ ”, где маленькой письменной буквой обозначена мельчайшая ячейка, строчной печатной – более крупное образование, включающее в себя эту ячейку и т. д., вплоть до буквы, обозначающей структуру целого. Причем именно такой способ организации формы может оказаться для определенного стиля решающим. Так, во всех импровизационных вариантах ряда карпатских наигрышей, сопровождающих танец “Гуцулка”, именно диагональ оказывается стереотипной, несущей форму всей пьесы. С точки зрения же классической композиционной горизонтали каждое новое исполнение оказывается вроде бы другой пьесой, даром что их идентифицируют местные слушатели... /998; 993/.

Принцип следования частей целого друг за другом и складывания из них крупной формы своеобразно реализуется в различных традиционных инструментальных культурах. Далекое не универсальными в ее драматургии оказываются даже принципы *подобия* и *контраста*. В крупных композициях тихвинских гармонистов не выявляется ни вариационная, ни рондальная, ни контрастно-составная, ни какая-либо иная из известных форм организации композиционного процесса. Отсутствует как таковой принцип варьирования, нет определенной темы, нет ее тех или иных преобразований. Форма разворачивается на основе *многоплановой комбинаторики* определенного числа тематических *элементов*, имеющих в воображении исполнителя-создателя, но никогда не излагающихся целиком, подряд, в виде оформленного, законченного текста – темы. Подобные формы имеют место и в композициях поозерских, прикарпатских и бзыбско-абхазских музыкантов /841; 843; гл. 4; 990:288–291; 8; 27/.

Как функционально подобные складываются в форму казахского кюя отдельные его разделы. Становление композиции, как отмечает Б. Байкадамова, обусловлено стихией непрерывного развертывания. “Естественные границы членения... в виде

последовательности волнообразных фаз движения... не совпадают с функциональными этапами формы" /822:5/. Последние структурно не закреплены.

Специфика музыкального формообразования в значительной степени обусловлена и м п р о в и з а ц и о н н о й п р и р о - д о й традиционного инструментализма как искусства контактной коммуникации, предполагающего принципиальную возможность *сосуществования разных текстов одного произведения*. Речь идет не о наличии устоявшихся диалектных, групповых или индивидуальных версий и вариантов, но принципиально, о структурной подвижности отдельных его частей, обусловленной мобильностью его функционирования во времени и пространстве: при интерпретации разными исполнителями в разных ситуациях, одним мастером в разное время и даже на протяжении одного исполнительского процесса. Причем эти вариантные тексты функционируют и воспринимаются традиционным слушателем как одно произведение благодаря наличию в их основе единой, но особой, мобильной художественной структуры.

Суть последней заключена в том, что при всех изменениях или частичных заменах элементов способ их вхождения в структуру и организация последней остаются постоянными, а потому остается устойчивым само существование произведения как такового /979/. Здесь непосредственное излияние чувств подчиняет себе логику и внутреннюю динамику интерпретации. Такие структуры свойственны всем явлениям исполнительского искусства, где значительную роль играет момент субъективный /688/.

Однако из всех видов музыкального искусства традиционный инструментализм, лишенный, в отличие от академического, письменной фиксации и, в отличие от народной песни, словесно-синтаксического скелета своих произведений, обладает наиболее высоким *коэффициентом мобильности*. Наряду с другими компонентами здесь мобильной, подверженной изменениям оказывается обычно самая устойчивая сторона произведения – композиция. В ряде инструментальных структур даже

начало и конец отдельных разделов и всего произведения оказываются возможными не в одной определенной точке, а в нескольких. Сцепление же границ разделов, связанное с необходимостью изменения продолжительности танца или ритуального наигрыша в качестве концертной пьесы, влечет за собой изменение в композиции, а также мобилизацию соответствующих конструктивных приемов /979/.

Иными словами, традиционная импровизация реализует две взаимообусловленные, хотя и противоположно направленные эстетические тенденции: 1) *стремление* к творческой *свободе*, оптимальному исполнительскому самовыражению в конкретный момент творчества-восприятия; 2) *необходимость и готовность сохранить* при этом специфическую организацию материала, *структурные законы*, свойственные данному произведению как имеющей индивидуальный облик функционирующей художественной системе. Обе тенденции определяют формообразующую роль традиционной импровизации как *фактора воплощения* художественного замысла произведения в конкретном творческо-исполнительском акте и соответствующем музыкальном *тексте*.

Импровизационная природа НИМ влияет на становление художественного текста взаимодействием трех факторов: мобильности, стабильности, реверсивности.

М о б и л ь н о с т ь характеризует все структурные составляющие произведения. В *интонационной линии* она проявляется в расширении, сжатии и инверсии интервалики, высотных сдвигах, заполнении скачков проходящими, смягчающими линию. Мобильность присутствует в орнаментировании с помощью принципиально мобильной мелизматике /415/ и обрастании отдельного тона или мелодической формулы другими тонами или формулами /730:85/, поступательности вместо волнообразности и наоборот. В НО-27 приведены образцы реализации интонационной мобильности тематического материала (отражающейся также на ладе и масштабности) у одного и разных исполнителей на разных стадиях развития формы наигрыша.

Мобильность *ладовой* стороны проявляется как в сосуществовании (нередко равноправном) разновысотных версий отдельных ступеней и, соответственно, попевок, различно окрашенных в ладовом отношении, так и в применении исполнителями постепенной альтерации (“хромы”) ступени в чередовании с другими ступенями. Использование наряду с взаимозаменяемостью высотности ступеней, их постепенной альтерации, влекущей за собой ладовые модуляции, служит не только для создания тонких узоров (ибо дает, кроме ярких и контрастных красок, более мягкие полутона), но и для динамизации формы. Вершина как бы достигается в борьбе, путем постепенного преодоления преграды /НО-27:1.6; НО-28/; микроальтерация усиливает тяготения и меняется в зависимости от направления движения (НО-29). Образуется так называемый скользящий строй и т. д. /709:143; 787:60/.

Аналогичным образом, хотя менее активно, проявляет себя в традиционных композициях *тонально-гармоническая* мобильность; это понятно, ведь тональный сдвиг, как правило, связан со сменой игровой позиции, а последняя часто есть фактор фиксации формы /979:313/.

Импровизационная мобильность *ритмики* – общепризнанное качество традиционного инструментализма, феномен богатой фантазии, изобретательности традиционных мастеров. Она проявляется в *метрической вариантности*: а) внутри построения (подобно песне); б) при его повторении. Осуществляется путем: 1) смены метра (двух- на трехдольный и т. п.); 2) переноса ударяемой опорной ступени на слабое время; 3) изменения ритмического рисунка так, что звуки, связанные с сильным временем, оказываются на слабом и наоборот; 4) специального акцентирования слабых длительностей; 5) синкопирования, запаздывающего или преждевременного появления опоры⁴

⁴ В последних случаях речь идет скорее об *ощущении* смены метра (фактически ее может не происходить – но в традиционной музыке, предполагающей принципиально слуховое восприятие, ощущение часто является определяющим в формировании и усвоении текста).

(НО-30). Тесно связанная с ней мобильность *ритмических рисунков* и их *сопряжений* обусловлена направленностью на: а) обогащение красочной палитры либо б) развертывание формы как процесса – проявляется в легких и постепенных сменах рисунка на тех же интонациях, его дроблениях, укрупнениях, инверсиях, обменах рисунков (или их фрагментов) между разными попеvками и фразами, их пространственных перемещениях в форме, что нередко сочетается с интонационной и ладовой мобильностью (НО-30). *Темповая мобильность* ритмики проявляется в постепенных и резких изменениях *скорости пульсации*, передержках и недодержках длительностей, пропусках и появлениях новых пауз.

Подобно тому, как вариативность звуковысотности и ритмики дает музыканту возможность проявления мелодической пластики и красочной игры линий, а динамика ладотональных отношений помогает создать яркое “цветовое решение”, мобильность *композиции* позволяет достигать необычайной эластичности формы, чутко реагировать на малейшие оттенки в процессе творческого диалога исполнителя со слушателем, что составляет основную прелесть традиционного музицирования.

Мобильность сказывается в *тематическом* составе: мелодии, звучавшие в одном исполнении, могут отсутствовать в другом и наоборот /979:317-318/; в пьесе может включаться материал из другого произведения того же (реже – другого) жанра. В *соотношении* постоянных тем: в одних случаях роль лидера принадлежит одним, в других – другим мелодиям; соответственно различны количество и частота их проведений, композиционная функция (рефрен, эпизод, связка, развивающаяся тема), порядок их следования друг за другом, а отсюда – *тонально-гармоническая схема* соответствующего раздела композиции. В *конструкции* той или иной мелодии законченное построение может стать разомкнутым, квадратное – асимметричным и т. д.

...Колебаться может и внутренняя структура темы, состав ее элементов, число и характер повторов, порядок следования,

масштаб и тип симметрии⁵. И *макроструктура* произведения в целом, протяженность всей композиции, отдельных ее эпизодов и их соотношение в форме. Причем отличия могут достигать значительных величин – объем той же пьесы белорусского, молдавского или прикарпатского свадебного профессионала колеблется нередко от 2–3 до 30 и более (!) минут, в зависимости от сольного или ансамблевого исполнения, от состава ансамбля и мастерства участников, индивидуальности исполнителя, от состояния и настроения, от характера восприятия. Решающую роль играет функционирование. Та же пьеса, исполняемая для слушания, короче, чем сопровождающая песню или пляску.

Размеры последней тоже колеблются. Музыка звучит, пока активно длится пляска, что зависит от количества и энергии танцующих. Продолжительность одной и той же пляски колеблется даже в условиях одного праздничного вечера (свадьбы и т. п.): она наименьшая в начале (когда гости еще не разогреты) и в конце (когда устали), наибольшая – в середине. Продолжительность русских и прибалтийско-финских кадрилиных танцев зависит от количества пар; жесткий хореографический план делает их музыкально-танцевальную композицию более стабильной, чем в исполнении для слушания.

Сказанное нетрудно было бы проследить и на более значительном числе примеров. Важно, однако, подчеркнуть, что ощущение свободы формы, порожденное импровизационностью, подвижность всех компонентов целого, отсутствие фиксированных границ вовсе не означают произвол исполнителя в становлении текста музыкального произведения, хаос и отсутствие законов в процессе формообразования. Иначе инструментализм

⁵ 3-я тема в экспозиции “Гуцулки” Галамасюка – двенадцатитакт со структурой $6+6=(2+2+1+1)+(1+1+2)$, при следующем проведении – квадратный восьмитакт

$4+4=(2+2)+(2+2+2)$; отличается и внутренняя структура: 1) $aa_1v+a_2cc_1$; 2) $a_3a_4+\frac{a_5}{2}+\frac{a_6}{2}+$

с /990:288-289. тт. 30–42, 75–80/. Может происходить композиционная перестройка (трехчастность на двухчастность и т. п.) и в рамках одной масштабности (НО-31).

не мог бы стабильно функционировать и занимать столь важное место в художественной традиции. Обращаясь к разнообразным проявлениям мобильности, нетрудно заметить, что практически все они обусловлены *функциональной задачей*, стремлением найти наилучший способ воплощения содержания. Есть все основания говорить о мобильности как о результате *направленной* импровизации, которая является одним из самых действенных факторов *направленности формы*.

Несмотря на импровизационные колебания произведения НИМ узнаются, функционируют и передаются из поколения в поколение. Значительную роль здесь играет система устойчивых, *стабильных* элементов формы, ее *инвариантов* или стереотипов. Как и мобильность, стабильность свойственна всем уровням построения произведения. Более того, сама мобильность рельефна лишь в сопоставлении со стабильным материалом.

При всей мобильности интонационной линии *экспонирование темы* обладает определенной устойчивостью, что позволяет слушателю сразу же атрибутировать наигрыш (в НО-27:1.1 и 1.2 мелизмы используются на тех же местах). Здесь даже самый темпераментный импровизатор становится сдержанным, строгим и пунктуальным. Сказанное относится, прежде всего, к *кадансовым* построениям и оборотам (НО-27, 2.1–2.8, 3.1–3.8; НО-30г), а также к *опорным* (в т. ч. кульминационным) точкам мелодии (в НО-30д стабильность двух маркированных четвертей во всех исполнениях подчеркнута форшлагами). При всех колебаниях темы устойчивыми на протяжении всей формы остается ее *интонационный контур* (остов опорных в мелодико-гармоническом и ритмическом отношении звуков). Стабильность экспонирования касается также *ладовой* и *тональной* стороны (НО-27, НО-30г, НО-31). Устойчивым остается *тональный план* целого – единый для каждой локальной версии и вида инструмента. Лишь при исполнении наигрыша на другом МИ либо перестановке порядка следования тем план может измениться.

Самый мобильный компонент инструментальных форм – *ритмика* – характеризуется и наибольшим числом *стереотипов*. В устойчивости метро-ритмического плана и жесткой очерченности набора ритмических стереотипов – залог индивидуальной и жанровой *определенности* произведения в целом и каждой его части (это реализуется практически на всем известном разнонациональном материале). Для азербайджанских и армянских композиций характерно устойчивое соответствие ладо-интонационных и ритмических структур при всех мелодических колебаниях /787:60–61/. В восточнославянских – перенос мелодии из одной пьесы в другую, из одного раздела в другой (напр., “Лявонихи” в “На реченьку”, из гуцулковского – в козачковый раздел и т. д. циклических композиций) сопровождается соответствующей жанру ритмической перестройкой.

Эффекты метрической мобильности совершаются *без фактической смены метра* (НО-30 а-е). Особенно стабилен метр в танцевальной музыке, его сдвиги обусловлены скорее не импровизацией, а закономерностями композиции, хореографией. Наличие внутренней стабильности обнаруживается и в чисто инструментальной лирике с мобильной метрикой. В НО-32 два метрически по-разному организованных варианта имеют одинаковое число долей (12), в т. ч. сильных (4), и объединены неким “средним метром” (=3).

Аналогично ему реализуется *общая устойчивость движения* при многочисленных темповых колебаниях. Проводимые мною и В. Садыковой на разнонациональном материале опыты измерения “среднего темпа” согласно первым тактам танцевальных построений (т. н. “контрольный пульс” – 707:18) показывали совпадения общей суммы ритмических долей с числом ударов метронома /979:330/ (т. н. “алгебраической суммой движения” – 487:38-39)⁶.

Мобильность композиции не разрушает *устойчивости динамической структуры* произведения. При всем многообразии

⁶ Исключение составляют лишь танцы, построенные на постепенном ускорении, но и оно совершается как некая постоянная прогрессия темпа.

индивидуальных схем тип становления домбрового кюя (в т. ч. на жанровом уровне) стабилен /788:140/. Стабильны последовательность частей, тип контраста между разделами, общий композиционный план азербайджанского Даствях и каждого его вида (“Шур”, “Раст” и др.). Более того, сами импровизационные отклонения строго детерминированы⁷. Определенный ритм повторения тематических структур /902:гл. 4/ осуществляет стабилизацию формы-схемы в каждом кюе для башкирского курая. Линия “хона” (обновляющихся разделов) в бухарских макомах сочетается с линией “бозгуй” (повторяющихся) /1035; 1034; 1036/. При всех мелодических колебаниях тематическую стабильность восточнославянских сюитных композиций определяет обязательное наличие главных тем /979:331/. Устойчивы состав и последование частей-фигур в русских и белорусских кадрилиях, танцах, “Лявоніхе”, “Мікіте” /33/, украинских сюитных танцевальных композициях /990:287–298/.

Стабилен также процесс становления целого. Многотемная “Гуцулка” представляет собой “сплав” последовательно излагаемых двух больших разделов: коломыйкового и козачкового⁸. При этом каждый из разделов также внутренне стабилен. В коломыйковом разделе, например, ярко выделяются многотемная экспозиционная и разработочная (на основе постепенного отдаления от первоначального облика тем) части; финальные эпизоды козачкового раздела наполняются ритмически преобразованным коломыйковым материалом, создающим композиционную арку всего цикла.

Устойчивость существования народного произведения обеспечивается не только наличием в нем определенной системы стереотипов. Важную роль играет реверсивность или динамическая регуляция – особый род мобильности, который служит для сохранения динамической структуры, а че-

⁷ А. Юсфин употребляет в этой связи специальный термин “стилистическое детерминирование” /787:60/.

⁸ В более архаичных формах им предшествует медленный (также на коломыйковой ритмике) вступительный раздел.

рез нее – целостности и структурного своеобразия произведения. Он (данный род мобильности) и направлен в противовес мобильности импровизационной⁹ (С-2). Масштаб реверсивности обусловлен размахом своего антипода. Там, где импровизационная мобильность невелика, незначительна и реверсивность. В тех случаях, когда исходный материал в процессе импровизации подвергся изменениям, нарушившим даже инвариант (интонационный контур мелодии), народные исполнители вновь напоминают первоисток. Они вводят построение, измененное по сравнению с предыдущим, но восстанавливающее первоначальный облик темы. Нередко в процессе импровизационного варьирования формируется яркий, самостоятельный музыкальный образ, который уже не может выполнить прежних функций связки, вариации или проходящего эпизода. Но факт совершился, живой процесс музицирования продолжается, народному музыканту, в отличие от композитора, нельзя остановиться, подумать и что-либо изменить в предыдущем материале. Остается в дальнейшем сознательно произвести такую операцию, которая позволит оправдать отступление от обычного плана, сохранив при этом способ формообразования. В данном случае музыкант признает за таким мутировавшим вариантом права автономии, включает его в число главных тем и, в соответствующем порядке, проводит через другие разделы формы на тех же правах, что и тему, от которой он произошел (НО-33).

Реверсивность проявляется и на элементарном уровне. Даже незначительные импровизационные изменения сразу же вызывают ответные действия, противоположно направленные. Постепенное повышение какой-либо ступени лада компенсируется в соседнем построении (иногда во второй его половине) таким же постепенным понижением (НО-30б). Импровизационно возникающие недодержки длинных нот или пауз возмещаются сознательными передержками, *stringendo-ritenuto* и т. д. Балто-славянские, румынско-молдавские и венгерские народные музыкан-

⁹ От лат. *reversus* – обращенный назад; *regulare* – приводить в порядок.

ты чутко относятся к “осевой симметрии” в форме; асимметрия же связана со специальными художественными задачами /979:335; 943:289/. Взаимодействие таких “равных по величине и противоположно направленных сил” (мобильность и реверсивность) и приводит к стабильности “среднего” темпа, строя и т. п.

Особенно рельефны проявления реверсивности на уровне *композиции*, что естественно – импровизационная мобильность представляет наибольшую опасность для завершенности формы. Свободный порядок экспонирования тем в украинских сюитах-поэмах уравнивается закреплением этого порядка во всех последующих разделах формы (разработке, второй разработке и т. д.) /990:288-291; 989:336/.

Возникшее в процессе импровизации нарушение *пропорций* между темами музыканты компенсируют двумя путями: 1) повторением всего раздела с обратной пропорциональностью масштабов (увеличенные в начале эпизоды соответственно уменьшаются и наоборот); 2) введением новой эпизодической темы при повторении раздела либо в разработочной части, интонационно сходной с разработочным вариантом сферы, показавшейся в экспонировании недостаточной, и отсюда – увеличением последней.

Увеличение одним из исполнителей того или иного эпизода антифонной узбекской катта-ашула тут же уравнивается соответственным увеличением своего эпизода другим исполнителем /379/. Подобные “умножение” и “деление” элементов при сохранении их пропорциональности и общего принципа композиции свободно позволяют молдавским, белорусским, русским, литовским, азербайджанским музыкантам направленно варьировать общие размеры произведения в зависимости от требований ситуации (характер восприятия, реакция слушателей, состояние танцующих и т. д.). Отдельные исполнения соотносятся между собой как подобные треугольники, фотоотпечатки разных размеров с одного негатива и т. д. Сохраняется, несмотря на интенсивность колебаний, *динамическая структура*, а вместе с ней – целостный облик произведения.

Итак, импровизационная природа традиционного инструментализма существенно влияет на становление его художественных текстов. Реализуясь в каждом исполнении по-разному, произведения НИМ обладают *качественным постоянством* благодаря *равновесию* противоположных внутренних сил и тенденций, гармоничному взаимодействию факторов мобильности, стабильности и динамической регуляции (реверсивности).

3

В нашей экспедиции 1977 г. произошло непредвиденное. Информанты в упор не узнавали ряда напетых либо сыгранных собирателем на сопилке скрипичных наигрышей. Стоило же дебютанту экспедиции Н. Сенюк, не знающей традиции, схематически, по блокнотной записи воспроизвести их на скрипке, наигрыши тут же были идентифицированы. По просьбе спеть их и сыграть на других инструментах информанты воспроизвели... *другие* мелодии, отличающиеся друг от друга (при большом ритмическом сходстве) тональностью, звуковысотной организацией, интонационным движением, орнаментикой и даже ладовым наклоном, т. е. формообразованием в самом широком смысле (подобную серию версий см. в НО-35). Белорусские музыканты охотно бы это прокомментировали: “Кожны музычны інструмент... грае сваім строем,... кожны музыкант выконвае мелодыю па-свойму” /1013:48/.

Жанровая и структурная специфика художественных текстов НИМ существенно связана также с особенностями инструментария и исполнительской техники¹⁰. Отме-

¹⁰ На это указывал Б. Асафьев: “...Важный фактор, влияющий на процесс музыкального формирования и на результат процесса – на произведения, – это музыкальные инструменты, их материал, их строй, тембр, техника игры на них” /402/. Еще ранее попытку репрезентировать “голос науки в деле анализа... мелодики на основе отдельных строев народных инструментов” предпринял Н. Лысенко /567:557; 953/.

чавшаяся выше органическая взаимосвязь в традиционном искусстве инструментария, исполнительства и самой музыки на синтаксическом уровне выражена *многовекторно* и в *разных аспектах*. Многовекторность состоит в том, что: 1) инструментарий отражает звуковой идеал, художественные воззрения народа, музыкальную систему и двигательную практику, обусловлен и порожден ими (народ использует только то, что соответствует его потребностям); 2) исполнительская техника прямо связана с размерами, акустико-кинетическими возможностями инструмента, а также со своеобразием исполняемой музыки; 3) на специфику инструмента и исполнительства влияет и ряд немusикальных факторов: мировоззрение этноса и индивидуума, верования, общеэстетические представления о материале, форме, производственная практика, характер функционирования, среда и укоренившийся способ музицирования (стоя, сидя, в движении, в помещении, на воздухе и пр.), психология, статус, опыт носителей культуры, традиционная моторика и т. д. Все это делает обратную связь “инструмент, исполнительство – музыка” весьма значительной, а для пытающихся постичь своеобразие инструментального искусства контактной (принципиально исполнительской) природы – определяющей.

Отмеченные тенденции взаимообусловлены, разграничение их возможно лишь при анализе. Многоаспектность названных связей состоит в их отражении на различных уровнях жанро- и формообразования.

Одна из самых рельефных – жанровая обусловленность инструментария и исполнительской техники, а через них – и самих наигрышей.

Жанровую дифференциацию инструментария (труба, рог – для сигналов, дудка – “для себя”, для песен и танцев) /1013:76/ сами русские и белорусские пастухи объясняют игровой природой инструмента: “Звук трубы сильный, дальний, но много не наперебираешь” /23/. Стилиевая специфика отдельных жанров песенно-танцевальной сферы дударской музыки отчетливо зак-

реплена в подвидовых различиях – в размерах, диапазонах, тональностях, звукорядах полесских дудок – традиционные профессионалы, обладающие большим набором (5–6 и более) дудок, легко выполняют любой жанровый заказ традиционного слушателя. Аналогично у коми пэлянисток (иногда, правда, пэлянъяс тут же переделывают) /1133/. Высотные колебания мелодической струны узбекского дутара в зависимости от жанра достигают значительных масштабов (а – f') /1054/. Жанр имитации детского плача у тихвинцев настолько связан с “луком” (гобоем из стебля зеленого лука – кстати, это единственная его музыкальная функция), что, пытаясь воспроизводить жанр на иных инструментах (напр., “соломке” – кларнете без отверстий), ориентируются не столько на сам плач, сколько на его “луковое” воплощение.

Иногда взаимосвязь инструментария и жанра формирует *замкнутую*, не подверженную ассимиляции, *систему*. Таковы сутартинес для даудитес, рагай, скудучяй и архаичных канклес в северо-восточной Литве. Сюда не допускались другие орудия. Попытки введения свистковой флейты – лямздялис успеха не имели, потери в тембре не компенсировались ее игровыми возможностями – они не нужны были жанру! Но и сами инструменты не приняли участия в музыкальной эволюции, не использовались в новых жанрах. Не поддавшись ассимиляции и сохранившись в чистом виде, инструменты сутартинес ушли из традиционного быта вместе со смертью жанра /922/.

Жанр нередко закреплен в *строе* инструмента. Все “давнюгуцульські” жанры на закарпатских кардонах (3-струнной гитаре) связаны с кварто-квинтовым строем, “волоські” – с мажорно-квартсектаккордовым; с квартовым – все 12 произведений фергано-ташкентского дутарного жанра “тановор соз”, с квинтовым – “ушшоқ соз”, с октавным – “сим соз” (женского танцевального жанра) /922/.

Жанровая специфика наигрышей существенно связана с *аппликатурой* и *позиционной* техникой исполнения. Узбекский жанр “тўрт кўл соз” (Наманган) даже назван по прижатию при игре 4-х ладков 4-мя пальцами /922/. Киргизские комузовые

кюу дифференцируются согласно исходной игровой позиции: квинтовые “Канбарканы” – 1-й, “Ботон” – 3-й; квартовые “Толгоо” – 1-й, “Кара озгод” – 2-й и т. д.; интересна в этом плане исполнительская классификация кюу: моюн кюу (кюу на “шее” – 1–2-я позиции), бел кюу (“на пояснице” – 3–4-я позиции), аяк кюу (“на конечности” – 5–6-я позиции) /30/.

Соответствующий жанру образный, эмоциональный облик наигрыша тесно связан с манерой звукоизвлечения – *артикуляцией*. Своеобразие башкирского курайного кюя программируется уже в микроструктуре первого протяженного звука /902:79/. Короткие, сухие удары свойственны игре барабана в польках, вальс же полесские музыканты отбивают протянутыми, скользящими ударами с четким выделением первой доли.

Способ артикуляции играет огромную роль в жанрообразовании не только каждого конкретного произведения, но и всего *локального и этнического стиля*. Щипковый тип артикуляции (указательным пальцем от струны), связанный с подвижными темпами, одноголосием, чередованием струн при игре, мягкой динамикой, обусловил и формообразующий принцип – повторяемость и комбинаторику ячеек, создание замкнутых, интонационно и ритмически мало изоощренных композиций. Щелчковый (удары указательного пальца с воздуха в обоих направлениях и по двум струнам сразу), дающий богатую тембро-динамическую палитру, свойственен более развитым жанрам с песенной мелодикой (т. н. шертпе-кюи). Они обладают значительной прогяженностью, шириной, стабильным двухголосием, штриховым и композиционным многообразием. Обоим пальцевым типам артикуляции, характерным для восточноказахстанской домбровой традиции, противостоит западноказахстанский кистевой (где кисть – основной кинематический фактор), с огромным темповым и динамическим, но более ограниченным тембровым диапазоном. В основе жанра здесь лежат: стабильно связанные со штрихом ритмоформулы (напр., кюй “Балбраун” – $\int \overset{n}{\underset{v}{\text{J}}} \overset{n}{\underset{v}{\text{J}}}$), моторика как основа формообразова-

ельного процесса, лейтмотивность, развитые мелодические ячейки с увеличением и сжатием, пирамидообразная композиция с мощной кульминацией в середине. Употребляемые эпизодически удары от предплечья характерны для обеих традиций, особенно для кюев “Серпер” /24/.

Артикуляция, наряду с другими исполнительскими факторами, отличала при интерпретации тех же песенных образов наигрыши еврейских клезмеров от их украинских и молдавских коллег-профессионалов /833. 3/. При т. н. черниговском типе исполнительства на бандуре (кобзарь держит инструмент между колен, перпендикулярно корпусу; указательным и средним пальцами, редко – большим, левой руки зашипывает басовые струны – “бунты”, правой – приструнки) преобладает сольное пение под наигрыши без аккордов. При харьковском (на колене параллельно корпусу, всеми пальцами левой руки захватывая и бунты, и приструнки) – активно используются полнозвучные аккорды, шире круг приемов, значительное место занимает ансамблевое исполнительство и, наряду с вокально-инструментальными, собственно инструментальные жанры /124:99–100/. Анализ высотной координаты исполнительства приводит А. Джонс к выводу об инструментальном влиянии Индонезии на Среднюю Африку /157/.

Во всех приведенных случаях становление жанра и стиля связано со спецификой формирования в широком смысле. Особенности инструмента и исполнительства сказываются на наигрыше *прямо* и *опосредованно*, в *микроформе* (попевки, темы, периода, строфы) и *макроформе* (целого).

Наиболее рельефное и прямое отражение они находят в характере мелодического развертывания. В ансамблях закрытых флейт требуемая для звукоизвлечения острая атака и наличие у каждого исполнителя небольшого числа (1–3) трубочек вызвали известную мелодическую монотонность каждой линии, выделение ритмического начала, преобладание вертикали над горизонталью (НО-34). Построение мелодии в виде диалога двух трихордовых попевок обусловлено дистанци-

онной автономией правой и левой рук, прикрывающих отделенные друг от друга две группы грифных отверстий (3+3) большой открытой флейты; в процессе развития диалогичность усиливается за счет октавного передувания (НО-36). Мелодия и сам звукоряд наигрышей на флейтах без грифных отверстий ограничены гармониками нечетного (при закрытом выходном отверстии) и полного, октавой выше (при открытом) обертоновых рядов; сказывается на наигрышах и легкость получения скачков (НО-37).

Сложны на натуральных трубах стабильные переходы от звука к звуку в рамках одного ряда – и наигрыши основываются на репетиции и постепенном движении большого набора обертонов для узкомензурных труб, малого – для широкомензурных (НО-38).

Ограниченностью диапазона, отсутствием передувания и вилочной аппликатуры (дающей на флейте хроматику и микроинтервалику) обусловлены сугубо диатонические, однотональные, узкого амбитуса, основанные на обыгрывании, опевании тонов, часто с одним или несколькими непрерывными бурдонами (басовая трубка без отверстий, альтовая – изредка снабжена одним, дающим квинту или сексту) наигрыши волынки. Им родственны наигрыши колесной лиры – ее две струны постоянно бурдонируют, третья – прижимается небольшим числом фиксированных клавиш, которые перебирают 3–4 пальцами одной руки, редко меняя позицию, вращая другой рукой колесо – “смычок” (НО-39).

Отмеченная взаимосвязь затрагивает ладогармоническую сторону и ритмику наигрышей.

Пьесы на свободных аэрофонах с прерывателем, где малейшая смена напряжения губ вызывает изменение высоты, характеризуются обильной тоновой переменностью; в импровизациях без стабильной модели исходное колебание высот, не всегда предвиденное, влияет на программирование всей формы (НО-40).

Отчетливо выступает опорность ступеней, кратных 2-му, 3-му и 5-му обертонам, – примы, квинты, б. терции, иногда б. секунде (кратной 9-му обертону) в натурально-флейтовых наи-

грышах (НО-37); в трубных – терция динамически слабее, извлекается труднее, к опорным приме и квинте нередко примыкает секунда (НО-38д). Обертоновым наигрышам на варганах свойственно мажорное наклонение даже при исполнении минорных (во всех иных версиях) мелодий (НО-35д). Исполнитель на двухязычковом варгане за счет координации двух рядов расширяет звукоряд вплоть до высотного варьирования (в НО-41 : c^3 – от С, cis^3 – от Е).

Поступенность и глиссандирование характерны для наигрышей флейт Пана. Строй большой гуцульской свистковой флейты Пана – ребра – близок хроматическому, в соответствии с местными цимбалами – и хроматика, колебания ступеней проступают даже в сугубо диатонических (на других инструментах) наигрышах. Когда хроматика нарушает интонационный костяк, исполнитель избегает ее за счет отказа от обычного последовательного вдувания от трубки к трубке. Образуются малые лигатуры и дробная фразировка (НО-42).

Они особенно рельефны в сопоставлении с фразировкой одностольных флейт. Наигрыш последних отличает широкое дыхание, крупные лигатуры соответствуют фазам становления композиции (НО-36, 37б). У кларнетов дыхание напряженное, атаки чаще, и лигатуры малы по объему /НО-35в, 43/.

Крупные фразы на одной атаке естественны для флейтовых наигрышей с горловым гудением (НО-36, 44а): совмещение голосовой атаки с вдуванием физически трудно. Отличия того же наигрыша, исполненного с гудением и без него, хорошо видны в НО-44: первая версия более широка, эпична; вторая – с чертами танцевальности; атаки чаще, фразы мельче и острее, темп выше, метричность четче. Частое и глубокое дыхание на ансамблевых закрытых флейтах ограничивает и общий объем, и внутреннюю структуру наигрышей, базирующихся на коротких мотивах-фразах (НО-34).

Темповая дифференциация наигрышей на различных инструментах наиболее наглядно выступает при их сопоставлении в рамках жанра и традиции (Т-12). К числу наиболее медлен-

ных штрихов статистика относит стаккато аэрофонов (соответствует трелям вокальной музыки) /648:198/.

Объединенные лигатурой композиционные микрогруппы в пьесах для варганов соответствуют ударам язычка (НО-35д, 41). Фразы лирницких наигрышей – периоду равномерного вращения колеса (до возвращения руки в исходное положение). Метр при этом никак не выделяется. То же у волынки: вдувание не влияет на атаку звука, возникающего при нажатии на мешок и повышении внутреннего давления воздуха; фразировка же в непрерывном звуковом потоке осуществляется за счет протяженных тонов (НО-39).

Иными словами, природа инструмента и манера игры одновременно и *воздействуют* на формообразование, и *отражают* его.

Инструментально-исполнительская специфика сказывается на масштабах и характере *орнаментального варьирования*, существенно влияющего на становление формы целого в традиционной музыке.

Наиболее склонны к варьированию подвижные инструменты – флейты, кларнеты с грифными отверстиями, хордофоны с шейкой. Несколько менее – гобои (из-за двойного язычка) и грифные трубы (их орнаментика массивнее – НО-45). На больших барабанах даже ритмическое варьирование затруднено. На малых, особенно со звукоизвлечением руками и пальцами, – разнотембровые удары формируют развитую ритмоинтонационную пластику (НО-46, 18). Варьирование на цимбалах, где разделенные подставкой струны дают по два звука в квинту, часто осуществляется за счет гармонической фигурации. На натуральных и вентильных трубах – за счет повторов отдельного звука или попевок с минимумом разных высот (НО-62).

Орнаментике клапанного кларнета свойственна частая хроматизация; скрипичной (в связи с аппликатурой) – принципиальная диатоника. Мелизмы на грифных флейтах чаще осуществляются путем чередования соседних ступеней (НО-15, 30д), на скрипке – и через ступень (НО-35г), на цимбалах – чаще с

примой, квинтой, терцией либо в обращении (НО-17, 57), на варганах – с соседними, на натуральных флейтах – также с отдаленными обертонами (НО-35, 37а, б). Легкость передувания способствует у грифных флейт расширению амбитуса орнаментики (НО-47, 36). У кларнетов и гобоев “скачковые” мелизмы, как правило, идут от объективных опор звукоряда инструмента, прежде всего, основного тона (НО-45, 48, 39а).

В целом инструментально-исполнительское влияние на макрформу обуславливается: 1) *диапазоном и шириной звуковысотной, динамической и тембровой палитры инструмента и характером использования их музыкантом; 2) требуемым объемом физических усилий и субъективными возможностями исполнителя.*

Наиболее развитые формы характерны для наигрышей на инструментах с богатыми выразительными возможностями, незначительными физическими затратами при игре, существенно не ограничивающими ее продолжительности, в руках мастеров, находящихся в хорошей исполнительской форме и активно практикующих.

Крупные контрастно-составные и сюитные композиции, нередко с множеством тем, широким тематическим и вариационным развитием (либо на базе многоплановой комбинаторики элементов), часто с разворотом в большие циклические формы, характерны для творчества русских, белорусских, украинских, молдавско-румынских, цыганско-венгерских, словацких, моравских, еврейских, литовских, болгарских, хорватских и других народно-профессиональных исполнителей на скрипке, цимбалах, шалмях, варганах, грифных свистковых и коротких открытых флейтах (сопилке, дудке, флуере, пищалке, ламздялисе, фуярке), балалайке и других грифных щипковых лютнях, гармониках самых различных систем, многочисленных шейковых щипковых и плекторных лютнях народов Азии и Казахстана, Балтии, Поволжья, Кавказа, в ансамблях духовых, струнных и ударных инструментов и т. д. /211; 990; 998; 841; 822; 1012:78–83; 1013:60–63; 897; 898; 899; 902; 925; 926; 1037; 1068; 1072; 788/.

Масштаб формы наигрыша на больших открытых флейтах укладывается с несколько десятков циклов “вдох-выдох”, причем колебания размеров зависят от КПД звукообразования /902:66/, а этот последний – от конкретного МИ, его материала, угла рассечения воздушной струи, физического аппарата, мастерства и субъективного состояния исполнителя. Простого повторного строения /1013:80–82/ – пьесы на колесных лирах; подобного строения, но меньших размеров – пьесы на свободных аэрофонах, волынках (с ротовым, а не механическим вдуванием). Еще меньших – несколько варьированных периодов – на грифных трубах (напр., владимирских рожках, эстонском лютусарвел, литовских ожё-рагай). Мелодии натуральных труб (трембиты, лигавы, карная и т. п.) и вовсе коротки, обычно без перерыва – одинарная или двойная строфа АА или АВ.

Инструментально-исполнительский феномен сказывается и на внутренних пропорциях формы. Рельефные динамические градации между интонационными группами, проводимые на разных обертоновых уровнях открытой грифной флейты, отразились на ступенчатости формы целого (С-3). В зависимости от возможностей исполнителя существенно колеблются пропорции между основными для пастушеских флейтовых и трубных композиций элементами: длинным протяженным тоном-зовом и подвижным обыгрыванием. Исполнитель с мощными легкими может без ущерба для второго элемента первый тон протянуть подольше, а ведь во многих традиционных произведениях, мы видели, уже при первом проведении устанавливается тип пропорциональности формы целого /902:68–79/.

Различие наигрышей обусловлено дифференцированностью инструментария даже в пределах вида – мастера сами это осознают. Жалейки на берегах Волхова делают из ольхи, ивы или крушины. “Из ивы выкручивать легко, но звук худой – так, потрубишь... со скуки. Из ольхи – тяжело выигрывать, но голос сильный, для сгону (сигнал на выгон) – хорош. Из крушины делать долго, дерево греть надо. Трубить легко. Пляски играть можно” /11/. Действительно, на ольховой жалейке играют крат-

кие одно-двухстрофные сигналы, на крушинной – развитие пьесы с варьированием (НО-49).

Непрямое, опосредованное отражение инструментария (и его исполнительской интерпретации) на структуре наигрыша осуществляется по трем каналам: 1) инструмент А (традиционная интерпретация) X наигрыш X инструмент В X наигрыш; 2) инструмент А X инструмент В X наигрыш; 3) инструмент А X жанр X наигрыш (в исполнительских версиях на других инструментах).

1. Первый канал обусловлен тесным *сосуществованием* в быту нескольких различных по типу инструментов. Одни из них (А) широко распространены и для данной местности наиболее характерны (либо были таковыми). Здесь и архаичные инструменты, участвовавшие в становлении звукоидеала, локального стиля, и наиболее престижные массовые МИ, определяющие главные сферы функционирования музыки. Их звучание у всех на слуху. Исполнительская специфика, образность их музыки, ее строй общепонятны как язык и жест. Это накладывает мощный отпечаток на игровую манеру и стилистику наигрышей, исполняемых на других инструментах (В), бытующих лишь в отдельных сферах, либо новых, распространившихся в данной местности позднее.

Названное влияние затрагивает разные уровни текста. Обертонный звукоряд (особенно между 6-й и 12-й гармониками) музыки древнейших натуральных флейт и труб (НО-37а, б, 38а, б, д) сказался на строе и характерных интонациях флейт и шалмеев с грифными отверстиями (НО-36, 45а, 49б); исполнительство на открытых флейтах с горловым гудением (НО-36) – на игре типологически более поздних свистковых (НО-44а) и даже... струнных. На Буковине еще и сегодня скрипачи (особенно из числа старых пастухов) сопровождают свою игру горловым бурдоном. Глиссандирующая атака звука, переливание ступеней вплоть до слияния интонирования с мелизматикой, характерные для таджико-узбекского сурная (гобоя) нюансировка и фразировка сказались на кристаллиза-

ции сурнайных версий не только в наигрышах на родственных аэрофонах (напр., буламане – кларнете – 926:88–89), но и далеких – хордофонах (смычковом гиджаке – ср. НО-45а и 50). Существование мажорных дрымбовых версий минорных наигрышей настолько на слуху, что мимо них не могут пройти и скрипачи, чередующие в таких наигрышах высокую и низкую терцию (НО-35г). Большесекундная переменность, частые спады и подъемы строя на тон, характерные для игры волховской жалейки, отразились на особой активности интервала б. 2 в мелодике и даже гармонии наигрышей этого региона, в т. ч. исполняемых на таких поздних для традиции инструментах, как балалайка и гармоника (НО-51).

2. Второй канал открывается в тех случаях, когда *новый* для традиции инструмент (В) *вытесняет* из практики *прежний* (А). Ему как бы передаются по наследству приемы игры своего предшественника и тип музыкальной организации исполняемых наигрышей. Трехструнную закарпатскую лютню – кардоны настраивали согласно жанру пьесы, исполняемой на одной остинатной гармонии. Единственным способом изменения созвучия при игре (в поздне традиционных танцах) было перекрытие всех струн одним пальцем (барре), дающее лишь параллельные аккорды. Вытеснившую их сегодня гитару называют по-прежнему “кардонами”, используют только три струны с техникой барре (НО-52). То же – с заменой в танцевальной музыке кулисного тромбона вентильным. Размеренные поступенные ходы (как по соседним позициям кулисы) вентильной технике не соответствуют (НО-62).

3. Традиционную практику отличает приуроченность тех или иных инструментов к определенным сферам музыкального быта и отсюда – к определенным *жанрам*. Естественна и *обратная связь: от жанра к инструменту*. Один из факторов приуроченности – жанровая специализация МИ и исполнителей. Они как бы отмечены печатью жанра, являясь его атрибутами и носителями.

В Белоруссии к пастушеским инструментам относят дудку, жалейку, свободные аэрофоны; на свадьбах звучат скрипка, гар-

моника, бубен, цимбалы (особенно Поозерье и Минщина), турецкий барабан, кларнет. На севере России пастушескими инструментами считаются дудки, жалейки, натуральные трубы и деревянная барабанка; для танцев – гармоника, балалайка, мандолина. На Украине с бытом пастухов традиционно связаны натуральные трубы (Полесье, Карпаты), большинство флейт (повсеместно). Весенние наигрыши – с обертоновыми флейтами. Похоронные (Прикарпатье и Буковина) – с трембитами (сигналы-кличи), флюярами (“разговор с душой”). Сигналы к колядованию – с натуральными трубами, сопровождение коляд и свадебных песен – со скрипкой. Танцы (повсеместно) – с ансамблем “троиста музыка”.

Особенности инструмента прямо сказались на формировании музыкальных параметров жанра. Другие инструменты, позднее привлеченные к жанру (когда его стилистика уже сложилась), принимая функцию предшественников либо основных “носителей жанра”, как бы *подстраиваются* под эту стилистику. И тогда опосредованное – через жанр – воздействие может оказаться сильнее прямого влияния МИ на музыку, интерпретируемую им непосредственно.

Действительно. Разбойничий танец “Аркан” гуцулов и румын, “Барыня” русских, “Лявониха” белорусов в любых версиях почти не меняются. В похоронной мелодии на пастушеском кларнете (с 6 отверстиями) прослеживаются натурально-флейтовые ее истоки (НО-53). В вокальных ауканьях – мелодика и композиция трембитных наигрышей (НО-54, аналогично см. 493). Новый для Гуцульщины баян выдвинулся в связи с популяризацией вальса. Результат – двухдольную “Гуцулку” баянист наделяет вальсовой метрикой. “А как бы Вы ее сыграли на трубе?” – спросил я музыканта (он одновременно трубач). И на том же баяне (трубы под рукой не было) зазвучала нормальная “Гуцулка” (НО-55).

Оба типа отражения – прямое и опосредованное – немало обусловили своеобразие ансамблевой музыки,

ее “инструментовку”, роль отдельных партий в композиции и прослеживаются в самых разнообразных видах ансамбля¹¹.

К древнейшим относится ансамбль высокой и низкой флейт-флюар. Основной жанр – наигрыши у гроба, часто с причитаниями. У высокой флюары звук светлый, ясный на значительном диапазоне, с минимумом слышимых гармоник в тембре. Ее партия орнаментирована, подвижна; она – как тонкая резьба на тесах деревянной церкви – оплетает суровый остов похоронного напева. У низкой, всегда вступающей позже, переливов мало (она больше бурдонит, изредка передвигаясь в рамках терцового амбитуса), звук более глухой, но богаче обертонами, с более широкой зоной – каждый тон нужно слушать как таковой, внимать, не суетиться, думать (НО-56).

В литовских ансамблях скудучай с ламздялис именно опосредованным влиянием первых обусловлена ступеневая статика партии грифной флейты (НО-57). Басовая дрымба создана как сугубо ансамблевый инструмент, оставляет право на мелодику сопрановой, которая в пределах обертонового ряда соперничает даже с флейтой (НО-58). Мелодия и ее гармонический остов – типичное соотношение партий скрипки и цимбал в белорусских свадебных ансамблях (НО-59).

Турецкий барабан с тарелкой, используемый в белорусских, литовских, украинских, румынских ансамблях как сугубо ритмический инструмент, в малых составах иногда приспособливают для создания условной гармонии, оставляя тарелку приподнятой над корпусом барабана. Удары в центр, край тарелки и между ними дают отчетливо дифференцируемые тоны, используемые для выделения мелодических опор (НО-60). Русская гитара в ансамблях с мандолиной или балалайкой откровенно реализует гармоническую функцию в басо-аккордовой фактуре (НО-61).

¹¹ Связь здесь тоже двусторонняя. С одной стороны, технико-динамические и выразительные особенности инструмента и традиционного исполнительства на нем сказываются на роли партий в ансамбле, формировании самого типа ансамбля. С другой – тип ансамбля обуславливает выбор и характер участия в ансамбле инструментов, влияет на их дальнейшие судьбы, пути развития.

Лидерство в ансамбле закреплено за мелодически развитым инструментом, роль *дирижера-метронома* – у ударника. Однако и специфика партий, и роль каждого исполнителя существенно коррелируются *исполнительским уровнем* каждого конкретного музыканта. “Баян вядзе, а мы за ім, – говорят белорусские музыканты, – ... але калі цымбаліст харошы, дык грае... што і баян... Калі граюць разам, так вядзе той музыкант, які ведае больш, ... а іншыя ловяць, ідуць за першым” /1013:48/.

В качестве финального приведем кульминационный эпизод танца “Козак” в исполнении большого гуцульского ансамбля с *двумя лидерами* – трубачом и скрипачом (НО-62). Музыканты “распоясались”, эмоции накалены. Однако в выявлении накала каждый инструмент проявляет свою природу, и каждый музыкант – понимание ее. Остов темы – четвертями, с присвистом и глиссандо – у листка. У бубна – ритмическая сетка: четверти на мембране, восьмые на тарелке. Баян провозглашает свое преимущество – громко играть аккорды. Тромбон – в удобном регистре – плавно следует по опорным тонам (память о кулисе). Цимбалист – полтакта на левой половине струн, полтакта на правой – пытается варьировать тему, но от гармонической фигурации ему не уйти! Труба, кажется, неистовствует – однако лишь блестяще повторяет исполнительски удобную попевку. И только скрипач шестнадцатыми демонстрирует беглость, но... начало каждого такта всегда попадает на штрих вниз, а левая рука не покидает одной позиции.

* * *

Итак, процесс становления текста в НИМ обусловлен *всеобразным* строем традиционного искусства и *семантикой* каждого конкретного его произведения, системой сложившихся жанров и музыкальных *форм*, динамикой *мобильных, стабильных* и *реверсивных факторов* формообразования в музыке контактной импровизационной природы, типами *прямого* и *опосре-*

дованного отражения инструментария и его типов интерпретации на становлении стилевого своеобразия традиционных композиций. Дальнейшее изучение этой проблемы с привлечением новых материалов может пролить свет не только на сегодняшний мир, но и на прошлое музыки бесписьменной традиции. Ведь оставшиеся от далеких времен, хранящиеся в музеях, сельских сундуках и чердаках, изображенные в старинных книгах, обнаруживаемые в раскопках, упоминаемые в песнях и легендах инструменты и образы исполнителей являются единственными памятниками, следами этой музыки. Памятники эти пока молчат. Но на них печать некогда звучавшей музыки. Услышать ее – задача науки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как явствует из всего вышесказанного, теоретическая постановка проблем изучения традиционной инструментальной музыки сегодня чрезвычайно актуальна. НИМ, будучи своеобразным эстетическим феноменом, проявляет себя дифференцированно в различные эпохи, разной этнической и социальной среде и на разных стадиях своего развития.

Собственно эстетическое отражение мира – важнейшая, но не единственная ее функция. Комплекс ее функциональных и структурных параметров специфичен для каждой конкретной этнической среды. Те звуковые формы, которые не являются (теперь) собственно музыкой (и даже более того – осмысленными звуковыми структурами) для одной культуры, могут быть таковыми для другой. И в рамках одного народа: то, что не относилось к народной музыке в одну эпоху, могло стать таковой в другую, и наоборот.

В каждой конкретной историко-культурной ситуации структурные и функциональные параметры традиционной ИМ достаточно специфичны, но вполне отчетливы. Определить их – задача исследователя конкретной музыкальной культуры. Чтобы задача эта была успешно выполнена, необходимо отказаться от предвзятого нигилизма: что – музыка, а что не музыка, где МИ, а где – побрякушка. Нигилизм этот тем более опасен, что может привести исследователя не к раскрытию картины бога-

того и своеобразного реального музыкального мира данного народа, а к бледному и лишенному целостности рисунку отрывочных объектов, в чем-то внешне похожих на предметы мира его собственного. Необходимо кропотливо и тщательно исследовать данную этническую культуру и разобраться в том, какова роль в ней ИМ во всех разнообразных формах ее взаимосвязи с другими явлениями культуры. И лишь на этой базе и в сопоставлении с иными культурами – выявить ее своеобразие и специфику. Причем, фиксируя особенности ее бытования и стилевые свойства, всегда необходимо видеть перед собой место этой музыки, ее смысл и значение для жизни и культуры данного народа, социальной среды, эпохи.

Сравнивая традиционные инструментальные культуры разных народов, с одной стороны, инструментализм в целом – с иными проявлениями народного художественного гения, с другой, – мы отчетливо видим, что при всех своих этно-исторических вариациях традиционная ИМ обладает определенными *общими закономерностями*, выделяющими ее как особый феномен духовной культуры. НИМ объективно выделяется как самобытное явление художественного творчества, ей можно дать общее определение, она обладает комплексом характеризующих ее как самостоятельный культурный феномен признаков.

Народная инструментальная музыка – это *проявляемая в звуковых комплексах с помощью звуковых орудий или выполняющих их функции частей тела человека область традиционного духовного творчества, которое отражает коллективное сознание, опыт, культуру народа и функционирует в связи с его внутренними духовными потребностями*.

Народность ее тематики и образного мира, коллективность, анонимность, вариативность, контактный способ коммуникации, хранения и передачи традиции, типизированность мотивов и форм характеризуют ее как *традиционное* творчество. Развернутость во времени, процессуальность становления и восприятия содержания и формы выделяют ее как *мусическое искусство*; реализуемое в звуковых образах – как *музыку*.

Тенденция к *материализации* отдельных элементов формы (в инструменте, ладках, грифных отверстиях, позициях вплоть до элементов письменной фиксации в самой традиции), тесная – через инструмент, искусство изготовления, хранения, транспортировки и настройки инструмента – связь с явлениями материальной культуры резко *выделяет* НИМ среди других традиционных мусических искусств. Оперирование обобщенными образами, опосредованность высказывания, орнаментальность, огромная роль архитектурного начала и конструктивных тенденций, особенно при построении крупной формы, роднят НИМ с традиционным *орнаментальным* искусством и *архитектурой*, противопоставляют ее песне, вокальной музыке.

Сюда добавляются огромная роль *кинетики*, моторики тела, визуального начала в становлении и восприятии образов инструментальных музыкальных творений, роднящих НИМ с хореографией. Выделяет инструментализм функционально-генетическая связь с *мужским* началом, с охотничье-скотоводческим трудом, бытом и обрядами, исключительными проявлениями в рамках женского творчества, специализированность его формы участия в этих обрядах и ритуалах. Оперирование средствами *за пределами* человеческого *голоса* структурно отличают НИМ от певческого искусства, это усиливается образно-функциональной спецификой последнего, особенно в его основных, исторически наиболее развитых и показательных формах, связанных со словом, поэзией, песенностью.

К НИМ тесно примыкают и функционально, и структурно явления корпоро- или *аутоинструментальной* музыки, а также феномены на грани вокального и инструментального, инструментализма и хореографии, инструментализма и игрового искусства. Инструментализм отчетливо реализуется и в различных явлениях полиэлементного (синкретического и синтетического) художественного творчества, особенно вокально-инструментального, инструментально-хореографического и инструментально-театрального.

Сознательно используемые человеком орудия (взятые у природы или специально изготавливаемые), служащие для воспроизведения и известной материализации звуковых структур, которые в определенной этно-исторической ситуации функционируют как явления традиционной музыки, – народные музыкальные инструменты – неотъемлемая составляющая инструментализма.

И последняя по упоминанию, но одна из первых по показателю, важнейшая черта инструментализма – *индивидуализация* творчества, специализированность творчества, осознанность творческого процесса, профессионализация творчества и исполнительской деятельности инструменталиста, становление развитых форм музыкального профессионализма, *главенствующее положение профессионального искусства во всей художественной системе НИМ.*

Развитие исполнительской и композиторской техник, стабильные формы учебного процесса, становление народной педагогики и теории музыки, формирование исполнительских школ, творческие соревнования, система профессиональных тайн, социализация и становление особой демографии деятельности традиционных музыкантов-инструменталистов, цеховая организация, становление особых форм организации исполнителей, формирование особых жанров и форм выступления музыкантов, рамочность, концертное выступление – все это характерные черты традиционного инструментализма как явления *профессионального художественного творчества, профессионального искусства.*

Все вышесказанное требует безотлагательного и направленного квалифицированного обращения к НИМ как объекту специальной научной дисциплины, специальной области искусствознания. Определенность и своеобразие объекта исследования, знания, которыми мы сегодня располагаем в области НИМ, и, одновременно, необъятность поля дальнейших исследований на многие годы и деся-

тилетия, весь исторический путь науки к традиционному инструментализму, формирование взгляда на него как на предмет искусствоведческих штудий, становление, формирование специального научного аппарата, исследовательской и прикладной методики, специальных исследовательских методов и среди них, системно-этнофонического метода, выросшего на базе современного, резко возросшего уровня науки и специально ориентированного на данный предмет исследования – все это говорит о том, что такая научная дисциплина сегодня уже *реально существует*. Это *органофония*. У нее есть свои *достижения*. Есть, как мы видели, своя *проблематика*. Свои *внутренние подразделения*. Среди них особо хотелось бы выделить отрасли органофонии, ориентированные на изучение традиционного музыкального *профессионализма*, музыкального *исполнительства*, *текстологии*, *инструментоведения* и *эргономии* в системе традиционного инструментализма как феномена культуры. Сложные задачи стоят перед инструментальной *лексикологией*, которая должна выявить семантическую и синтаксическую природу тематизма, музыкальной целостности инструментальных композиций и составляющих их элементов, выявить уровни и пути иерархизации структуры, учитывая огромную и особую роль в становлении ее специфики инструмента, с одной стороны, и *синтез исполнения и композиции* в акте творчества, а также композиторского и исполнительского начал в деятельности музыкантов – с другой.

Особые области – *социология* и *психология творчества и восприятия* в системе традиционного инструментализма. Высокая степень *развитости* и *специализированности* деятельности инструменталистов-профессионалов и органическая связь инструментализма с явлениями традиционной *духовной* и *материальной* культуры не позволяют просто отдать эту сферу вопросов на откуп традиционным исследователям психологии и социологии искусства, требуют сформировать коллектив специалистов, владеющих основами органофонии.

Степень самобытности традиционного инструментализма и каждого его этно-исторического проявления в отличие от инструментализма академического, европейского, с одной стороны, размах профессиональной оснащённости, специфического исполнительского мастерства в тесной связи со своеобразной и занимающей столь существенное место в становлении всей стилистики НИМ специфике инструмента – с другой, требует от исследователя традиционного инструментализма обязательного *владения практической игрой на инструментах*, на которых исполняется исследуемая музыка. В ряде учреждений, в частности в Клайпедском университете, Российском институте истории искусств, Петрозаводской и, отчасти, Казахской национальной консерваториях, Душанбинском и Киргизском институтах искусств, освоение игры на инструменте составляет обязательную часть подготовки аспиранта и студента-инструментоведа.

Из других важных, но мало пока разработанных, сфер органофонии необходимо еще упомянуть *этностилистику*, включающую не только музыкальную диалектологию, но и теорию традиционных исполнительских школ и связанных с ними, жанровых и стилевых локализаций, картографирование исполнительских приемов, артикуляционно-штриховой техники в ее органичной для НИМ связи с формообразованием. Рядом с этим – отрасли органофонии, направленные на постижение *традиционной* инструментально-исполнительской *педагогике*, ориентированной на подготовку инструменталиста-профессионала и тесно с ней связанной и в наибольшей степени через нее проявляющейся *народной теории музыки*.

Многие области органофонии, и среди них теория корпоромузыки, теория инструментального музыкального мышления, анализ систем традиционного инструментализма, эргогеография и история эргономики и другие, здесь не названные, сформируются наверняка по мере развития органофонии в целом и конкретных стилевых исследований в частности.

Потребность в развитии органофонии, в расширении сферы и увеличении масштабов исследования традиционной инструментальной музыки крайне велика. Ведь результаты этих исследований – не только неоценимый вклад в решение кардинальных *общенаучных* и *мировоззренческих* проблем, но и открытие необозримых просторов для творческих поисков *современного исполнителя и композитора* в самых различных направлениях. Ведь такие исследования дают не только неоценимое сырье, но и богатейшую пищу для творческой фантазии и глубоких размышлений.

БИБЛИОГРАФИЯ¹

Обществоведческие проблемы, религия и традиционная культура

1. Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. 175 с.; Судьба России. М.: МГУ, 1990. 240 с.; Философия неравенства. М.: ИМА-пресс, 1990. 256 с.; Философия свободы: смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.

2. Бромлей Ю., Подольный Р. Человечество – это народы. М.: Мысль, 1990. 391 с.

3. Бэкон Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1977. 568 с.

4. Возгрин В. Е. Исторические судьбы крымских татар. М.: Мысль: 1992. 448 с.

5. Гегель Г. В. Ф. Философия религии. В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1977. 574 с.

6. Грыцкевіч В. Старая казка // Чырвоная змена. 24 августа 1992. Яка історія нам потрібна? // Старожитносі / Річник 3, число 11 (27), 1992, ч. 13 (28) 1992; Якой быць беларускай гістарычнай навуцы // Польша. 1992. № 5. С. 202–208; История музейного дела до конца XVIII в. В 2 ч. СПбГУКИ, 2001. 164 с.; История музеев мира. Минск: БГУ, 2003. 284 с.; Гісторыя і міфы. Мінск: 2001.

¹ Рубрикация, естественно, условна: ряд публикаций могут относиться к разным разделам. Если указанием на работу (в т. ч. цитате из нее) автор обязан другому источнику, последний предваряется знаком = с указанием соответствующего источника в настоящей библиографии.

7. Грюнебаум Г. З. Классический ислам. Очерки истории (600–1258). М.: Наука, 1988. 216 с.
8. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 452 с.
9. Желтоксан Ж. Ак Сарбаз. Алматы: Кокіл, 1997. 232 с.
10. История первобытного общества. Эпохи классовообразования. М.: Наука, 1988. 568 с.
11. Лейбниц Г. В. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1983. 688 с.
12. Ленин В. И. Развитие капитализма в России // Полное собрание сочинений. Изд. 5-е. Т. 2. 602 с.
13. Ленинское наследие и изучение фольклора / Сборник статей. Л.: Наука, 1972. 197 с.
14. Лозинский С. Г. История папства. Изд. 3-е. Политиздат, 1986. 384 с.
15. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд 2-е . Т. 20. М.: Политиздат, 1961; т. 19, с. 378; т. 23, с. 190; т. 21, с. 23–178.
16. Мень А. История религии. В 7 т. В поисках пути истины и жизни. М.: Слово, 1991. Т. 1. Истоки религии. 288 с.; т. 2. Магизм и единобожие: Религиозный путь человечества в эпохи Великих Учителей. 462 с.; М.: Слово, 1992. Т. 4. Дионис, логос, судьба. Греческая религия и философия эпохи колонизации до Александра. 272 с.; т. 7. Сын Человеческий. 388 с.
17. Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. М.: ГИИ, 1998. 292 с.
18. Плеханов Г. В. Письма без адреса. М.: Госполитиздат, 1956. 268 с.; До питання про розвиток моністичного погляду на історію. К. Держполітвидав УРСР, 1947. 276 с.
19. Русское православие: вехи истории. М.: Политиздат, 1989. 719 с.
20. Свенцицкая И. С. Раннее христианство: страницы истории. М.: Политиздат, 1987. 336 с.
21. Симонов П. В., Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. М.: Наука, 1989. 352 с.
22. Франк С. Л. Духовные основы общества. Введение в социальную философию // Русское зарубежье. Л.: Лениздат, 1991. С. 243–439.

23. *Фрезер Д. Д.* Фольклор в Ветхом Завете. М.: Политиздат, 1995. 511 с.
24. *Яковлев Е. Г.* Искусство и мировые религии. М.: Высшая школа, 1985. 287 с.

Философия, история, археология; антропология, психология, биология и медицина; эстетика и теория культуры; этнография, филология, искусствознание, театроведение, хореология, фольклористика

25. *Абусеитова М. Х.* Казахстан и Центральная Азия в XV–XVII вв.: история, политика, дипломатия. Алматы: Дайк-Пресс, 1998. 268 с.
26. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.-М.: Искусство, 1959. 266 с.
27. *Аверьянов А. Н.* Системное понимание мира / Методологические проблемы. М.: Наука. 197 с.
28. *Адамян А. А.* Статьи об искусстве. М.: Музгиз, 1961. 432 с.
29. *Азбелев С. Н.* К определению понятия “фольклор” // Русская литература. 1974. № 3. С. 92–113.
30. Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе. Л.: Лен. гос. ин-т культуры, 1979. 202 с.
31. *Александров В. А.* Сельская община в России (XVII – нач. XIX в.). М.: Наука, 1976. 323 с.
32. *Алексеев Н. А.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (опыт ареального сравнительного исследования). Новосибирск: Наука, 1984. 234 с.
33. *Алексютрович Л. К.* Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск (в дальнейшем Мн.): Вышэйная школа, 1978. 528 с.
34. *Аникин В. П.* Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре // Русский фольклор (в дальнейшем РФ). Вып. V. М. Л.: 1960. С. 7–24; *он же.* Русский фольклор. М.: Высшая школа, 1987. 288 с.
35. Антропология. Фольклористика. Лингвистика. Вып. 1. СПб., 2001. 270 с.

36. Анохин П. К. Системные механизмы высшей нервной деятельности. Избранные труды. М.: Наука, 1979. 454 с.
37. Апресян Г. З. Мыслители Закавказья об искусстве и красоте (X–XIII вв.) // Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. М.: 1966. С. 105–140.
38. Ареальные исследования в языкознании и этнографии (язык и этнос). Сб-к научных трудов. Л.: Наука, 1983. 252 с.
39. Арутюнян Ю. В. Социальная структура сельского населения СССР. М.: Мысль, 1971.
40. Арутюнян Ю. В., Сивоскул С. С. Освоение культуры сельским населением // Культура развитого социализма. М., 1978. С. 204–224.
41. Асіповіцкі раён Бабруйскі акругі. Краязнаўчае апісанне. 2. Мн.: 1928-1012.
42. Астахова А. М. Былины. Итоги и проблемы изучения. М.-Л.: Наука, 1966. 292 с.
43. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М.: 1865. Т. 1, 1868. Т. 2, 1869. Т. 3. Современное сокращенное издание: Древо жизни. М.: Современник, 1983. 464 с.
44. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Наука, 1983. 191 с.
45. Байбурин А. К. Некоторые вопросы изучения объективированных форм культуры (к проблеме этнографического факта) // Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР. Л.: Наука, 1982. С. 5–15.
46. Байбурин А. К. Семиотический статус вещей // Материальная культура и мифология. Сб-к Музея антропологии и этнографии. XXXVII. Л.: Наука, 1981. С. 220–222.
47. Баратов Н. Загадка “бомейского кувшина”. М.: Мысль, 1982. 160 с.
48. Бартольд В. В. Церемония при дворе узбекских ханов в XVII веке // Собр. соч. Т. 2. М.: Изд-во вост. лит., 1964. С. 388–399.
49. Барышаў Г. І. Прыгонныя аркестры // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі, 1972. № 7.
50. Барышаў Г. І. Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. М.: 1962.
51. Баскаков Н. А. Тюркские языки. М.: Изд-во вост. лит., 1960. 242 с.

52. *Бахтин В. С.* Сказки, песни частушки, присловия Ленинградской области. Л.: Лениздат, 1982. 528 с.
53. *Белкин А. А.* Забытые документы истории русских скоморохов // Народный театр. Л.: ЛГИТМиК, 1974.
54. *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 192 с.
55. Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве: Сб-к. М.: Наука, 1979. 279 с.
56. *Бернштам Т. А.* Орнитоморфная символика у восточных славян // СЭ, 1982. № 1. С. 22–34.
57. *Бернштам Т. А.* Поморы: формирование группы и система хозяйства. Л.: Наука, 1978. 176 с.
58. *Бернштам Т. А.* Русская народная культура Поморья в XIX – нач. XX в.: Этнографические очерки. Л.: Наука, 1983. 232 с.
59. *Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. К.: Наук. думка, 1981. 108 с.
60. Биоакустика. М.: Высшая школа, 1975. 255 с.
61. *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. Изд. 2-е. М.: Наука, 1986. 256 с.
62. *Бобров А. Г. Финченко А. Е.* Рукописный Отпуск в пастушеской обрядности Русского Севера // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 135–154.
63. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.
64. *Богатырев П. Г.* Художественные сказания об опрышках в Западной Украине // СЭ, 1971. Т. 5. С. 59–80.
65. *Богатырев П. Г.* Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М.: 1964. С. 59–66.
66. *Боголепов Н. К., Давиденков С. Н., Раздольский И. Я., Триумфов А. В., Филимонов И. Н.* Нервные болезни / Пособие для студентов и врачей. М.: Медгиз, 1956. 532 с.
67. *Богуславская И.* Русская глиняная игрушка. Л.: Искусство, 1975. 142 с.
68. *Ботвинник М.* Откуда есть пошел Букварь. Мн.: Вышэйшая школа, 1983. 200 с.

69. *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса. М.: Наука, 1983. 416 с.
70. Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории). М.: Наука, 1981. 490 с.
71. *Бромлей Ю. В., Воронов А. А.* Народная медицина как предмет этнографических исследований // СЭ, 1976. № 5.
72. *Бросс Ш.де.* О фетишизме. М.: Мысль, 1973, 207 с.
73. *Будзан А. Ф., Різбяр М. П.* Тимків // Народна творчість та етнографія (в дальн. НТЕ), 1959. № 4. С. 83–84.
74. *Вайнштейн С. И.* История народного искусства Тувы. М.: Наука, 1974. 320 с.
75. *Ванслав В. В.* Изобразительное искусство и музыка. Изд. 2-е. Л.: Художник РСФСР, 1983. 232 с., 65 ил.
76. *Велецкая Н. А.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. 240 с.
77. *Верховинець В.* Теорія українського народного танка. Полтава: 1920; Теорія українського народного танцю / Вид. 4-е, випр. і доп. К.: Мистецтво, 1968. 150 с.
78. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940. 648 с.
79. Весілля. К.: Наук. думка. Кн. 1, 1970. 456 с., кн. 2 478 с.
80. *Виноградов Г. С.* Русский детский фольклор. Кн. 1. Иркутск: 1930. 134 с.
81. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М.: Наука, 1982. 256 с.
82. Волжская Булгария и Русь. Казань: АН СССР, Казанский филиал, 1986. 152 с.
83. *Волошин І. О.* Джерела народного театру на Україні. К.: Мистецтво, 1960. 230 с.
84. *Вольперт И. Е.* Психотерапия. Л.: Медицина, 1972. 232 с.
85. Восприятие. Механизмы и модели / Сб-к статей. М.: Мир, 1974. 367 с.
86. *Всеволодский-Гернгросс В.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: Изд. АН СССР, 1957. 263 с.
87. *Выготский Л.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965. 379 с.
88. Вяселле / Абрад. Мн.: Навука і тэхніка, 1978. 640 с.

89. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М.: Искусство. Т. 1, 1968. 312 с.; т. 2, 1969. 326 с.; т. 3. 1971. 621 с; т. 4, 1973. 676 с.
90. *Гнатюк В.* Коломийки. Т. 1 / Етнографічний збірник. Т. 17. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка (в дальнейшем НТШ), 1905. 259 с.; т. 2 / Етн., зб. т. 18, 1906. 315 с.
91. *Гнатюк В.* Лірники: Лірницькі пісні, молитви, слова, звістки і т. п. про лірників повіту Бучацького. Львів: НТШ, 1896. 76 с.
92. *Гнатюк В.* Похоронні звичаї й обряди. Етнографічний збірник. Т. 31–32. Львів: НТШ, 1912. С. 133–424.
93. *Гоберман Д.* Гуцульщина – край искусства. М. Л.: Искусство, 1966. 90 с.
94. *Гоберман Д. Н.* Искусство гуцулов. М.: Сов. художник, 1980. 50 с., 75 л. илл.
95. *Гоголь Н. В.* Собр. соч. В 6 т. Т. 4. М., 1960.
96. *Головаха Е. И., Кроник А. А.* Психологическое время личности. К.: Наук. думка, 1964. 208 с.
97. *Головацкий Я.* Народные песни Галицкий и Угорский Руси. М.: 1878. II: 556 с., IXXX с.
98. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987. 219 с.
99. *Голубева Л. А.* Весь и славяне на Белом озере X–XIII вв. М.: АН СССР, 1973.
100. Гос. Эрмитаж. Путеводитель по залам Востока. Л.: Изд. Гос. Эрмитаж, 1939. 237 с., илл.
101. *Гошко Ю. Г.* Етнографічні межі // Бойківщина. К.: Наук. думка, 1983. С. 25–28.
102. *Гошко Ю. Г.* Стороінки історії Бойківського краю / Байківщина. К.: Наук. думка, 1983. С. 48–65.
103. *Гринблат М.* Белорусы. Мн.: АН БССР, 1968.
104. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М.: Искусство, 1981. 359 с.
105. *Григорян С. Н.* Средневековая философия народов Ближнего и Среднего Востока. М.: Наука, 1966. 352 с.
106. *Григорян С. Н.* Из истории философии Средней Азии и Ирана VII–XII вв. М.: АН СССР, 1960. 330 с.
107. *Грица С. И.* Основные направления социологического изучения фольклора // Актуальные проблемы современной фольклористики. М.: Музыка, 1980. С. 178–180.

108. *Грица С. Й.* Наймитські та заробітчанські пісні // Наймитські та заробітчанські пісні. К.: Наук. думка, 1975. С. 9–44.
109. *Грица С. Й.* Традиція та импровізація в пісенно-епічному виконавстві // НТЕ, 1977, 3, с. 59–71.
110. *Грица С. Й.* Фольклоритична діяльність Ф. М. Колесси // Мелодії українських народних дум. К.: Наук. думка, 1969. С. 5–27.
111. *Грицай М. С., Бойко В. Г., Дунаєвська Л. Ф.* Українська народно-поетична творчість. К.: Вища школа, 1983. 360 с.
112. *Гроссґ Э.* Происхождение искусства. М.: 1913.
113. *Грынблат М. Я.* Сялянскія промысли і рамествы Беларусі ў XIX пачатку XX ст. // Весці АН БССР, серыя грамадскіх навук. Мн.: 1957, № 2.
114. *Гуляева Л. П.* Пастушеская обрядность на р. Паше // Русский Север. Проблема этнокультурной истории, этнографии, философии. Л.: Наука, 1986. С. 172–180.
115. *Гуменюк А.* Народне хореографічне мистецтво України. К.: 1963; Українські народні танці. К.: Наук. думка, 1974.
116. *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 359 с.
117. *Гусев В. Е.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. М.: Наука, 1972. С. 303–311.
118. *Гусев В. Е.* Истоки русского народного театра. Л.: ЛГИТМиК, 1977. 87с.
119. *Гусев В. Е.* О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978. С. 79–89.
120. *Гусев В. Е.* Психология коллективного творчества // Содружество наук и тайны творчества. Л.: Наука, 1968. С. 218–233.
121. *Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1980. 94 с.
122. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.
123. *Гусев В. Е., Михеева Н. А., Рыжкова Л. Н.* Киришские фестивали и проблемы фольклоризма в молодом городе // СЭ. 1985, № 2. С. 91–99.
124. *Данченко А. С.* Народный мастер и некоторые вопросы его творчества // Проблемы народного искусства. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 94–100.

125. *Даркевич Б.* Аргонавты Средневековья. М.: Наука, 1976. 199 с.
126. *Дей О. І.* Поетика народної пісні. К.: Наук. думка, 1978. 250 с.
127. Дзіцячы фальклор. Мн.: Навука і тэхніка, 1972. 736 с.
128. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. К.: Наук. думка, 1984. 472 с.
129. *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. В 3 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1986. 860 с.
130. *Довба А. С.* Профессия // БСЭ, т. 21. М.: Сов. Энциклопедия, 1975, С. 451.
131. *Довженок Г. В.* Український дитячий фольклор (віршовані жанри). К.: Наук. думка, 1981. 172 с.
132. *Емельянов Л. И.* Методологические вопросы фольклористики. Л.: Наука, 1978. 208 с.
133. *Еремина В. И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л.: Наука, 1978. 184 с.
134. *Еськов Е. К.* Акустическая сигнализация общественных насекомых. М.: Наука, 1975. 208 с.
135. *Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М.: Известная ОЛЕАЭ, т. XXX, вып. 2, 1877. 292 с.
136. Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки / Сб-к. Л.: ЛГИТМиК, 1980. 196 с.
137. *Жирмунский В.* Введение в метрику. Теория стиха. Л.: Academia, 1925; Народный героический эпос. М.: АН СССР, 1962. С. 367.
138. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1989. 494 с.
139. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1983. 317 с.
140. *Здоровета Н. І.* Нариси народної весільної обрядності на Україні. К.: Наук. думка, 1974. 160 с.
141. *Зеленин Д. К.* Магическая функция примитивных орудий // Известия АН СССР. 1981. № 6. С. 713–754.
142. *Зеленин Д. К.* Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского Географического Общества. Вып. 2. Пг.: 1915. 902 с.

143. *Землянова Л. М.* Современная американская фольклористика. М.: Наука, 1975. 312 с.
144. *Ибн-Сина.* Избранные философские произведения. М.: Наука, 1980. 552 с.
145. *Иванов П.* Описание гос. архива старых дел. 53: 113.
146. *Ивлева Л. М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора: проблема теории и типологии // Дисс. ... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1985. 222 с.
147. *Ивлева Л.* Към въпроса за игровата природа на маскирането (по материалам от руската традиция) // Български фолклор. Кн. 1. София: 1986. С. 3–16; Обряд, игра, театр // Народный театр. Л.: ЛГИТМиК, 1974; Ряженъе в русской традиционной культуре. СПб., 1994. 236 с.
148. Игры народов СССР. М. Л.: 1933.
149. Инструмент // БСЭ. 2-е изд. М.: Сов. энциклоп., 1953. С. 239–240.
150. Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. 172 с.
151. Искусство устной традиции. Историческая морфология. СПб., 2002. 350 с.
152. *Исмаилов Е.* Акыны. Алма-Ата: Худ. лит., 1957.
153. История Древнего Востока. Ч. 1. Месопотамия. М.: Изд-во восточной лит., 1983.
154. История культуры Древней Руси. М.-Л.: АН СССР, 1951. Т. 2. 546 с.
155. *Кабо В. Р.* Первобытная доземледельческая община. М.: Наука, 1986. 302 с.
156. *Кабо В. Р.* Синкретизм первобытного искусства // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972.
157. Кабус-наме. Изд. 2-е. М.: Изд. вост. лит., 1953. 295 с.
158. *Каган М. С.* Искусство и общение // Искусство и общение. Л.: ЛГИТМиК 1984. С. 15–28.
159. *Каган М. С.* Социальные функции искусства. Л.: Наука, 1978.
160. *Каган М. С.* Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М.: Наука, 1974. 328 с.
161. *Казимиров О.* Український аматорський театр. К.: Мистецтво, 1965. 133 с.

162. Казки Буковины. Ужгород: Карпати, 1973. 240 с.
163. Казкі і аповядання беларускага Палесся. Мн.: 1965.
164. Калевала. Петрозаводск: Карелия, 1978. Руны 1–25. 448 с.,
руны 26–50 392 с.
165. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. М.: Наука, т. 1, 1973. 351 с.; т. 2, 1977. 358 с; т. 3, 1978. 295 с.;
Т. 4, 1983. 221 с.
166. *Канцедикас А.* Литовская народной скульптура. М.: Сов. художник, 1974. 192 с.
167. *Капица П. Л.* Эксперимент. Теория. Практика. М.: Наука, 1981. 496 с.
168. *Карабанова С. Ф.* Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979. 141 с.
169. *Кедров Б. М.* История науки и принципы ее исследования // Вопросы истории. 1971. № 9. С. 78.
170. *Кисиль О.* Український театр. Дослідження. К.: Мистецтво, 1968. 260 с.
171. *Кликс Ф.* Пробуждающееся мышление: у истоков человеческого интеллекта. М.: Прогресс, 1983. 302 с.
172. *Колесов М.* К современным спорам о сущности фольклора // Вопросы теории и эстетики музыки (в дальнейшем ВТЭМ). Л.: Музыка, 1972.
173. *Колесов М.* Фольклор и социалистическая культура // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 2. Л.: Музыка, 1975.
174. Коломийки. К.: Наук. думка, 1969. 604 с.
175. *Колчин Б. А.* Новгородские древности. Деревянные изделия. М.: Наука, 1968. 183 с.
176. *Кон И. С.* Социология личности. М.: Политиздат, 1967. 383 с.
177. *Конрад Н. И.* Запад и Восток // Статьи. М.: Наука, 1972. 496 с.
178. *Константинов А. И., Мовчан В. Н.* Звуки в жизни зверей. Л.: ЛГУ, 1985. 304 с.
179. *Котляревский А.* О погребальных обычаях языческих славян. М.: 1868.
180. *Кравцов Н. И.* Славянский фольклор. М.: МГУ, 1976. 264 с.
181. *Кравцов Н. И., Лазутин С. Г.* Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 1983. 448 с.

182. Краткая литературная энциклопедия. Т. 4, разд. 6, столбец 859/60.
183. *Крачковский Ю.* Быт западно-русского селянина // Чтения Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском университете. М.: 1873. IV.
184. *Круть Ю. З.* Хліборобська обрядова поезія слов'ян. К.: Наук. думка, 1973, С. 3–130.
185. *Крюков М. В.* О принципах типологического исследования явлений культуры // СЭ, 1983, № 5. С. 3–12.
186. *Кузеля З.* Забави при мерці // Записки НТШ, т. СХХІ. Львів: НТШ, 1915. С. 103–160.
187. *Кулемзин В. М.* Шаманство васюганско-ваховских хантов // Из истории шаманства. Томск: ТГУ. С. 47–62.
188. *Лацук Л. П.* Некоторые аспекты истории древнего скотоводства // Археология и этнография Башкирии. Т. 3, Уфа, 1968. 902:11.
189. *Левин-Брюль Л.* Первобытное мышление. М.: 1930.
190. *Левин-Строс К.* Печальные тропики. М.: Мысль, 1984. 222 с.
191. *Левшин А.* Описание киргиз-кайсацких орд и степей. СПб.: 1832.
192. *Лелеков Л. А.* Искусство Древней Руси и Восток. М.: Сов. художник, 1978. 158 с.
193. *Лембак М.* Журнал угорського етнографічного товариства "Ethnografia" // НТЕ, 1958. № 4.
194. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность / Избранные психологические произведения. М.: Педагогика, 1983. Т. 2. С. 79–232.
195. *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. М.: МГУ, 1981. 584 с.
196. *Лисициан С. С.* Армянские старинные пляски. Ереван: АН Арм. ССР, 1983. 245 с.
197. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. 372 с.
198. *Лихачев Д. С. Панченко А. М., Поньрко И. В.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 296 с.
199. *Ловмянский Х.* Русь и норманны. М.: Прогресс, 1985. 304 с.
200. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 368 с.

201. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
202. *Мавродин В. В.* Возникновение феодальных отношений у восточных славян. Древнерусское государство Киевская Русь. М.: Высшая партийная школа при ЦК КПСС, 1957. 39 с.
203. *Мавродин В. В.* Образование Древнерусского государства и формирование древнерусской народности. М.: Высшая школа, 1971. 192 с.
204. *Малевич С.* Белорусский нищенский “Лазарь” // Живая старина. 1906. № 2. С. 109–114.
205. *Малиновский К. В.* Якоб Штелин его материалы по истории русского искусства XVIII века // Автореферат дисс... канд. искусств. Л.: Ин-т им. И. Е. Репина АХ СССР, 1980. 26 с.
206. *Мамедов Т.* Песни Кероглу. Баку: Гянджик, 1984. 120 с.
207. *Мандибура М. Д.* Полонинське господство Гуцульщини другої половини XIX 30-х років XX ст. К.: Наук. думка, 1978. 192 с.
208. *Маркарян Э. С.* О генезисе человеческой деятельности и культуры. Ереван: АН Арм. ССР, 1973. 146 с.
209. *Маркарян Э. С.* Теория культуры и современная наука (Логико-методологический анализ). М.: Мысль, 1983. 284 с.
210. *Маркарян Э. С.* Узловые проблемы теории культурной традиции // СЭ. 1981. № 2. С. 78–96.
211. *Маркович Я.* Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях. Ч. 1. СПб.: 1798.
212. *Масленицын С. И.* Ученичество в народном искусстве // Проблемы народного искусства. М.: Изобразительное искусство, 1982, С. 101–112.
213. *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – нач. XX в. М.: Наука. 216 с.
214. *Мелетинский Е. М.* Палеоазиатский мифологический эпос. М.: Наука, 1979. 232 с.
215. *Мелетинский Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972.
216. *Мельников Д. А.* Вариант методики музыкальной терапии // Вопросы психотерапии и психопрофилактики. Харьков: Платоновские чтения, 1983. С. 6.
217. Методологические проблемы современного искусствознания. Л.: ЛГИТМиК, 1975 (вып. 1), 1978 (вып. 2), 1980 (вып. 3).

218. Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1983. 154 с.
219. *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М.: Наука, 1973. 473 с.
220. *Миллер Дж.* Информация и память // Восприятие. М.: Мир. 1974.
221. *Моль А.* Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. 406 с.
222. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. 351 с.
223. *Мордвинов А.* Весна в Курской губернии // Всемирная иллюстрация. 1871. № 120.
224. *Моркунене Е.* Очерки литовской народной хореографии / Автореферат... канд. историч. наук. Вильнюс: 1972.
225. *Морозов В. П.* Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука, 1977, 231 с.
226. *Морозов В. П.* Занимательная биоакустика: Рассказы о языке эмоций в мире животных и человека / Наука и прогресс. М.: Знание, 1983. 184 с.
227. *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи. Л.: Наука, 1967. 204 с.
228. *Мыльников А. С.* Картина славянского мира: Взгляд из Восточной Европы. СПб., 1999. 400 с.
229. *Нагаева Л. И.* Танцы восточных башкир. М.: Наука, 1981. 126 с.
230. *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. М.: Наука, 1974. 272 с.
231. *Намазов К.* Азербайджанское ашыгское искусство. Баку: Язычы, 1984. 184 с.
232. Народное творчество и средства массовой коммуникации. М.: ВНИИ искусствознания, 1984. 252 с.
233. Народные мастера, традиции, школы. М.: Изобразит. искусство, 1985. 296 с.
234. Народы Европейской части СССР. Т. 1. М., 1964; Народы зарубежной Европы. М., 1964. Ч. 1; 1965. Ч. 2; Народы Кавказа. М.: 1960. С. 1. 1962. Ч. 2; Народы Сибири. М., 1956; Народы Средней Азии и Казахстана. М., 1963. Ч. 1–2.
235. *Некрасова М. А.* К вопросу о понятии “народный мастер”. О природе его творчества // Народные мастера, традиции, школы. Вып. 1. М.: Изобразит. иск-во, 1985. С. 8–26.
236. *Некрасова М. А.* Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны // Проблемы народного искусства. М.: Изобразит. иск-во, 1982. С. 17–33.

237. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М.: Изобразит. иск-во, 1983. 344 с., 180 цв. и тон. ил.

238. *Некрылова А. Ф.* Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра “Петрушка” // РФ, XIV. Л.: Наука, 1974. С. 210–218.

239. *Некрылова А. Ф.* Об изучении русского ярмарочного фольклора // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 131–142.

240. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и игры. Л.: Искусство, 1984. 192 с.

241. *Нидерле Л.* Славянские древности. М.: Изд. иностран. лит., 1956. 449 с.

242. *Никольский А.* О языке Ипатской летописи // Русский филологический вестник, т. XI, II. Варшава, 1899.

243. *Никольский Н. М.* Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Мн., 1956.

244. Обряды и обрядовый фольклор. М.: Наука, 1982. 280 с.

245. *Окладников А.* Неолит и бронзовый век Прибайкалья // Материалы и исследования по археологии СССР, 1950. № 18. С. 396–398.

246. *Олеарий А.* Подробное описание путешествия гольштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1906. 83. С.35.

247. *Онищук А.* Матеріали до гуцульської демонології. // Матеріали до української етнології. Т. XI. Львів: НТШ, 1909. Ч. 2. С. 1–139.

248. *Палторан В.* Ключы ад Сезама. Мн., 1967. 1012.

249. *Панов Е. Н.* Сигнализация и “язык” животных / Сер. Биология. Вып. 2. М.: Знание, 1970. 32 с.

250. *Пашкова Г. Т.* Етнокультурні зв’язки українців та білорусів Полісся / На матеріалі весільної обрядовості. К.: Наук. думка, 1978. 120 с.

251. Перевод основного текста “Книги Ахмеда ибн-Фадлана” на основе Мешхедской рукописи. Йакута, Наджиба Хамадани и Амина Рази // *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. Харьков: ХГУ, 1956. С. 121–148.

252. *Перетц В. Н.* Деревня Будогоща и ее предания (этнографический очерк) // Живая старина, 1894. Вып. 1. С. 2–18.

253. *Першиц А. И., Монгайт А. Л., Алексеев В. П.* История первобытного общества. М.: Высшая школа, 1982. 224 с.
254. Повесть временных лет. М.-Л.: АН СССР, 1950. 406 с.
255. Полное собрание русских летописей. Казань: 1907. XVII. С. 5.
256. *Полянський Я. М.* До питання про стиль фольклору // Слов"янське літературознавство і фольклористика. Вип. 16. К.: Наук. думка, 1987. С. 64–69.
257. *Попов А. А.* Шаманство у долган // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981. 395.
258. *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории: Проблемы палеопсихологии. М.: Мысль, 1974. 487 с.
259. *Потапов Л. П.* Охотничьи поверья и обряды алтайских тюрков // Культура и письменность Востока. Кн. 5. Баку, 1929.
260. *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1. Варшава, 1883. 268 с.
261. *Потебня А. А.* Поэзия устная и письменная // Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 393–402.
262. *Потебня О.* Эстетика і поетика слова / Збірник. К.: Мистецтво, 1985. 304 с.
263. *Правдюк О. А.* Загальнослов"янська основа українського весілля // Слов"янське літературознавство і фольклористика. К.: Наук. думка, 1968. С. 97–111.
264. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. 256 с.
265. Проблема этногенеза славян. К.: Наук. думка, 1978. 144 с.
266. Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества / Сб. научн. трудов М.: НИИ культуры, 1982. 164 с.
267. Проблемы картографирования в языкознании и этнографии. Л.: Наука, 1974. 164 с.
268. Проблемы народного искусства. М.: Изобразит. иск-во, 1982. 137 с. 33 илл.
269. Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина). Л.: Наука, 1979. 240 с.
270. *Протт В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Русская литература, 1964. № 4. С. 58–76.
271. *Протт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: ГЛУ, 1946. 365 с.; изд. 2-е, 1986. 368 с.

272. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. Изд. 2-е. М.: Наука, 1969. 168 с.
273. *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // СЭ, 1964. № 4. С. 147–154.
274. *Пропп В. Я.* Русская сказка. Л.: ЛГУ, 1984. 336 с.
275. *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). Л.: 1963. 232 с.
276. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность / Избранные статьи. М.: Наука, 1976. 325 с.; Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.
277. *Пуанкаре А.* О науке. М.: Наука. 1983. 561 с.
278. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976. 244 с.
279. *Путилов Б. Н.* Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. М.: Наука, 1971. 316 с.
280. *Путилов Б. Н.* Фольклорное наследие и современная культура // РФ, IX. М.-Л., 1964. С. 60–81.
281. *Разина Т. М.* О профессионализме народного искусства. М.: Сов. художник, 1985. 192 с.
282. Ранние формы искусства / Сб. статей. М.: Искусство, 1972. 480 с.
283. *Раппопорт С.* Искусство и эмоции. М.: Музыка, 1968.
284. Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций / Сб. научн. тр. № 127. М.: НИИ культуры, 1983. 168 с.
285. *Ригельман А.* Летописное повествование о Малой России. М., 1785–1786. 880: 7.
286. *Рифтин Б. Л.* Из наблюдений над мастерством восточно-монгольских сказителей // Фольклор. Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 70–92.
287. *Рогачевская Е. М.* Проблемы изучения художественной специфики хороводных игр // СЭ. 1980. № 5. С. 113–120.
288. *Романов Б. А.* Люди и нравы древней Руси. Изд. 1-е. Л.: ЛГУ, 1947. 344 с. Изд. 2-е. М.-Л.: Наука. 1966. 240 с.
289. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. 1012.
290. Русские. Историко-этнографический атлас. М.: Наука, 1967.
291. Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л.: Наука, 1981. 272 с.; Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. 224 с.

292. Русское народное поэтическое творчество. М.: 1954. 83: 34.
293. Русское народное поэтическое творчество. М.: Высшая школа. 1978. 440 с.
294. *Рыбаков Б. А.* Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. М.: Наука, 1982. 591 с.
295. *Рыбаков Б. А.* Первые века русской истории. М.: Наука, 1964. 240 с.
296. *Рыжкова Л.* Народно-праздничное ряженье в художественной самодеятельности // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 39–46.
297. *Рюител И. Н.* Возникновение более новой эстонской народной песни // Автореф. ... канд. филол. наук. Тарту: ТГУ, 1969.
298. *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М.: Наука, 1976. 151 с.
299. *Савушкина Н. И.* Стиль русской народной драмы в сравнительном изучении // Фольклор: образ и поэтическое слово в контексте. М.: Наука, 1984. С. 57–92.
300. *Сахута Я. М.* Народная резьба па дрэву. Мн.: 1978. 98 с.
301. Сборник лицевой (XVIII в.).
302. *Селиванов В. В.* Социальная природа художественного мышления. Л.: ЛГУ, 1982. 142 с.
303. Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972. 366 с.
304. *Сергпутовский А. К.* Сказки и рассказы белорусов-полющук. СПб., 1911-1012. 74.
305. *Сидоров А. С.* Знахарство, колдовство и порча у народов Коми. Л., 1928. 1133.
306. *Сидорович С. Й.* До історії розвитку народного ткацтва у Косівському районі Станіславської області // Матеріали з етнографії і художнього помислу. К.: АН УРСР, 1957.
307. Системные исследования / Ежегодник, 1971. М.: Наука, 1972. 280 с.
308. *Сит С. М.* Текст учителя и текст ученика (Опыт сопоставления художественно-определяющих констант тувинского сказания) // Фольклор: Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 50–69.
309. *Скворцов А. И.* Русская народная пропильная резьба. М.: Худ. РСФСР, 1984. 234 с.
310. Славяне и Русь / Сб. статей. К 60-летию Б. А. Рыбакова. М.: Наука, 1968. 471 с.

311. *Смелянская С. А.* Украинский вертеп (К проблеме изучения истоков народного театра на Украине) / Автореферат... канд. искусствоведения. М.: ВНИИ искусств., 1980. 24 с.
312. *Соколов А. А.* Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 126–138.
313. *Соколов Д. Н.* О башкирских тамгах // Труды Оренбургской ученой архивной комиссии. Т. 12. Оренбург, 1904-902:87.
314. *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. М.: Учпедгиз, 1941. 558 с.
315. *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов (XIX – нач. XX в.). М.: Наука, 1979. 288 с.
316. Социальная психология личности. М.: Наука, 1979. 344 с.
317. Социальные проблемы культуры современного села // Сб. статей. М., 1974. Вып. 1. 131 с.; 1975. Вып. 2. 270 с.; 1976. Вып. 3. 303 с.
318. *Спиркин А. Г.* Происхождение сознания. М., 1960. 471 с.
319. *Станиславский К. С.* Две беседы об искусстве режиссера и актера // Театр. 1952, № 2.
320. *Староверов В. И., Тимуш А. И., Цуркану Н. В.* Деревня в условиях интеграции (Социальные проблемы). М., 1979. 272 с.
321. Стоглав. СПб., 1863-336:22.
322. *Сумцов Н.* Культурные переживания // Киевская старина, 1889. Т. 27, кн. 10.
323. *Татубаев С. С.* Жесты как компонент искусства. Алма-Ата: Казахстан, 1979. 109 с.
324. *Тедре Ю.* О синкретизме фольклора // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма. Таллин: СК ЭССР, 1982.
325. *Терещенко А.* Быт русского народа. СПб.: 1848.
326. *Тихомиров М. Н.* Древняя Русь. М.: Наука, 1975. 429 с.
327. *Тихомиров О. К.* Психология мышления. М.: МГУ, 1984. 272 с.
328. *Токарев С. А.* Ранние формы религии и их развитие. М.: 1964.
329. *Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов (XIX – нач. XX в.). М.-Л.: АН СССР, 1957. 164 с.
330. *Токарев С. А.* Сущность и происхождение магии // Труды Института этнографии АН СССР. Т. 51. М.: АН СССР, 1959. С. 7–75.
331. Традиционные и новые обряды в быту народов СССР. М.: Наука. 1981. 184 с.

332. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край / Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. СПб.: Т. 1. Вып. 1–2, 1872. С. 9–224; т. 2, 1878. 688 с.; т. 3, 1882. 427 с.

333. *Тукай Г.* Народное творчество // Сочинения в четырех томах. Т. 2. Казань, 1955-1117:122.

334. *Узнадзе Д. Н.* Психологические исследования. М.: Наука, 1966.

335. Украинцы. Историко-этнографический атлас. М.: Наука, 1969.

336. Український драматичний театр / Нариси історії. В двох томах. Т. 1. К.: Наук. думка, 1967. 519 с.

337. Українські прислів'я та приказки. К.: Дніпро, 1984. 390 с.

338. Українці. К.: АН УРСР, 1960.

339. *Уляницький В. А.* Материалы для истории взаимных отношений России, Польши, Молдавии, Валахии и Турции в XIV–XVI вв. М., 1887.

340. *Урган В.* Древнейшие музыкальные инструменты на территории Латвии // *Studia archaeologica in memoriam Harri Moora*. Tallinn: 1970.

341. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка в четырех томах. М.: Гос. изд-во иностр. и национальных словарей, 1940. Т. 4.

342. *Фадеева И. Е.* Народное искусство как пластический фольклор // Советское искусствознание 78. Вып. 1. М.: 1979. С. 284–306.

343. *Финченко А. Е.* Пастушество на русском Севере (вторая половина XIX – начало XX вв.) / Дисс. ... канд. историч. наук. Л.: Институт этнографии АН СССР, 1986. 198 с.

344. *Фишман О. М.* Связь пастушеской и свадебной обрядности у карел // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 109–205.

345. Фольклор и этнография: Связи фольклора с древнейшими представлениями и обрядами. М.: Наука, 1977. 200 с.

346. Фольклорный театр народов СССР. М.: Наука. 1985. 248 с.

347. *Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству: Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М.: Наука, 1969. 255 с.

348. *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість. К.: АН УРСР, 1855. 271 с.

349. *Фрейдберг О.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.
350. *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М.: Изд. политической литературы, 1980. 832 с.
351. Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972. 336 с.
352. *Хью Нгок.* Панорама вьетнамского народного искусства // Культуры. № 1–2. Unesco. 1982.
353. *Черныш А.* Флейта палеолитического времени // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. М.: АН СССР, 1955. С. 59.
354. *Чернышевский Н. Г.* Об эстетическом отношении искусства к действительности.
355. *Чеснов Я. В.* О принципах типологии традиционно-бытовой культуры // Проблемы типологии и этнографии. М.: Наука, 1979.
356. *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор / Очерки теории. Л.: Наука, 1986. 304 с.
357. *Чистов К. В.* Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора: Свадебный обряд // Проблемы картографирования в языкознании и этнографии. Л.: Наука, 1974. С. 69–84.
358. *Чистов К. В.* Специфика фольклора в свете теории коммуникации // Вопросы философии. 1972. № 6. С. 106–118, а также: Типологические исследования по фольклору / Сб. статей памяти В. Я. Проппа (1895–1970). М.: Наука, 1975. С. 26–43.
359. *Чистов К. В.* Традиции и вариативность // Сов. этнография. 1981. № 2. С. 14–22, а также: Народные традиции и обряд, ук. раб. С. 107–127.
360. *Чистов К. В.* Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры // Сов. этнография, 1972, № 3. С. 73–85.
361. *Чичеров В. И.* Вопросы теории и истории народного творчества. М.: Сов. писатель, 1959. 310 с.
362. *Чичеров В. И.* Русское народное творчество. М.: МГУ, 1959. 522 с.
363. *Шакенова Э.* Художественное освоение мира / Познание мира традиционным казахским искусством. Алма-Ата: Наука, 1976.
364. *Шапалова Г. Г.* Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славянских народов и связанный с ним фольклор // Фольк-

лор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 37–49.

365. *Шарден П. Т. де.* Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.

366. *Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. 1. Ч. 1. СПб.: 1887; Т. 1. Ч. 2. СПб.: 1890.

367. *Шекерик-Доників П.* Як відбуваються коляди у гуцулів // Етнографічний збірник. Т. XXXV. Львів: НТШ, 1914. С. XV–XXXIV.

368. *Шумада Н. С.* Сучасна пісенність слов'янських народів. К.: Наукова думка, 1981. 264 с.

369. *Шуст Я. И.* Кобзари и лирники на фоне славянского эпоса / Автореф. ... канд. филол. наук. Львов: ЛГУ, 1955. 17 с.

370. *Шухевич В.* Гуцульщина / Матеріали до українсько-руської етнології. Т. I–V. Львів: НТШ, 1899–1908.

371. *Щепанская Т. Б.* Неземледелец в земледельческой деревне: обрядовое поведение (северорусская зона XIX – начало XX в.) / Дисс. на соиск., уч. ст. канд. ист. н. Л.: Ин-т этнографии АН СССР, 1986. 198 с.

372. Этнография народов Восточной Европы. Л.: Географич. об-во СССР, 1977. 160 с.

373. *Яблоков А. В., Юсуфов А. Г.* Эволюционное учение. М.: Высшая школа, 1981.

374. *Яворик О. В.* К вопросу о музыкальной коммуникации // Актуальные вопросы развития культуры и искусства / Тезисы докладов. Одесса: Одесская гос. консерватория, 1987. С. 178–180.

375. *Якелайтис В.* Праздники песни. Вильнюс: Минтис, 1985. 92 с.

376. *Янчук Н. А.* Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии // Известия ОЛЕАЭ, 1886. Вып. 1. Т. 48.

377. *Янчук Н. А.* По Минской губернии // Известная ОЛЕАЭ. М.: 1889. Вып. 1. Т. 61.

378. *Яцуржинский Хр.* Остатки языческих обрядов, сохранившихся в малорусском погребении // Киевская старина: 1890, I.

**История, теория, психология и эстетика музыки;
музыкальная акустика и инструментоведение;
музыкальная фольклористика.**

379. *Абдуллаев Р.* Жанр ашула и его носители / Автореф. дисс... канд. иск. Ташкент: Институт искусствознания им. Хамзы, 1982. 20 с.

380. *Аберт Г.* История древнегреческой музыки / Музыкальная культура древнего мира. Л.: Музгиз, 1937.

381. *Аберт Г.* Музыкальная культура Рима / Там же.

382. *Азимова А.* Канон и импровизации в мелодическом формообразовании ашула // Музыкальное искусство. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1982. С. 191–210.

383. *Айзенштадт А.* Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973.

384. *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка: Материалы и исследования. М.: Музыка, 1964. 238 с.

385. *Аксенов А.* Проблемы теоретической инструментовки // Сов. музыка, 1971. № 10. С. 131–134.

386. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. 158 с.

387. Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. 224 с.

388. *Аладов Б.* Музыка Белорусской республики // Сов. муз., 1939. № 9–10. С. 62–64.

389. *Алексеев Э. Е.* Музыкальный фольклор на грампластинке / Народное творчество и средства массовой коммуникации. М.: ВНИИ искусствознания, 1984. С. 90–107.

390. *Алексеев Э.* Некоторые особенности звуковысотной организации традиционной якутской мелодики // Музыкальная фольклористика. I. М., 1973. С. 138–173.

391. *Алексеев Э. Е.* О “звуковысотном пространстве” и принципах нотирования раннефольклорной мелодики // Сов. музыка. М., 1973. № 9. С. 99–103.

392. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М.: Музыка, 1976. 288 с.

393. *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.

394. *Алексеев Э. Е.* Социология и музыкальная фольклористика // Социологические аспекты изучения фольклора. Алма-Ата, 1978. С. 4–11.
395. *Алексеев Е. А.* К вопросу о синкретизме музыкального фольклора хантов // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма / Тезисы докладов. Таллин: СК ЭССР, 1982. С. 3–5.
396. *Аллон С. М., Максимов Н. И.* Музыкальная акустика. М.: Высшая школа, 1971. 284 с.
397. *Антанавичюс Ю. Ю.* Полифония в литовской инструментальной музыке / Дисс... канд. иск. Л.: ЛОЛГК, 1970. 378 с.
398. *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
399. *Арановский М. Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 252–272.
400. *Архімович Л., Каришева Т., Шреср-Ткаченко О.* Нариси з історії української музики. Ч. 1. К.: Мистецтво, 1964.
401. *Асафьев Б. В.* М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 312 с.
402. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II. Л.: Госмузиздат, 1963. 379 с. Изд. 2-е: М.: Музыка, 1971. 376 с.
403. *Асафьев Б. В.* О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
404. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.-Л.: Музыка, 1965. 136 с.
405. *Асафьев Б. В.* и советская музыкальная культура / Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
406. *Багадуров В. А., Гарбузов Н. А., Зимин П. Н., Корсунский С. Г., Рождественский А. А.* Музыкальная акустика. М.: Музгиз, 1954. 236 с.
407. *Банин А. А.* Слово и напев: Проблемы аналитической текстологии // Фольклор: Образ и поэтическое слово в фольклоре. М.: Наука, 1984. С. 179–202.
408. *Банин А.* Трудовые артельные песни и припевки. М.: Сов. композитор, 1971. 224 с.
409. *Барановский П. П., Юцевич Е. Е.* Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. К.: Изд-во АН УССР, 1956. 84 с.

410. *Баренбойм Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. 386 с.
411. *Баренбойм Л.* Путь к музицированию / Изд. 2-е, допол. Л.: Сов. композитор, 1979. 352 с.
412. *Бартók Б.* Зачем и как собирать народную музыку. М.: Музгиз, 1959. 48 с.
413. *Бацэр Д., Рабинович Б.* Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776–1973). М.: Сов. композитор. Ч. 1. 1981. 344 с.; Ч. 2, 1984. 567 с.
414. Башкорт халык кжады: Йырзар һәм и койзе. Уфа: Башкирское книжное изд-во. 1983. 310 с.
415. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.
416. *Белорусец И.* Три экспедиции во Вьетнам // СМ. 1965. № 9.
417. Белорусские народные песни. М.-Л.: Музгиз, 1941. С. 42–44, 121, 132–133.
418. *Беляев В.* Белорусская народная музыка. Л.: НИИ театра и музыки, 1941. 143 с.
419. *Беляев В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз. Т. 1, 1962. 300 с., Т. 2, 1963. 340 с.
420. *Береговський М.* Взаємні впливи в єврейському і українському фольклорі // Радянська музика. М., 1936. № 5.
421. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке с дополнениями Р. Штрауса. В 2 т. М.: Музыка, 1972. 532 с.
422. *Биберган В.* К вопросу о классификации ударных // Вопросы оркестровки // Сб. трудов, вып. 47. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. С. 23–40.
423. *Бирюков С. Н.* Импровизационность в музыке // СМ, 1977, № 3. С. 113–118.
424. *Бирюков С. Н.* Импровизационность в музыке и ее стилевые типы / Автореферат... канд. иск. М.: МДОЛГК, 1980.
425. *Благодатов Г. И.* История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. 312 с.
426. *Блинова М. П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974. 144 с.
427. *Бобровский В.* О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.

428. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
429. *Богданов И. А.* О некоторых явлениях и закономерностях синкретизма фольклора (на примере музыкального фольклора финно-угров и народностей Севера) // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма / Тезисы докладов. Таллин: СК ЭССР, 1982. С. 11–14.
430. *Бозе Ф.* Музыка неевропейских народов // *Das Atlantischbuch der Musik*. Zürich-Berlin: 1936 (Перевод Н. Савельевой. КМФ СК РСФСР. РКП на русском языке).
431. *Бочкарев Л. Л.* Адекватность восприятия музыки в зависимости от психического состояния слушателей // Новые исследования в психологии. 1981. № 2. С. 61–64.
432. *Бочкарев Л.* Насущные задачи музыкальной психологии // СМ. 1981. С. 94–97.
433. *Бояркин Н. И.* Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1983. 184 с.
434. *Бражников М.* Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972. 424 с.
435. *Браудо Е. М.* Всеобщая история музыки. Т. 1. Пг.: Госиздат, 1922. 305 с.
436. *Браудо Е. М.* Основы материальной культуры в музыке. М.: Госиздат, 1924.
437. *Браудо И. А.* Артикуляция (О произношении мелодии). Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973. 198 с.
438. *Булгакова Т. Д.* Типология музыкально-речевого интонирования в нанайском фольклоре. Л.: ЛГИТМиК. Дисс. ... канд. иск. 1985. 150 с.
439. *Буцкой А. К.* Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведения. М.-Л.: Музгиз, 1948. 260 с.
440. *Бюхер К.* Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923. 326 с.
441. *Векслер С. М.* Очерк истории узбекской музыкальной культуры (до Великой Октябрьской социалистической революции). Ташкент: Учитель, 1965. 235 с.
442. *Веприк А.* Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Сов. композитор, 1961. 454 с.

443. *Веприк А.* Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 303 с.
444. *Виндгольц И. П.* Проблема певческой группы (аспекты и методы изучения) // Русский фольклор. XXIII. Л.: Наука, 1985. С. 110–118; Фольклорная группа в локальной традиции. Автореф. ... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1986. 22 с.
445. *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. 334 с.
446. *Виноградов В. С.* Киргизские народные музыканты и певцы. М.: Сов. композитор, 1972. 96 с.
447. *Виноградов В. С.* Классические традиции иранской музыки. М.: Сов. композитор, 1982. 184 с.
448. *Виноградов В. С.* Музыка Советского Востока: От унисона к полифонии. 234 с.
449. *Виноградов В. С.* Проблема этногенеза киргиз в свете данных их музыкального фольклора // Вопросы музыкознания. Вып. 3. М.: Музгиз, 1960. С. 348–360.
450. *Володин А. А.* Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков / Дисс... доктора психологических наук. В 2 т. М., 1969.
451. *Володин А. А.* Электронные музыкальные инструменты. М.: Энергия, 1970. 145 с.
452. Вопросы инструментоведения. Вып. 1–4. СПб.: РИИИ, 1993, 1995, 1997, 2000.
453. Вопросы истории и теории музыки Казахстана / Сб. статей. Алма-Ата: Өнер, 1984. 280 с.
454. Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент: ФАН, 1978. 264 с.
455. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / Сб. статей. М.: Музгиз, 1958. 528 с.
456. Вопросы музыкального формообразования / Сб. научных статей. Алма-Ата: КазГУ, 1986. 127 с.
457. Вопросы музыковедения. Вып. 2. Уфа: Башкирское книжное издательство. 1977. 136 с.
458. Вопросы музыковедения. Вып. 3. Уфа: Башкирское книжное издательство. 1977. 125 с.
459. Вопросы народного многоголосия. Боржоми: СК ГССР, 1986. 64 с.

460. Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. Алма-Ата: Наука, 1983. 212 с.
461. Восприятие музыки / Сб. статей. М.: Музыка, 1980. 256 с.
462. Выдающиеся пианисты-педагоги в фортепианном искусстве. М.-Л.: Музыка, 1966. 316 с.
463. *Вызго Т. С.* Учение Ибн Сбины о музыке в свете проблемы взаимоотношений искусства народов Востока и Запада // *Общественные науки в Узбекистане*. 1980. № 8/9. С. 78–82.
464. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку: АН АзССР, 1945. 115 с. Изд. 2-е: Баку: Азмузгиз, 1957. 114 с.; изд. 3-е: Баку: Язычы, 1985. 146 с.
465. *Галицкая С. П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент: ФАН, 1981. 92 с.
466. *Гарбузов Н. А.* Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.-Л.: Музгиз, 1951. 64 с.
467. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа динамического слуха. М.: Музгиз, 1955. 108 с.
468. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха. М. Л.: АН СССР, 1948. 84 с.
469. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа тембрового слуха. М.: Музгиз. 1956. 71 с.
470. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа темпа и ритма. М.: АН СССР, 1950. 75 с.
471. *Гарбузов Н. А.* – музыкант, исследователь, педагог / Сб. М.: Музыка, 1980. 304 с.
472. *Геварт Ф.* Руководство к инструментровке. М.: П. Юргенсон, 1868; Новый курс инструментровки Ф. А. Геварта. М.: П. Юргенсон, 1913. 348 с.
473. *Герцман Е. А.* Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
474. *Гикис М., Шидишкис Е.* Основной тон в речи и музыке: Статистические проблемы / Ин-т математики и кибернетики АН ЛитССР. 1980. Вып. 42. С. 29–36.
475. *Гинзбург Л.* Исследования, статьи, очерки. М.: Сов. композитор, 1971. 398 с.
476. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства. М.: Музыка, 1965. 617 с.

477. *Гинзбург Л. С.* О работе над музыкальным произведением. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1981. 143 с.
478. *Гинзбург С.* Вопросы изучения музыкального наследства Закавказья. Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М.: Музгиз, 1956. С. 204–228.
479. *Гинзбург С.* Музыка в музее. Л.: Издание гос. Эрмитажа, 1934. 66 с., 12 табл.
480. *Гиппиус Е. В.* Крестьянская музыка Заонежья // Искусство Севера. Заонежье. Крестьянское искусство СССР / Сб. секции крестьянское искусство. 1. Л.: Academia, 1927.
481. *Гиппиус Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1983. С. 23–36.
482. *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5–13.
483. *Гиппиус Е. В.* Сборник русских народных песен М. А. Балакирева: Текстологическое исследование // *Балакирев М. А.* Русские народные песни. М.: Музгиз, 1957. С. 229–281.
484. *Глинка М. И.* Заметки об инструментовке // Полн. собр. соч. Т. 1. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. С. 179–184.
485. *Головинский Г. Л.* Звукозапись в современном мире: Заметки о Международном музыкально-социологическом семинаре в Вене // СМ. 1980. № 7. С. 123–127.
486. *Головинский Г. Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
487. А. Гольденвейзер “об исполнительстве” // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. М.: Музыка, 1965. С. 38–39.
488. *Горват І. Вассенбергер І.* Основи джазової інтерпретації. К.: Музична Україна, 1980. 120 с.
489. *Гордійчук М. М. М. О. Грінченко* // НТЕ, 1957. № 4.
490. *Гордійчук М. М.* Методика записування народної музики // НТЕ, 1958. № 4.
491. *Гордійчук М. М.* Фольклор і фольклористика / 36. статей. К.: Музична Україна, 1979. 252 с.

492. *Гошовский В. Л.* Основные принципы каталогизации произведений фольклора // Информ. письмо СК СССР. № 7–8. М.: СК СССР, 1974. С. 32–47.
493. *Гошовский В. Л.* Семиотика в помощь фольклористике // СМ, 1965. № 8.
494. *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. М.: Сов. композитор, 1971. 104 с.
495. *Гошовский В. Л.* Украинские песни Закарпатья. М.: Сов. композитор, 1968.
496. *Григорьев В. Ю.* История польского скрипичного искусства XIX века: Автореф. ... доктора иск. М.: МДОЛГК, 1981. 48 с.
497. *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки. К.: Наукова думка, 1979. 248 с.
498. *Грица С.* Питання слов'янських взаємин в українській музичній фольклористиці // Міжслов'янські фольклористичні взаємини. К.: Наукова думка, 1962. С. 56–77.
499. *Грица С. Й.* Функциональный многоуровневый анализ народного творчества // Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 45–53.
500. *Грінченко М. О.* Вибране. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 532 с.
501. *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. Ч. 1. Изд. 2. М.: Музгиз, 1960. 488 с.
502. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. Т. 1. М.-Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. 595 с. Ч. 2. 514 с. Ч. 2. М.: Музгиз, 1953, 59. Ч. 1. 414 сл. Ч. 2. 492 с.
503. *Груббер Р. И.* Музыкальная культура древнего мира // Музыкальная культура древнего мира. Л.: Музгиз, 1937. 260 с.
504. *Гуменюк А. І.* Деякі питання методики запису народних танців // НТЕ, 1959. № 4. С. 127–130.
505. *Гусейнли Б. Х.* Програма, бібліографія і нотографія по курсу “Азербайджанське народне музикальне творчество”. Баку: АГК, 1984. 50 с.
506. *Дева Б. Ч.* Индийская музыка. М.: Музыка, 1980. 208 с.
507. *Девуцкий Б.* О понятии относительной метроритмической весомости музыкальных элементов и некоторых способах ее количе-

ственного определения // Вопросы музыкального анализа / Сб. трудов, вып. XXVIII. М.: ГМПИ, 1976. С. 89–129.

508. *Демирханян А. Г., Фролов Б. А.* Предпосылки становления ранних форм музыкальной культуры в первобытном обществе // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. Ереван: Ин-т искусств АН Арм. ССР, 1986. С. 29–30.

509. *Демуцький П.* Ліра і її мотиви. К.: Нотопечатня И. Чоколова, 1907. 58 с.

510. *Денисов Э.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971.

511. *Денисов Э. В.* Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. 256 с.

512. *Джами Абдурахман.* Трактат о музыке. Ташкент: АН УзССР, 1960. 112 с.

513. *Джани-заде Т. М.* Азербайджанские мугамы: Проблемы музыкального мышления в искусстве “макамат” // Автореферат дисс... канд. иск. М.: ВНИИИ, 1984. 23 с.

514. *Джами-заде Т.* Мугам – импровизация на лад // Современные исследования в музыкознании. М.: ГМПИ, 1977. С. 56–77.

515. *Джумаев А. Б.* Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX–XII вв. / Автореферат дисс... канд. иск. Ташкент: Ин-т искусствознания им. Хамзы, 1981. 23 с.

516. *Джумаев А. Б.* Ибн Сина об общественных функциях музыки // Общественные науки в Узбекистане. 1980. № 8/ 9. С. 83–89.

517. *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. Изд. С. В. Смоленским ОЛДП. СПб., 1910. Переизд.: *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской. М.: Музыка, 1979. 639 с.

518. *Дмитриев Г. М.* О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Сов. композитор, 1981. 176 с.

519. *Дмитриев Л. Б.* Голосообразование у певцов (Материалы рентгенологических исследований). М.: Музыка, 1962. 56 с.

520. *Дулова Б.* Искусство игры на арфе. М.: Сов. композитор, 1975. 231 с.

521. *Елатов В. И.* Ладовые основы белорусской народной музыки. Мн.: Наука и техника, 1984.

522. *Елатов В. И.* Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Наука, 1980. С. 50–64.

523. *Елатов В.* Ритмические основы белорусской народной музыки. Мн.: Наука и техника, 1966.

524. *Елеманова С.* К вопросу о профессионализме в художественной культуре // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата: Өнер, 1980. С. 107–110; Казахское традиционное песенное искусство. Дайк-Пресс, 2000. 187 с.

525. *Елеманова С.* Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Алма-Ата: Өнер, 1984. С. 3–19; Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов // Дисс... канд. иск. РКП. Л.: ЛОЛГК, 1984.

526. *Ефименкова Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2000. 256 с.

527. *Еолян И.* К вопросу о нормативности музыкального творчества средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1981. С. 135–140.

528. *Еолян И. Р.* Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977. 192 с.

529. *Ерзакович Б. Г.* Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата: Наука, 1979. 184 с., 1966. 401 с.

530. *Ермолов М. А.* О роли стереотипов в джазовой импровизации // Вопросы современного теоретического музыкознания. Алма-Ата: Өнер, 1983. С. 11–122.

531. Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л.: ЛГИТМиК, 1980. 196 с.

532. *Жирков М. Н.* Якутская народная музыка. Якутск: Книжное изд-во, 1981. 118 с.

533. *Жорницкая М. Я.* Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М.: Наука, 1983. 152 с.

534. *Закс К.* Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура древнего мира. Л.: Музгиз, 1937.

535. *Закс К.* Музыкальная культура Египта // Музыкальная культура древнего мира. Л.: Муз. изд., 1937.

536. *Закс К.* Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура древнего мира. Муз. изд., 1937. С. 146–150.

537. *Земцовский И. И.* Введение в вероятностный мир фольклора (К проблеме этномузыковедческой методологии) // *Методы изучения фольклора*. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 15–30.

538. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.

539. *Земцовский И. И.* Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // *Современность и фольклор*. М.: Музыка, 1977. С. 28–75.

540. *Земцовский И. И.* О взаимосвязи текста с напевом русской протяжной лирической песни // *РФ*, 5. М.-Л.: АН СССР, 1960, С. 219–230.

541. *Земцовский И. И.* О композиции русских “квартетных” лирических песен // *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. Л.: Музыка, 1965. С. 133–159.

542. *Земцовский И. И.* О природе фольклора в свете исполнительского общения // *Искусство и общение / Сб. науч. тр.* Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 142–150.

543. *Земцовский И. И.* Песня как исторический феномен // *Народная песня: Проблема изучения*. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 4–21.

544. *Земцовский И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии (опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Л.: Музыка, 1980. С. 36–50.

545. *Земцовский И. И.* Русская протяжная песня. Л.: Музыка, 1967. 196 с.

546. *Земцовский И. И.* Теория восприятия и этномузыковедческая практика: О творческой природе восприятия в фольклоре // *СМ*. 1986. № 3. С. 62–68.

547. *Земцовский И. И.* Фольклористика как наука // *Славянский музыкальный фольклор*. М.: Музыка, 1972. С. 9–79.

548. *Золтаи Д.* Этнос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. 376 с.

549. *Іваницький А. І.* Українка музична фольклористика. К., 1997. 392 с.; *Українка народна музична творчість* К., 1999. 222 с.; *Основи логіки музичної форми*. К., 2003. 180 с.

550. Из истории искусства великого города (к 2500-летию Самарканда Ташкент). Изд-во им. Г. Гуляма, 1972. 336 с.

551. *Исмаилов М. С., Карагичева Л. В.* Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки (методическая разработка). Баку: Азгосконсерватория, 1981. 24 с.

552. *Истомин И. А.* Трудовые припевки плотогонов. М.: Сов. композитор, 1979. 183 с.

553. *Ихтисамов Х.* К вопросу о формообразующей роли ритма башкирской протяжной песни озон-кюй (о цикличности ритмического развития) // Научно-методические записки. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1979. С. 31–55.

554. *Кароматов Ф.* Основные задачи изучения макамов и мугимов в республиках Советского Востока // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1981. С. 8–19.

555. *Кароматов Ф., Нурджанов Н.* Музыкальное искусство Памира. Кн. 1. М.: Сов. композитор, 1978. 184 с.

556. *Квитка К.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Избранные труды. В 2 т. Т. 2. М.: Сов. композитор, 1973.

557. Курмангазы / Сб. статей. Алматы, 1998. 544 с.

558. *Квітка К. В.* Вибрані статті. К.: Музична Україна, ч. 1, 1985. 144 с. Ч. 2. 1986. 152 с.

559. *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 175 с.

560. *Клопов В. А.* Акустика оркестра / Дисс... канд. иск. М.: МДОЛГК, 1987. 166 с.

561. *Клотынь А.* В контексте художественной культуры: О пропаганде народной музыки // СМ, 1981. № 8. С. 62–84.

562. *Клотынь А.* Эстетика прочтения фольклора // СМ, 1972, № 2. С. 16–23.

563. *Коган Г. М.* Работа пианиста. Доп. изд. 3-е. М.: Музыка, 1979. 182 с.

564. *Кодай З.* Венгерская народная музыка. Будапешт: Корвина, 1961. 186 с.

565. *Кодай З.* Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1982. 288 с.

566. *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум К.: Наукова думка, 1970. 592 с.

567. *Колесса Ф. М.* Музинозавчі праці. К.: Наукова думка, 1969. 590 с.

568. *Кон Ю. Г.* Вопросы анализа современной музыки. Л.: Сов. композитор, 1982. 152 с.
569. *Кон Ю. Г.* К вопросу о вариативности ладов // Современные вопросы музыкознания. М.: Музыка, 1976. С. 238–268.
570. *Кон Ю. Г.* Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент: ФАН, 1979. 89 с.
571. *Корреадор Х. М.* Беседы с Пабло Казальсом. Л.: Музгиз, 1960. 372 с.
572. *Корыхалова Н. П.* Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства / Автореферат... д-ра иск. М.: МДОЛГК, 1981. 40 с.
573. *Костюк А. Г.* Восприятие мелодики: Мелодические параметры процесса восприятия музыки. К.: Наукова думка, 1986. 180 с.
574. *Костюк О.* Сприймання музики і художня культура слухача. К.: Наукова думка, 1965. 123 с.
575. *Котикова Н. Л.* Народные песни Псковской области. М.: Музыка, 1966. 371 с.
576. *Котикова Н.* Русские частушки, страдания, припевки. Л.: Музгиз, 1961. 320 с.
577. *Котляревский И.* Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. К.: Музична Україна, 1983. 160 с.
578. *Котляревський І.* Вступ до класифікації музично-теоретичних систем. К.: Музична Україна, 1974. 48 с.
579. *Коул Г.* Влияние Востока на музыку Запада // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1969. С. 274–284.
580. *Кузнецов К. А.* Введение в историю музыки. Ч. 1. М.: Госиздат, 1928. 125 с.
581. *Кулаковская Н., Кулаковский Л.* За народной мудростью: Рассказы о русском фольклоре. М.: Сов. композитор, 1975. 176 с.
582. *Кулаковский Л.* Искусство села Дорожево. М.: Музыка, 1965. 95 с.
583. Культура народов Дальнего Востока: Традиция и современность. Владивосток: ДВПИИ, 1984. 208 с.
584. *Кунанбаева А. Б.* Проблема казахской эпической традиции (на материале 1960–1980 гг.) / Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1984. 192 с.
585. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.

586. *Лебединский Л. Н.* Башкирские народные песни и наигрыши, 2-е изд. М.: Музыка, 1965. 245 с.

587. *Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А.* История русской музыки. Т. 1. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1973. 595 с.

588. *Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1973. 263 с., ч. 2: 1983. 190 с.; О музыкальных инструментах адыгейского народа // Ученые записки Адыгейского ИИИ, т. 7. Майкоп: АдНИИ, 1968. С. 90–108.

589. *Лившиц Д. О.* Музыка и математика. Алма-Ата: Казахстан, 1976. 80 с.

590. *Линг Я.* Шведская народная музыка. М.: Музыка, 1981. 128 с.

591. *Линева Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. II. СПб.: 1909.

592. *Лобанов М. А.* Вокальные мелодии-сигналы в крестьянском быту (по материалам Северо-Запада РСФСР) // СЭ, 1983. № 5. С. 113–122; Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Из-во СПб университета, 1997. 232 с.

593. *Лобанов М. А.* Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора // РФ, XVII. Л.: Наука, 1977. С. 149–166.

594. *Луканюк Б. С.* К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 83–107.

595. *Лукина Н. В.* О возможности изучения музыкального фольклора восточных хантов // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 50–61.

596. *Людкевич С.* Дослідження і статті. К.: Музична Україна, 1976. 216 с.

597. *Люке Г.* Из истории народной музыкальной терминологии (опыт социально-психологического анализа некоторых музыкальных понятий). Будапешт: РКП, 1970. 70 с.

598. *Ляшенко І. Ф.* Взаємодія фольклорних та професіональних традицій у становленні національного стилю української музики // НТГЕ, 1971, № 6.

599. МААФАТ'75 / Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкаль-

ных текстов (Ереван-Дилижан, 27.X I. XI.1975 г.). Материалы. Ереван: АН Арм. ССР, 1977. 292 с.

600. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.

601. *Мазель Л. А.* О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. М.: Музыка, 1965. С. 225–263.

602. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

603. *Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.* Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1978. 260 с.

604. *Малько Н.* Основы техники дирижирования. М.-Л.: Музыка 1965. 220 с.

605. *Мальчевский А. С., Голованова Э. Н., Пукинский Ю. Б.* Птицы перед микрофоном и фотоаппаратом. Л.: Изд-во ЛГУ, 1972. 207 с.

606. *Мартынов И.* Румынская народная музыка // О музыке и ее творцах. М.: Сов. композитор, 1980. С. 181–221.

607. *Маслов А.* Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды музыкально-этнографической комиссии при ОЛЕАЭ. Т. 2. М.: 1911. С. 299–327.

608. *Матякубов О. Р.* Огзаки анчанадаги профессионал музика асосларига кириш. Ташкент, 1983. 64 с.

609. Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. СПб., 1998. 208 с.

610. *Матякубов О. Р.* Изучение музыкальной науки средневековья // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 61–62.

611. *Матякубов О. Р.* Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986. 88 с. А также его: Фараби. РКП (находится у автора).

612. *Мацевский И.* Комплексные экспедиции в междуречье Волхова-Сяси // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 211–214.

613. *Мацевський І.* Музичний фольклор // Гуцульщина. К.: Наук. думка, 1987. С. 343–346.

614. *Медушевский В. В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Автореферат дисс... доктора иск. М.: МДОЛГК, 1983.
615. *Медушевский В. В.* Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка, 1980.
616. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Музыка, 1976. 256 с.
617. Местные традиции материальной и духовной культуры народов Карелии / Тезисы докладов. Петрозаводск: СК КАССР, 1981. 72 с.
618. *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.
619. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке / Исследование. М.: Музыка, 1981. 262 с.
620. *Михневич В. О.* Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. СПб., 1879.
621. *Модр А.* Музыкальные инструменты. М.: Музыка, 1959. 268 с.
622. *Можейко З. Я.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования. Минск: Наука и техника, 1985. 248 с.
623. *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж. Минск: Наука и техника, 1971. 138 с.
624. *Мозиас А. И.* Исследование народного песенного исполнительства (на материале одного эксперимента) // Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 96–103.
625. *Мозиас А. И.* О влиянии концертной деятельности народных исполнителей на их социальные связи (на материале Киришского района) // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 33–38.
626. *Моцев А.* Орнаменти в българската народна музика. София: Изд-во на Българската Академия на науките, 1961. 288 с.
627. Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин: Ээсти раамат, 1986. 366 с.
628. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 1. М.: Сов. комп., 1969. 318 с. Вып. 2. М.: Сов. комп., 1973. 423 с. Вып. 3. М.: Сов. комп., 1980. 424 с. Вып. 4. М.: Сов. комп., 1984. 328 с. Вып. 5. М.: Сов. комп., 1987. 369 с.

629. Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М.: Музгиз, 1957. 408 с.
630. Музыкальная культура союзных республик. М.: Музгиз, 1954-1958.
631. Музыкальная культура стран Латинской Америки. М.: Музыка, 1974. 336 с.
632. Музыкальная трибуна Азии. М.: Сов. комп., 1975. 159 с.
633. Музыкальная фольклористика. Вып. 1. М.: Сов. комп., 1973. 216 с. Вып. 2. М.: Сов. комп., 1978. 344 с. Вып. 3. М.: Сов. комп., 1986. 328 с.
634. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи) // Эйхгорн А. Ф. Музыкально-этнографические материалы. Ташкент: АН УзССР, 1963. 179 с.
635. Музыкальная эстетика западно-европейского Средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966. 576 с.
636. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М.: Музыка, 1973.
637. Музыкальная эстетика стран Востока. М.: Музыка, 1967. 418 с.
638. Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.: Музыка, 1970. 220 с. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. 215 с. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. 230 с.
639. Музыкальное искусство и формирование нового человека. К.: Муз. Україна, 1982. 238 с.
640. Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин: Ээсти раамат, 1977. 516 с.
641. Музыкальное образование в СССР. Вып. 1. М.: Сов. комп., 1978. 488 с.
642. Музыкальные инструменты // БСЭ. 2-е изд. Т. 28. М.: Изд-во СЭ, 1954. С. 524–525 // Музыкальная энциклопедия. М.: Изд-во СЭ, 1977.
643. Музыкальный фольклор / Труды. Вып. 15. М.: ГМПИ, 1974. 152 с.
644. *Мухаринская Л. С.* Белорусская народная песня. Мн.: Наука и техника, 1977. 216 с.; Монолог о фольклоре: По материалам этномузыковедческой конференции “Традиционный фольклор и его

роль в эстетическом воспитании современного человека". Минск, 1979 // Сов. муз., 1980. № 2. С. 84–88.

645. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

646. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.

647. *Назайкинский Е. В.* Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. М.: Музыка, 1980. С. 91–111.

648. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

649. *Назайкинский Е., Рагс Ю.* О применении акустических методов исследования в музыкознании // Применение акустических методов исследования в музыкознании. М.: 1964.

650. *Налоев З. М.* Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. Майкоп, НИИЭЯЛИ, 1986. С. 70–92.

651. *Налоев З. М.* Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик, ИИИЯЛИЭ, 1985. С. 15–83.

652. Народная музыка СССР и современность. Л.: Музыка, 1982. 184 с.

653. Народная песня. Проблемы изучения. Л.: ЛГИТМиК, 1983. 164 с.

654. Народное творчество башкир. Уфа: ИИЯЛ. 168 с.

655. Национальное и интернациональное в музыкальном искусстве / Материалы Межреспубликанской конференции. Алма-Ата: АГК, 1983. 127 с.

656. *Нгуен Л.* Театр Тео и его музыка: Автореферат дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1980. 19 с.; Традиционный театр Вьетнама. Новосибирск: Горница, 1997. 164 с.

657. *Немировский Л. Г.* Акустика физическая, физиологическая и музыкальная. М. Пг.: ГИЗ, 1923. 216 с.

658. *Немировский Л.* Единицы измерения звуковых величин // Музыкознание. Л.: Academia, 1928.

659. *Неустроев А. А.* О происхождении музыки: Эстетико-психологический очерк. СПб.: 1892.

660. *Нигмедзянов М.* Народные песни волжских татар / Исследования. М.: Сов. комп., 1982. 136 с.

661. *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. Казань: Татарское книжное изд-во, 1984. 240 с.

662. *Нигмэтжанов М.* Татар халык жырлары. Казан: Китап нашрияты, 1976. 216 с.

663. *Низамов А.* Ибн Сина и его музыкально-теоретические сочинения // *Абдуали ибн Сина и его эпоха.* Душанбе: АН Тадж. ССР, 1980. С. 181–190.

664. *Низамов А.* Шашмаком и современное композиторское творчество (к проблеме традиции и новаторства) // *Материалы по истории и истории культуры Таджикистана.* Душанбе: Дониш, 1981. С. 336–346.

665. *Никитенко О. Б.* Фонологические аспекты музыкального языка: Автореферат дисс... канд. иск. 1987. 24 с.

666. *Новикова Л. И.* Функционирование фольклора в современной культуре восточнукраинского региона // *Актуальные вопросы развития культуры и искусства: Тезисы докладов. Ч. 2.* Одесса: ОГК, 1987. С. 187–188.

667. *Окраинец.* Инструментализм как фактор стиля и формообразования // *Сов. муз., 1980. № 7.* С. 103–109.

668. Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым, в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом. М.: Музыка, 1964.

669. *Оськин А.* К проблеме интерпретации археологического музыкального инструментария // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1.* М.: Сов. комп., 1987. С. 148–156.

670. *Отюгова Т., Галембо А., Гурков И.* Рождение музыкальных инструментов. Л.: Музыка, 1986. 192 с.

671. *Очерки музыкальной культуры тропической Африки.* М.: Музыка, 1973. 192 с.

672. *Памяти К. Квитки / Сборник статей.* М.: Сов. комп., 1983. 303 с.

673. *Переверзев Н. К.* Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.

674. *Питання методології радянського теоретичного музикознавства / Збірник статей.* К.: 1982. 116 с.

675. *Пичугин П. А.* Музыкальная культура андских народов. М.: Наука, 1979. 87 с.

676. *Правдюк О. А.* Методика записування музичного фольклору. К.: Муз. Україна, 1981. 55 с.

677. *Правдюк О. А.* Питання нотації народної музики на III етномузикознавчому семінарі в Чарадіце (ЧССР). НТЕ, 1974. № 3. С. 62–67.

678. *Правдюк О. А.* Українська музична фольклористика. К.: Шуук. думка, 1978. 328 с.

679. Применение акустических методов исследования в музыковедении / Сборник статей. М.: Музыка, 1964. 131 с.

680. Проблемы высотной и ритмической организации музыки: сборник статей. М.: ГМПИ, 1980. 159 с.

681. Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры / Тезисы докладов. Ереван: АН АрмССР, 1986. 76 с.

682. Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. 136 с.

683. Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. 296 с.

684. Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М.: Сов. комп., 1972. 296 с. Вып. 2. М.: Сов. комп., 1973. 480 с.

685. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1981. 312 с.

686. *Пухначев Ю. В.* Загадки звучащего металла. М.: Наука, 1974. 128 с.

687. *Пясковський І. Б.* Деякі нові аспекти дослідження музичного фольклору // НТЕ, 1984. № 5. С. 15–22.

688. *Раабен Л. Н.* Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки: вып. 1. Л.: Музыка, 1962. С. 20–51.

689. *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль // Избранные статьи. Вып. 2. М.: Сов. комп., 1981. 229 с.

690. *Рагс Ю., Назайкинский Е.* Музыкально-теоретические исследования и разработка теории слуха // Лаборатория музыкальной акустики. М.: Музыка, 1966.

691. *Раджабов И. Р.* К истории нотной письменности на Востоке // Общественные науки в Узбекистане, 1962. № 10. С. 32–58.

692. *Раджабов И. Р.* Макомы: Автореферат... доктора иск. Ташкент: Институт искусствознания, 1970. 216 с.

693. *Риман Г.* Катехизис истории музыки. Ч. 1. История музыкальных инструментов. История звуковой системы и нотописания. М.: Музгиз, 1921. 162 с.

694. *Римский-Корсаков А. В., Дьяконов Н. А.* Музыкальные инструменты. М.: Росгизместпром, 1952. 338 с.

695. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки // Собр. соч. Литературные произведения. Т. 3. М.: Музгиз, 1959.

696. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. М.: Музгиз, 1953. т. 1. 482 с.; т. 2. 448 с.; т. 3. 355 с.; т. 4. 314 с.

697. *Розенберг А.* Духовые инструменты и некоторые особенности их использования в отечественной исполнительской практике XVIII века // Вопросы оркестровки. М.: ГМПИ, 1980. С. 5–21.

698. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М.: Сов. комп. 1975. 312 с. Русское народное музыкальное творчество. М.: Сов. комп., 1990. 224 с.

699. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. 363 с.

700. *Ручьевская Е.* Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание. Вып. 2. С. 35–53.

701. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.

702. *Рыбаков С.* Музыка и песни уральских мусульман / Записки Академии наук. Т. 2. СПб: 1897.

703. *Рыжкин И., Мазель Л.* Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1. М.: Музгиз, 1934. 180 с.

704. *Саболчи Б.* История венгерской музыки. Будапешт: Корвина, 1964. 246 с.

705. *Садоков Р.* Археологические источники в изучении музыкальной культуры древнего мира // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. комп., 1987. С. 137–147.

706. *Садоков Р.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М.: Музыка, 1970.

707. *Сапожников С. Р.* Исследование объективных сторон интонирования, темпа и ритма в скрипичном исполнительстве: Автореф. ... канд. иск. М.: МДОЛГК, 1972.

708. *Сахалтуева О., Назайкинский Е.* О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнительстве // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.: Музыка, 1970. С. 59–94.

709. *Сердюченко Г. А. М.* Листопадов. М.: Музгиз, 1955.

710. *Скорик М.* Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. К.: Муз. Україна, 1983. 160 с.

711. *Скробков С.* Художественные принципы музыкальных стилей (Введение в исследование). М.: Музыка, 1973. С. 3–31.
712. *Славюнас З. Сутаргинес.* Л.: Музыка, 1972. 248 с.
713. Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы. М.: Музыка, 1972. 448 с.
714. *Смирнов Б. Ф.* Музыка народной Монголии. М.: Музыка, 1975. 158 с.
715. *Сницарева Т. М.* Истоки и этапы становления музыкальной жизни современного села Казахстана (на материале южных областей республики): Дисс.. канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1985.
716. Современность и фольклор: Проблемы. София: Музыка, 1981. 175 с.
717. Современность и фольклор: Статьи и материалы. М.: Музыка, 1977. 350 с.
718. *Сокальский П. П.* Русская народная музыка в ее строении мелодическом ритмическом. Харьков: 1888.
719. *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Музыка. Т. 1. 1980. 295 с.; Т. 2. 1981. 295 с.
720. *Сохор А. Н.* Происхождение музыки // ВСЭ. Изд. 3-е. Т. 17. М.: СЭ, 1974. С. 90–91; Музыкальная энциклопедия. М.: СЭ, 1976. Т. 3. Стлб. 740–741.
721. Социологические аспекты изучения музыкального фольклора / Сборник статей. Алма-Ата: Наука, 1978. 92 с.
722. *Спенсер Г.* Происхождение и деятельность музыки // Научные, политические и философские опыты. Т. 2. СПб.: 1899.
723. *Спенсер Г.* Происхождение музыки // Русское богатство, 1891. № 1.
724. Співанки-хроніки. К.: Наукова думка, 1972. 560 с.
725. *Стоянов П. Ф.* Молдавская народная музыка на современном этапе // Народные традиции и современность. Кишинев: АН МССР, 1980. С. 105–112.
726. *Стоянов П. Ф.* О ритмике дойны (микропроцессы) // Искусство Молдавии. Кишинев: АН МССР, 1975. С. 97–113.
727. Страницы истории румынской музыки. Фольклор и фольклористика. М.: Музыка, 1979. С. 48–118.
728. *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М.: Музгиз, 1959. 268 с.

729. *Тагмизян Н. К.* Музыка в древней и средневековой Армении. Ереван: Советакан грох, 1982. 63 с.

730. *Тагмизян Н. К.* Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции Востока // *Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.* Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Г. Гуляма, 1978. С. 71–86.

731. *Тагмизян Н. К.* Роль Анании Ширакаци в развитии музыкально-акустической теории на Востоке // *Музыка народов Азии и Африки.* Вып. 3. М.: Сов. комп., 1980. С. 213–242.

732. *Тагмизян Н. К.* Теория музыки в древней Армении (до X в. н. э.): Автореферат... доктора иск. М.: ВНИИИ, 1979. 45 с.

733. *Тамбурист А.* Руководство по восточной музыке. Ереван: АН АрмССР, 1968. 150 с.

734. *Тарасов Г. С.* Проблема духовной потребности (на материале музыкального восприятия). М.: Наука, 1979. 191 с.

735. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. 365 с.

736. *Теплов В.* Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.

737. *Титонова Т., Шеффер Т.* Инструментальна музика на Україні кінця XVIII поч. XIX ст. // *Українська музична спадщина.* К., 1940.

738. *Тодоров М.* Българска народна музика. София: Музыка, 1966.

739. *Тодоров Т.* Българската музикална фолклористика до 9. IX. 1949. София: БАН, 1981. 156 с.

740. *Тодоров Т. В.* Съвременни форми на съществуване на народното музикално творчество в България: Автореф. ... канд. иск. София: БАН, 1974. 20 с.

741. *Тодоров Т.* Съвременност и народна песен. София: Музыка, 1978. 170 с.

742. *Толстой С. Л., Зимин П. Н.* Спутник музыканта-этнографа. М.: Госиздат, 1929. 87 с.

743. Точные методы и музыкальное искусство (материалы к симпозиуму). Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1972.

744. Традиция и новаторство в музыке / Тезисы конференции. Алма-Ата: АГК, 1980. 261 с.

745. Традиция и современность в культуре народов Дальнего Востока. Владивосток: ДНЦ, 1983. 160 с.

746. Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности // Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1981, 157 с.
747. Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М.: ГМПИ, 1976. 259 с.
748. Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М.: СК РСФСР, 1979. 94 с.
749. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л.: ЛГИТМиК, 1984. 141 с.
750. Традиционный фольклор и современность. М.: СК РСФСР, 1978. 69 с.
751. *Тэйлор Ч. А.* Физика музыкальных звуков. М.: Легкая индустрия, 1976. 184 с.
752. Удэйские народные мелодии: Репертуарный сборник. Владивосток: НМЦ, 1982. 26 с.
753. *Усов Ю. А.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Автореферат... д-ра иск. М.: МДОЛГК, 1979. 41 с.
754. *Успенский В.* Шашмаком. Бухара: 1923.
755. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.-Л.: Музсектор. Т. 1. 1928. 364 с. Т. 2. 1928–29. 376 с.
756. Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээсти раамат, 1980. 336 с.
757. Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма. Таллин: СК ЭССР, 1982. 72 с.
758. Фольклор и современность / Тезисы докладов. Баку: АГК, 1972. 83 с.
759. *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
760. *Ходоровская Е. С.* Музыкальное восприятие в условиях модального многоголосия 16-го века как историко-культурный феномен (опыт характеристики слуховой установки): Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1985. 204 с.
761. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. Сов. комп., 1983. 281 с.
762. *Христов Д.* Теоретические основы мелодики. М.: Музыка, 1980. 256 с.

763. *Христов Добри*. Теоретические основы болгарской народной музыки. М.: Музгиз, 1960. 64 с.

764. *Цитович Г. И.* Украинско-белорусские связи в народной музыке // СМ., 1954. № 7.

765. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Основные принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 296 с.

766. *Цуккерман С.* Музыка и слушатель. Опыт социологического исследования. М.: Музыка, 1972. 204 с.

767. *Чекановска А.* Музыкальная этнография. М.: Сов. композитор 1983. 190 с.

768. *Четкаускайте Г.* Некоторые вопросы создания типологического каталога литовских песенных мелодий // Информписьмо СК СССР, № 7–8. М.: 1974. С. 17–23.

769. *Четкайускайте Г.* О типологическом каталоге литовских песенных мелодий // СМ., 1975. № 8.

770. *Чиж Г. Н.* Музыкальная память как объект исследования в музыковедении. Проблемы методологии // Актуальные вопросы развития культуры и искусства / Тезисы докладов. Ч. 2. Одесса: ОГК, 1987. С. 182–185.

771. *Чюрлионите Я.* Литовское народное песенное творчество. М.-Л.: Музыка, 1966. 328 с.

772. *Шахназарова Н. Г.* К проблеме европоцентризма в современном музыкознании // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 36–40.

773. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. комп., 1983. 152 с.

774. *Шахназарова Н.* Музыкальный профессионализм в контексте культуры // СМ., 1981, № 7. С. 7–17.

775. *Шахназарова Н.* О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыка устной традиции народа Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1981. С. 16–23.

776. *Шахмаком* / В 6 т. Ташкент: 1966–1971.

777. *Шейкин Ю. И.* Проблема жанра в музыкальном фольклоре удэ: Дис... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1982. 203 с. Автореферат 20 с.; Музыкальная культура народов Сибири. Сравнительно-исто-

рическое исследование инструментов, звукоподражаний и песен / Дисс. ... доктора иск. СПб., Якутск: РИИИ, 2002. 399 с.

778. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. М.: Музыка, 1975. 351 с.

779. *Шин С. В.* Принцип симметрии в музыке и его проявление в народном напеве: Автореф. ... канд. иск. К.: ИИФЭ, 1980. 26 с.

780. *Широкова В. П.* О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (На материале музыки Баха): Автореф. ... канд. иск. Л.: ЛОЛГК, 1980. 24 с.

781. *Штумпф К.* Происхождение музыки. Л.: Тритон, 1927. 60 с.

782. *Шульпяков О.* Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л.: Музыка, 1973.

783. *Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. М.: Сов. комп., 1987. 304 с.; Стилевые основы русской народной музыки. М.: МІГ, 1998. 464 с.

784. *Эвальд З.* Социальное переосмысление живых песен Белорусского Полесья // Сов. этнография. 1939. № 5.

785. *Эльснер Ю.* О предмете этномузыкознания // Социалистическая музыкальная культура. М., 1974. С. 72–81.

786. *Эльшек О.* Народные песни и народные музыкальные культуры Карпат и Балкан (Проект обобщающего труда) // Carpatobalcanica. XI 1/2. Bratislava: Vyd. SAV, 1981. С. 9–20.

787. *Юсфин А.* Композитор и фольклор // Сов. муз. 1967. № 8. С. 60–61.

788. *Юсфин А.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 134–162.

789. *Яворский Б.* Статьи, воспоминания, переписка / 2-е изд. М.: Сов. комп., 1972. Т. 1. 711 с.

790. *Якименко Т.* Жизнь традиции: К изучению народно-песенного исполнительства в Белоруссии // СМ., 1979. № 5. С. 85–88.

791. *Якименко Т. С.* Вопросы изучения белорусской народной баллады и ее мелоса // Вопросы музыкознания. Мн.: Выш. школа, 1981. С. 3–17.

792. *Яценко Л. П.* Традиції і новаторство у музичному фольклорі // НГ, 1963. № 3.

793. *Яценко Л. П.* Українське народне багатоголосся. К.: 1962.

Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Материалы и исследования

794. *Абасова Э.* Тарист Бахрам Мансуров. М.: Сов. комп., 1977. 48 с.

795. *Абдуллаева С.* Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Баку: Азгосиздат, 1972. 36 с; Современные азербайджанские народные музыкальные инструменты. Баку: Ишыг, 1984. 76 с.

796. *Абрамян Л. А., Цицичян Р. В.* Генезис музыкального инструмента в ритуально-мифологическом контексте // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. Ереван: АН АрмССР, 1986. С. 3–5.

797. *Аведова И. А.* Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Ташкент: 1966.

798. *Агаева С.* Абдулгадир Мараги. Баку: Язычы, 1983. 47 с.: Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие: Автореф. ... канд. иск. М.: ВНИИИ, 1979. 19 с.

799. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодики. М.-Л.: Музгиз, 1941.

800. *Акимов Ю.* Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. М.: Сов. комп., 1980. 111 с.

801. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. К.: КОЛДК, 1989. 102 с.

802. *Алагушов Б., Медетов Т.* Карамолдонун куулери. Фрунзе: “Кыргызстан” басмасы, 1978. 192 с.

803. *Алендер И. З.* Музыкальные инструменты Индии. М.: Наука, 1979. 47 с.

804. *Алендер И. З.* Музыкальные инструменты Китая. М.: Музгиз, 1958.

805. *Алиев А. Г.* Принципы варьирования в мелодическом и композиционном строении азербайджанских мугамов: Автореф. ... канд. иск. М.: ВНИИИ, 1986. 23 с.

806. *Алянскас В.* Об эволюции литовских канклес в связи с эволюцией их музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 30–38; Сохранение и развитие игры на канклес в Сувалькии // Информписьмо СК СССР. М.: 1980. С. 10–15.

807. *Аманов Б.* Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата: Өнер, 1986. С. 39–48.
808. *Аманов Б.* Тартыс как специфическая форма музицирования в музыкальной культуре казахов // Там же. С. 25–38.
809. *Аманов Б.* Терминология как “знак” культуры // СМ., 1985, № 7, С. 71–74.
810. *Аманова С.* Древние кюи “Акку” (структура, семантика) // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата: Өнер, 1985. С. 15–24.
811. *Андреев В. В.* Материалы и документы. М.: Музыка, 1986. 351 с.
812. *Аравин П. В.* Даулеткерей и казахская музыка XIX века. М.: Сов. композитор, 1984. 152 с.; К вопросу о музыкальном стиле Курмангазы // Музыкознание. Вып. 5. Алма-Ата, 1971. С. 38–53.
813. *Аравин П. В.* Звуковая система домбрового строя (К проблеме изучения) // Искусство и иностранные языки. Сб. статей аспирантов и соискателей. Алма-Ата: АН КазССР, 1964. С. 58–69.
814. *Аравин П. В.* Переменная структура домбровых кюев // Музыкознание. Вып. 7. Алма-Ата, 1975. С. 9–26.
815. *Аравин П. В.* Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. Алма-Ата: Жалын, 1979. 184 с.
816. *Аракчиев Д. И.* О грузинских музыкальных инструментах из собрания Москвы и Тифлиса // Труды музыкально-этнографической комиссии ОЛЕАЭ, т. 2. М., 1911. С. 185–203; Сравнительный обзор народной песни и музыкальных инструментов Западной Грузии (Имеретии) // Там же. С. 121–150.
817. *Атанасов В.* Систематика на българските народни музикални инструменти. София: Музыка, 1977.
818. *Ахмедов М. Ш.* Народные музыканты в музыкальной культуре Узбекистана. Дисс... канд. иск. в форме научного доклада. Л.: ЛИТМиК, 1982. 33 с.
819. *Ахмедов М. Ш.* Хожи Абдулазиз Расулев. Ташкент: 1974. 98 с.
820. *Багрий Ю. А.* Русские трещотки // Памяти К. Квитки. М.: Сов. композитор, 1983. С. 249–269.
821. *Байка А. М.* Традиционное искусство сельских гармонистов в Литве: Автореф. ... канд. иск. Вильнюс: Госконсерватория ЛССР, 1986. 24 с.

822. *Байкадамова Б.* Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке: Дисс... канд. иск. Алма-Ата: АГК, 1983. 193 с.

823. *Банин А. А.* Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: СМ., 1986. С. 105–176; Первый обобщающий труд // Сов. муз., 1978. № 7. С. 119–123.

824. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М.: ГРЦРФ, 1997. 248 с.

825. *Бахман В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 348–373.

826. Беларуская народная інструментальная музыка. Мн.: Навука і тэхніка, 1989. 655 с.; Беларусские народные наигрыши. М.: Музыка, 1986. 128 с.

827. *Белявский Л.* Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. комп., 1987. С. 106–115.

828. *Беляев В. М.* Музыкальные инструменты народов СССР // СМ, 1937. № 10–11.

829. *Беляев В. М.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М.: Музгиз, 1982. 131 с.; Народные музыкальные инструменты Азербайджана. М.: Искусство, 1938.

830. *Беляев В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз, 1962 (Т. 1. 300 с.), 1963 (Т. 2. 340 с.).

831. *Беляев В. М.* Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М.: Госмузиздат, 1931. 64 с.

832. *Бендерский Л. Г.* Страницы истории исполнительства на народных инструментах. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1983. 112 с.

833. *Береговский М. Я.* Еврейская народная инструментальная музыка. РКЦ (архив ЛГИТМиК); Еврейская народная инструментальная музыка. М.: Сов. комп., 1987. 280 с.; Взаємні впливи в єврейському і українському фольклорі // Радянська музика, 1936. №5.

834. *Беров Л. С.* Молдавские музыкальные народные инструменты. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. 188 с.

835. *Биберган В. Д.* Роль курса инструментоведения в формировании творческих способностей студентов // Развитие творческих

способностей студентов в процессе изучения дисциплин оркестрового цикла. Л.: ЛГИК, 1985. С. 145–152; Проблемы методики преподавания инструментоведения // Музыкальные дисциплины в вузе культуры: Вопросы методики преподавания. Л.: ЛГИК, 1984. С. 83–90.

836. *Биберган В. Д.* Традиции народного музицирования в самодеятельном оркестре русских народных инструментов // Роль клубных учреждений в развитии музыкального творчества. Л.: ЛГИК, 1982. С. 119–127.

837. *Благовещенский И. П.* К истории белорусской народной инструментальной музыки // Благовещенский И. П. Некоторые вопросы музыкального искусства. Педагогика, эстетика, фольклор. Минск: 1965; Старое и новое в народном инструментализме // СМ., 1959, № 3, С. 97–101; Заметки о народной инструментальной музыке // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: Сов. комп., 1986. С. 279–288.

838. *Благодатов Г. И.* Музыкальные инструменты народов Сибири // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 18. М.-Л.: АН СССР, 1958. С. 187–207.

839. *Благодатов Г. И.* Постоянная выставка музыкальных инструментов. Л.: ЛГИТМиК, 1964. 128 с.

840. *Благодатов Г. И.* Русская гармоника. Л.: Музыка, 1960. 208 с.

841. *Бойко Ю. Е.* К проблеме крупной формы в русской народной инструментальной музыке // Традиционный современный фольклор Приуралья и Сибири. М.: СК РСФСР, 1979. С. 9–11.

842. *Бойко Ю. Е.* Методика записи народной инструментальной музыки. М.: ВНИИ ИТ и КПП, 1986. 48 с.

843. *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1982. 174 с.

844. *Боржковский В.* Лирники // Киевская старина, 1889, сентябрь. С. 653–658 и др. -937: 40.

845. *Бочкарева О. А.* Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики народной инструментальной музыки: Автореф. ... канд. иск. Алма-Ата: АГК, 1969.

846. *Бочкарева О.* О ритмике узбекской народной инструментальной музыки // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М.: Музыка, 1972. С. 276–296.

847. *Бояркин Н. И.* Инструменты и инструментальная музыка в мордовской свадьбе // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 39–47.

848. *Бояркин Н. И.* Мордовская инструментальная сигнальная музыка // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 39–60.

849. *Бояркин Н. И.* Традиционный мордовский народный музыкальный инструмент нюди и нюдийная музыка // Современное песенное искусство мордвы: Труды. Вып. 74. Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1984. С. 111–144.

850. *Британов Г. Ф.* Русские народные инструменты в советской музыкальной культуре (историко-социологический анализ): Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1978. 189 с.

851. *Бродский И.* (= Богданов И.) О народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке народов Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М.: СК РСФСР, 1974. С. 157–162.

852. *Бродский И. и Мацевский И.* О межэтнических взаимосвязях в музыкальной культуре пограничья средних и южных вепсов // Информписьмо СК СССР, 1979, № 6–8. С. 63–65.

853. *Букурещлиев М. П.* Български детски песенен фолклор. София: Музыка, 1986. 160 с.; Фольклор для детей: доклад на секции фольклора ЛГИТМиК, 1971.

854. *Васильев Ю., Широков А.* Рассказы о русских народных инструментах. М.: Сов. композитор, 1986. 88 с.

855. *Вертков К. А.* Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР // Славянский музыкальный фольклор. М.: Музыка, 1972. С. 97–113.

856. *Вертков К. А.* Музыкальные инструменты восточных славян. В 2 т. Л.: ЛГИТМиК РКП. Т. 2. Инструменты Белоруссии и Украины.

857. *Вертков К. А.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973. С. 262–274.

858. *Вертков К. А.* Русская роговая музыка. Л. М.: Музгиз, 1948. 84 с.

859. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.

860. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1964. 275 с. (1-е изд.); 1975. 400 с. (2-е изд.).

861. *Вертков К. А., Левин С. Я.* Музыкальные инструменты // БСЭ / 3-е изд., т. 17. М.: Изд-во СЭ, 1974. С. 278–281.

862. *Вижинтас А.* Проблемы формирования и развития скуду-чий в Литве: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1983. 148 с.

863. *Виноградов В. С.* Мураталы Куренкеев (1860–1949). Фрунзе: Киргизгосиздат, 1962.

864. *Владимирский А. О.* О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах, доставленных на этнографическую выставку // Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах ей принадлежащих. СПб.: 1868. С. 153–168.

865. *Вызго Т.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 191 с.

866. *Галайская Р. Б.* Варган у народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973.

867. *Галайская Р. Б.* Инструментоведческая информация в исторических памятниках и возможности ее перевода на язык каталога // Информписьмо СК СССР. М., 1974. № 7–8. С. 65–67; Специфичность проявления инструментоведческой информации в древнерусских исторических памятниках и проблемы их исследования // Телгр. Музыка. Кинематография. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 51–55; О настоящих задачах инструментоведческой науки // Славянский музыкальный фольклор. М.: Музыка, 1972. С. 425–430.

868. *Галайская Р. Б.* Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках: Дисс. ... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1975. 203 с.

869. *Галайская Р. Б.* Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 21–31.

870. *Галахов В. К.* Искусство балалаечников Дальнего Востока. М.: Сов. комп. 208 с.

871. *Гинзбург С. Л.* Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов индейцев Южной Америки // Музыкознание. Т. 4. Л.: 1928.

872. *Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. М.-Л.: 1936. № 4–5. С. 97–142; 2-е изд. // Гармоника: История, теория, практика. Майкоп, 2000.

873. *Гиппиус Е. В.* Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Сов. комп., 1988. Ч. 2. С. 164–175.

874. *Гладков Е. П.* Совершенствование приемов звукоизвлечения и артикуляции при игре на белорусских цимбалах. Мн.: Выш. шк. 1976. 40 с.

875. *Голден Л.* Африканские музыкальные инструменты // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1973. С. 260–268.

876. *Гордиенко О. В.* Приокская двойная жалейка // Сов. этнография, 1980. № 1. С. 128–141. О классификации русских народных музыкальных инструментов // Методы музыкально-фольклористических исследований. М., 1989.

877. *Горячева И. П.* Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики // НТЕ, 1985, № 3, С. 63–69.

878. *Горячева И. П.* Методика тембро-интонационного анализа инструментальной музыки // Актуальные вопросы развития культуры и искусства. Ч. 2. Одесса: ОГК, 1987. С. 145–147.

879. *Гуменюк А.* Современная бандура и ее значение в художественной жизни украинского народа // Известия на Института за музики, XII. София: БАиН, 1969. С. 79–88.

880. *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. К.: Наук. думка, 1967. 244 с.

881. *Гусейнли Б. Х.* Азербайджанская народная танцевальная музыка: Автореф. ... канд. иск. 1966. 21 с.; К вопросу о социально-историческом обосновании жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973. С. 117–126.

882. *Гусейнли Б., Керимова Т.* Али Керимов. М.: Сов. композитор, 1984. 50 с.

883. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., 2003.

884. *Гуцал В.* Грає оркестр українських народних інструментів. К.: Мистецтво, 1978. 168 с.

885. Данковская Р. С. и Редин Н. Е. Об изучении народных детских игрушек // Воронежский историко-археологический вестник. Вып. 2. Воронеж, 1921. С. 47–51.
886. Дем'ян Г. В. Народні музичні інструменти бойків / РКП. 161 с.
887. Джалил Д. Курдские народные песни и инструментальные мелодии. М.: Сов. комп., 1986. 144 с.
888. Домбраға арналған пьесалар. Алма-Ата. Өнер, 1980. 87 с.
889. Древние музыкальные инструменты китайцев // Природа, 1875, № 3, С. 78–84.
890. Дюшалиев К. Ш. О соотношении вокального и инструментального начала в киргизском мелосе устной традиции // Памяти К. Квитки. М.: Сов. комп., 1983. С. 240–245.
891. Жарқынбеков М. Қорқыт. Елім-ай. Алматы, Өнер, 1987. 48 б.
892. Жинович И. И. Государственный белорусский народный оркестр БССР. Минск.: 1958. 47 с.
893. Жинович И. И. История развития народных цимбал в Белоруссии. Минск.: БГК, 1956. РКП № Р/ 315.
894. Жубанов А. Струны столетий. Алма-Ата: Госмузиздат 1958. 394 с.; Изд. 2-е Алматы: Дайк-Пресс, 2001. 280 с.
895. Заболотний В. Розвиток народних оркестрів на Україні. Хірків: 1971.
896. Завьялов В. От фольклора до высокого профессионализма (История развития гармоник в Воронежской области). Воронеж: Изд-во ВГУ, 1977. 47 с.
897. Зарухова С. М. Теоретические основы музыкальной системы казахских домбровых кюев (Проблемы лада): Автореф. ... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1972. 24 с.; Дисс. канд. иск. 244 с.
898. Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата, 1931. 331 с.; 2-е изд. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 358 с.
899. Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и наигрыши. М.: Музыка, 1971. Изд. 2-е. 197 с.
900. Захариева С. Свирачът във фолклорната култура. София: БАНН, 1987. 276 с.; Автореф. ... доктор на изкуствоведческите науки. София: БАНН, 1984. 42 с.
901. Зелинский Р. Ф. Башкирский курай // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: Сов. комп., 1988. С. 127–136.

902. *Зелинский Р. Ф.* Композиционные закономерности башкирских программных инструментальных кюев: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1977. 165 с.; Башкирское народное музыкальное искусство. Т. 4. Инструментальная музыка. Уфа: Гилем, 2003. 235 с.

903. *Зелинский Р. Ф.* О нотации народной музыки // СМ. 1985. № 7. С. 76–79.

904. *Зелинский Р. Ф.* О формообразовании “протяженных” звуков в башкирском инструментальном фольклоре // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М.: ГМПИ, 1976. С. 226–243.

905. *Земцовский И. И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. комп., 1987. С. 125–131.

906. *Зимин П. Н.* Принципы рациональной классификации музыкальных инструментов // Сборник трудов Гос. института музыкальной науки по инструментоведению. Вып. 1. М., 1926.

907. *Имрани Р. Г.* Бахрам Мансуров и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана: Автореф. ... канд. иск. М.: МДОЛГК, 1986. 22 с.

908. *Имханицкий М. И.* Музыка для оркестра русских народных инструментов на современном этапе (60-е – нач. 70-х гг.): Автореф. ... канд. иск. М.: ГМПИ-ЛГИТМиК, 1977. 15 с.

909. *Имханицкий М. И.* У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 187 с.

910. *Имханицкий М. И.* Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: Автореф. ... доктора иск. К.: КОЛГК, 1989. 33 с.; История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ, 2002. 351 с.

911. Инструмент // БСЭ. Изд. 2-е М.: СЭ, 1953. С. 239–240.

912. Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата: Өнер, 1985. 152 с.

913. Инструментальная музыка народов Поволжья, Урала и Сибири. Йошкар-Ола: СК МарАССР, 1989. 40 с.

914. *Ихтисамов Х. С.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки тюрк-

ских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1988. С. 197–216.

915. *Иванов П. Г.* Оркестр українських народних інструментів. К.: Муз. Україна, 1981. 112 с.

916. Инструментальна музика. К.: Наук.думка, 1972. 470 с.

917. *Кагазежев Б. С.* Адыгский народный музыкальный инструмент – шичепшин // Культура и быт адыгов. Вып. 7. Майкоп: ИИИЭЯЛИ, 1989. С. 230–252.

918. *Кадиева-Божинова П. С.* Специфика на музикално-мисловната дейност на народния инструменталист: Автореф. ... канд. иск. София: Бълг. държ. консерватория, 1984. 24 с.

919. *Казанская Т.* О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины // Музыкальный фольклор. М.: ГМПИ, 1974. С. 79–111.

920. Казахская инструментальная музыка / Антология звукозаписей. Ташкент: Мелодия, 1968. 8 пл.

921. Казахская народная инструментальная музыка. Қазақ халқының аспап музыкасы. Алматы: 1964.

922. *Карашка А.* Литовские инструментальные сутартинес. Вильнюс, 1985. РКП.

923. *Кароматов Ф.* К проблеме развития музыкального инструментария народов Советского Востока // Музыкальная трибуна Азии. М.: Сов. композитор, 1975. С. 36–41.

924. *Кароматов Ф.* Макамат в условиях современности // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1981. С. 9–15.

925. *Кароматов Ф. М.* Узбекская домбровая музыка. Ташкент: Гослитиздат, 1962. 260 с.

926. *Кароматов Ф.* Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1972. 360 с.

927. *Кароматов Ф., Нурджанов Н.* Музыкальное искусство Памира. Кн. 1. М.: Сов. комп., 1978. 184 с.

928. *Качулев И.* Двугласни духови народни инструменти гайда и двоянки. София: Изд. на БАН Изв. ИМ, кн. 2, 1965.

929. *Квитка К. В.* К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избранные труды. В 2 т. Т. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 251–278.

930. *Квитка К. В.* Парная флейта // Там же. С. 218–250.

931. *Квитка К. В.* Избранные труды. В 2 т. М.: Сов. комп. Т. 1, 1971. 384 с.; т. 2, 1973. 424 с.

932. *Квитка К. В.* Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка Юго-Западных областей РСФСР / РКП. М.: Каб. нар. тв. МДОЛГК, № 9/ 130.

933. *Квитка К. В.* Об историческом значении флейты Пана // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: Сов. комп., 1986. С. 244–257.

934. *Квитка К. В.* Кобзарі, лірники й старці-опівці. К.: 1929; Професіональні народні співці й музиканти на Україні // Збірник історично-філологічного відділу УАН, № 13: Праці етнографічної комісії, вип. 2. К.: УАН, 1924 / Переизд.: Квитка К. Избранные труды. Т. 2. М.: 1973. С. 279–345.

935. *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты уйгуров: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК ЛОЛГК, 1988. 228 с.; Низамдин Кибиров – музыкант, композитор, народный инструменталист, педагог. СПб.: УТПАЛА, 1995. 160 с.

936. Киргизская инструментальная музыка (кюю) Кыргыз куу-лэрунун антологиясы / Антология грамзаписей. Л.: Мелодия, 1973. 14 пл.

937. *Кирдан Б., Омельченко А.* Народні співці-музиканти на Україні. К.: Муз. Україна, 1980. 184 с.

938. *Климчук Ф. Д.* О полесском варианте карпато-полесской изопрагмы (карпатская трембита полесская труба) // Карпатский сборник. М.: Наука, 1976. С. 136–159.

939. *Коваль Л. Г.* Интонирование узбекской традиционной инструментальной музыки: Автореф. ... канд. иск. Ташкент: ИИ им. Хамзы, 1983. 22 с.

940. Колокола. История и современность. М.: Наука, 1985. 304 с.

941. *Колчин Б. А.* Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Памятники культуры. Новые открытия / Ежегодник. Л.: Наука, 1979. С. 174–187.

942. *Котляров Б. Я.* Голос родной земли: об искусстве молдавских лаутаров // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М.: Музыка, 1967. С. 46–98.

943. *Котляров Б. Я.* О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавских народных скрипачей // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973. С. 285–299.

944. *Котляров Б. Я.* О ритмико-агогическом своеобразии молдавской народной скрипичной музыки // Памяти К. Квитки. М.: Сов. композитор, 1983. С. 234–240.

945. *Кочарян А.* Ударные и духовые народные инструменты в Армении: Автореф. ... канд. иск. Ереван, 1965.

946. *Криничная Н. А.* О сакральной функции пастушьей трубы (по материалам северных пастушеских обрядов) // Русский Север. Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л.: Наука, 1986. С. 181–189.

947. *Кулаковский Л.* Владимирские рожечники // СМ., 1954. № 11. С. 29–53.

948. *Купец Л.* К вопросу современного состояния народного инструментального профессионализма у олонецких карел и оятских вепсов // Узеир Гаджибеков – основоположник современной профессиональной музыки / Тезисы докладов. Баку: АГП, 1983. С. 75–77.

949. *Кыргыз З.* Звукоподражания голосам животных и птиц в локальной и инструментальной музыке тувинцев // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М.: СК РСФСР, 1979. С. 69–70.

950. *Лавров Ф.* Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України. К.: Мистецтво, 1980. 256 с.

951. *Латин В.* Наигрыши на гармонике-хромке. Новгород: ОНМЦНТ и КПР, 1983. 102 с.

952. *Линева Е. Э.* Владимирские рожечники // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1903, февраль-март. 102 с.

953. *Лисенко М.* Народні музичні інструменти на Україні // Зоря. Львів: 1894 / Переизд.: К.: Мистецтво, 1955. 63 с.

954. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. К.: Муз. Україна, 1978. 96 с.

955. *Лисова Н. А., Мацевский И. В.* Смык // Муз. энциклопедия, т. 5. М.: Изд-во СЭ, 1981. С. 118.

956. *Лысенко Н.* О торбане и музыке песен Видорга // Киевская старина. Т. 36. 1892.

957. *Лысенко-Днестровский М. В., Марцинковский С. Л., Турчин Г. П.* Инструментоведение /Методическая разработка по инструментоведению для студентов института культуры по специализации “Руководитель самодеятельного оркестра народных инструментов”, “Руководитель самодеятельного народного хора”. Ровно: Институт культуры, 1985. 68 с.

958. *Лысенко-Днестровский М. В., Мацевский И. В.* Сопилка // Муз. энциклопедия. Т. 5. М.: СЭ, 1981. С. 214.

959. *Магауин М.* Лирическое отступление. Алма-Ата: Жазушы, 1986. 542 с.

960. *Макаренко О. П.* Міжнаціональні зв’язки і народний інструментарій // Музика, 1983. № 6. С. 10–11; Формування інтернаціонального характеру радянського народно-інструментального виконавства // НТЕ, 1984. № 1. С. 74–78.

961. *Максимов Е. И.* Российские музыканты-самородки / Факты, документы, воспоминания. М.: Сов. комп., 1987. 201 с.

962. *Малькеева А. А.* Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей: Автореф. ... канд. иск. Ташкент: ИИ им. Хамзы, 1983. 20 с.

963. *Малыхин П.* О старинном и новом препровождении досужего времени // Воронежские губернские ведомости, 1851. № 36. С. 294–295.

964. *Манукян М.* Гусаны Армении. М.: Сов. композитор, 1977. 80 с.

965. *Маслов А. Л.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве // Труды МЭК ОЛЕАЭ. Т. 2. М., 1911. С. 207–266; Т. 1, 1909. 118 с.

966. *Маслов А.* Народные музыкальные инструменты, их эволюция и географическое распространение // Музыка и жизнь, 1910. № 5, 6.

967. *Матякубов О.* Некоторые особенности строения инструментального раздела хорезмских макамов // Музыкальное искусство. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1982. С. 176–190.

968. *Матякубов О.* Хорезмские макамы: Дисс... канд. иск. Ташкент: ТГК, 1976. 177 с.

969. *Мацевский И.* Гуцульские скрипичные композиции: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1970. 365 с.

970. *Мацевский И.* Инструментализм без специализированных орудий (К вопросу о генезисе инструментальной музыки) // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. Ереван: Ин-т искусств АН АрмССР, 1986. С. 43–44.

971. *Мацевский И.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М.: ГМПИ, 1976. С. 5–56.

972. *Мацевский И.* К проблеме изучения жанровой системы русской народной инструментальной музыки // Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-Запада. М.: СК РСФСР, 1977. С. 39–41; *Мацієвський І.* Про жанровий поділ української народної інструментальної музики // Перша конференція дослідників народної музики західно-українських земель / Тези наукових повідомлень. Львів: ЛІДК, 1990. С. 16–19; Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. Львів, 2000. 26 с.

973. *Мацевский И. В.* К проблеме эпического в народной инструментальной музыке // Проблемы изучения музыки эпоса. Клайпеда: КФ ГК ЛитССР, 1988. С. 8–10.

974. *Мацевский И. В.* Культура инструментальных ансамблей Белорусского Полесья (Вопросы преемственности, семейной и школьной традиции) // Информписьмо СК СССР. М.: СК СССР, 1978. С. 9–10.

975. *Мацевский И. В.* Народната инструментална музика днес // Современность и фольклор. Проблемы. София: Музыка, 1981. С. 43–58; *Мацевский И.* Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. М.: Музыка, 1977. С. 76–107.

976. *Мацевский И.* Народная инструментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М.: СК РСФСР, 1974. С. 12–20.

977. *Мацевский И.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 143–169; О методологических проблемах изучения народных музыкальных инструментов // Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографиче-

ских и антропологических исследований в 1974–1975 гг. Душанбе: АН Тадж. ССР, 1976. С. 267–268.

978. *Мацевский И.* О музыкальных инструментах вепского народа // Музыкальный фольклор финно-угорских народов: архаика и современность. Таллин: СК ЭССР, 1979. С. 26–29.

979. *Мацевский И.* О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. М.: Музыка, 1972. С. 299–339.

980. *Мацевский И.* О программности в инструментальной народной музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л.: Музыка, 1969. С. 205–214.

981. *Мацевский И. В.* О роли социо-психологических факторов в формировании многоголосной фактуры традиционных инструментальных ансамблевых композиций народной музыки // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси: Изд-во ТГУ, 1988. С. 32–34.

982. *Мацевский И.* О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 9–19.

983. *Мацевский И.* Об основных проблемах и тенденциях в современной науке о народной инструментальной музыке // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М.: СК РСФСР, 1979.

984. *Мацевский И.* Опыт универсальной систематизации музыкальных инструментов // Информписьмо СК СССР. № 7–8. М.: СК СССР, 1974. С. 62–65.

985. *Мацевский И.* Органофонические экспедиции в Карпаты // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 215–218; Фольклорная экспедиция 1968 г. // Славянский музыкальный фольклор. М.: Музыка, 1972.

986. *Мацевский И. В.* Основные вопросы формирования традиционных исполнительских школ в инструментальной музыке бесписьменной традиции (на материале славянских, тюркских и финно-угорских народов СССР) // Информписьмо СК СССР. М.: СК СССР, 1980. № 7–8. С. 68–71.

987. *Мацевский И.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки //

Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 6–38.

988. *Мацневский И.* Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛПИТМиК, 1986. С. 11–29.

989. *Мацневский И.* Русские народные инструменты // *Tvrdon J. Ruská hudba Encyklopedicky.* Bratislava.: Vysokoskolske skripta, 1974. S. 178–197; Музыкальные инструменты и народная музыка между-речья Волхова-Сяси (РКП).

990. *Мацневский И.* Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский музыкальный фольклор. М.: Музыка, 1972. С. 288–291.

991. *Мацневский И. В.* Трёмбита // Музыкальная энциклопедия, т. 5. М.: СЭ, 1981. С. 596–597; Трещотка // Там же, С. 604; Флюора // Там же. С. 854; Торбан (совместно с М. А. Полонтаем) // Там же, С. 578; Тулумбас // Там же. С. 630.

992. *Мацневский И.* Троица музыка: к вопросу традиционных инструментальных ансамблей // *Artes populares*, 14. Budapest: Szerkesztette Voigt, 1985. С. 95–120.

993. *Мацневский И.* Фольклор и композиторская техника // Фольклор и современность. Баку, АГК, 1972. С. 53–57.

994. *Мацневский И.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л.: ЛПИТМиК, 1983. С. 54–63.

995. *Мацневский И., Савицын В.* Край музыки // Муз. жизнь, 1972. № 6.

996. *Мацієвський І.* Музичні інструменти Закарпатської України та Гуцульщини (іконографія) // Музичні інструменти. Свідник: Музей української культури, 1972. С. 38, 40, 46, 58; Музичні інструменти Гуцульщини (РКП); Ігри і співголосся. Контонація. Тернопіль: Астон, 2002. 172 с.

997. *Мацієвський І.* Питання документації народної інструментальної музики // Аутовальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. К.: КОЛДК, 1989. С. 5–19.

998. *Мацієвський І.* Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці // Українське музикознавство, 5. К.: Муз. Україна, 1969. С. 117–133.

999. *Мачак И.* Проблемы научной документации музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Сов. композитор, 1987. С. 56–57.

1000. *Мачак И.* Словацкие народные музыкальные инструменты. Культурный контекст // Словацкая музыка. 2/ 1982. С. 13–15; Словацкие народные музыкальные инструменты. 2. Исследование и документирование // Словацкая музыка. 3/ 1982. С. 14–15.

1001. *Мезурнова Т. И.* Народный музыкальный инструмент карнай // История и этнография народов Средней Азии. Душанбе: АН ТаджССР, 1981. С. 54–64.

1002. *Мирек А.* ...и звучит гармоника. М.: Сов. композитор, 1979. 176 с.

1003. *Мирек А.* Из истории аккордеона и баяна. Возникновение, производство, усовершенствование и распространение гармоника. М.: Музыка, 1967. 195 с.; Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. М.: Интерпрайс, 1994. 534 с.

1004. Мордовские народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка (вопросник). Саранск: НИИЯЛИЭ, 1988. 52 с.

1005. *Мошков В. А.* Труба в народных верованиях // Живая старина. СПб.: 1900. Вып. III. С. 297–352; вып. IV. С. 457–524.

1006. Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах ГЦММК им. Г. Глинки. М.: ГЦММК, 1977. 62 с.

1007. *Муктупавелс В.* Музыкальные инструменты в латышских народных песнях свадебного цикла // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 199–209; Латышские народные музыкальные инструменты и семантика их применения (РКП).

1008. *Мурзіна О. І.* Деякі спостереження над інструментальною музикою гуцулів // НТЕ. 1960. Ч. 1. С. 91–97.

1009. *Мухамбетова А. И.* Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции музицирования: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1976; Автореф. ... канд. иск. 26 с.; Казахский кюй. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 208 с.

1010. *Мухамбетова А.* О программности казахской народной инструментальной музыки // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973. С. 314–327.

1011. *Мухамбетова А. И.* Традиции и новаторство в казахской инструментальной музыке // Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. Алма-Ата: Өнер, 1981. С. 123–146.

1012. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. 144 с.

1013. *Назина И.* Белорусские народные музыкальные инструменты. Струнные. Минск: Наука и техника, 1982. 120 с.

1014. *Назіна І.* Жалейка // Белорусская музыка. Вып. 9. Мн.: Беларусь, 1978. С. 72–83; Беларускія народныя музычныя інструменты. Мн.: Беларусь, 1997. 239 с.

1015. Народні музичні інструменти Закарпаття / Каталог виставки. Ужгород: Радянське Закарпаття, 1982. 32 с.

1016. Народні музичні інструменти та художні вироби Мельнице-Подільських експериментальних майстерень / Каталог. К.: Реклама, 1975. 24 с.

1017. Народные музыкальные инструменты в России // Русский художественный листок, 1860. № 14, 20, 21.

1018. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1. 264 с.; 1988. Ч. 2. 328 с.

1019. *Незовибатько О.* Українські цимбалы. К.: Муз. Укр., 1976. 56 с.

1020. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1978. С. 266–297.

1021. *Никифоров П. Н.* Марийские народные музыкальные инструменты. Йошкар-Ола: МКИ, 1959.

1022. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии (1. Старцы. 2. Дудар и музыка) // Этнографическое обозрение. М.: 1892, кн. 12. № 1. С. 185–196; кн. 13–14. № 2–3. С. 170–202.

1023. *Ничков Б. В.* Народные духовые инструменты в музыкальной Белоруссии. Мн.: РНМЦ НТ и КПП, 1981. 39 с.

1024. *Новосельский А.* Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов. М.: Музгиз, 1931. 186 с.

1025. *Носов Л.* Музична самодіяльність Радянської України. К.: Муз. Укр., 1968.

1026. *Нурбаев А.* Влияние исполнительской артикуляции на формирование в казахских домбровых кюях // Узеир Гаджибеков – основоположник современной профессиональной музыки / Тезисы докладов. Баку: АГК, 1982. С. 65–66; Национальное и интернацио-

нальное в казахском домбровом исполнительстве (в аспекте артикуляции) // Национальное и интернациональное в музыкальном искусстве. Алма-Ата: АГК, 1983. С. 68–70.

1027. О гармонике / Сборник работ комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник. М.: ГИМН, 1928.

1028. *Омельченко А. Ф.* Народні музичні інструменти і проблема їх удосконалення // НТЕ, 1976. № 2.

1029. *Омельченко А. Ф.* Развитие кобзарского искусства на Украине: Автореферат... канд. иск. К.: ИИФЭ, 1968.

1030. *Ощуркевич А. Ф.* О музыкальных трубах в Волынском Полесье // Полесье и этногенез славян / Предварительные материалы и тезисы конференции. М.: Наука, 1983. С. 114–116.

1031. *Петросянц А. И.* Инструментоведение. Ташкент: Укитувчи, 1980. 127 с.

1032. *Петухов М.* Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. СПб.: 1884. 56 с.; Об органологии, истории музыкальных инструментов и возникновении инструментальных музеев при европейских консерваториях // Баян, 1888. № 10.

1033. *Петухов М.* Опыт систематического каталога Инструментального музея Санкт-Петербургской консерватории. СПб., 1893. 35 с.

1034. *Плахов Ю. Н.* К вопросу о ритмической организации инструментальных частей Шашмакома // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент: ФАН, 1976. С. 180–192.

1035. *Плахов Ю. Н.* К вопросу об изучении макомов // Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент: ТашГУ, 1976. С. 3–10.

1036. *Плахов Ю. Н.* О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1978. С. 94–109.

1037. *Плахов Ю. Н.* О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакова: Автореф... канд. иск. Л.: ЛОЛГК, 1974. 27 с.

1038. *Попонов В. В.* Оркестр хора им. Пятницкого. М.: Сов. композитор, 1979. 173 с.

1039. *Попонов В. В.* Русская народная инструментальная музыка. М.: Знание, 1984. 112 с.

1040. *Правдюк О.* Роменський кобзар Євген Адамцевич. К.: Муз. Укр., 1971. 132 с.

1041. *Привалов Н. И.* Гудок, древнерусский музыкальный инструмент, в связи с смычковыми инструментами других стран. СПб.: 1904. 34 с.; Лира (Ліра, рыле и лера). Русский народный музыкальный инструмент. Историко-этнографическое исследование. СПб.: 1905. 24 с.; Ложки, русский народный музыкальный инструмент, в связи с соответствующими музыкальными орудиями других стран и эпох // Русская музыкальная газета. 1908. № 28–29, 30–31, 32–33, 36.

1042. *Привалов Н. И.* Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1906. Ч. 1. 109 с.; 1909. Ч. 2. 149 с.

1043. *Привалов Н. И.* Свирельщики на Руси // Музыка и пение, 1908, № 4.

1044. *Привалов Н. И.* Танбуривидные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1905. Вып. 4; 1906. Вып. 2.

1045. *Привалов Н. И.* Ударные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского о-ва муз. собр., 1903, октябрь-ноябрь. 134 с.

1046. Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. 174 с.

1047. *Прокопенко Н.* Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. М.: Музыка, 1977. 104 с.

1048. *Прывалаў Н.* Народныя музычныя інструменты Беларусі // Вяшкі аддзелу гуманітарных навук. Кн. 4. Т. 1. Вып. 1. Мінск: Інстытут беларуская культура, 1928.

1049. *Рабинович В. И.* Пастуший барабан малоизвестный русский инструмент // Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР. Л.: Наука, 1982. С. 75–81.

1050. *Рабинович М. Г.* Музыкальные инструменты в войске Древней Руси и народные музыкальные инструменты // СЭ, 1946. № 4.

1051. *Разумовский Д. В.* О народно-инструментальной музыке русской // Труды Первого археологического съезда в Москве в 1869 г. Ч. 2. М.: 1871.

1052. *Раимбергенова С.* “Акку” – древние кюи казахов // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата: АГК, 1980. С. 168–172.

1053. *Расултаев Ж. К.* Бесписьменная дутарская исполнительская традиция узбеков: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1985. 163 с.

1054. *Расултаев Ж.* Взаимосвязь между строем дутара и жанрообразованием в узбекской дутарной музыке // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 48–51.

1055. *Рахимов Р.* Напевы тальянки. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1985. 56 с.

1056. *Речменский Н.* Оркестр русских народных инструментов. М.: Музгиз, 1956. 65 с.

1057. *Розанов В.* Инструментоведение. М.: Сов. композитор, 1981. 136 с.

1058. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Вып. 8. Вильна, 1912. С. 587–590.

1059. *Романов Е. Р.* Вымирающий инструмент // Виленский календарь, 1910, С. 123–128.

1060. *Ромодин А.* Инструментальные ансамбли русско-белорусского пограничья // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата: АГК, 1980. С. 141–143.

1061. *Рустамов С.* Азербайджанские народные рэнги. 1-я тетрадь / Изд. 3-е. Баку: Ишыг, 1982. 60 с.

1062. *Рыбаков С.* Курай, башкирский музыкальный инструмент. СПб., 1896.

1063. *Рюител И.* О взаимосвязях вокальной и инструментальной музыки в эстонском фольклоре // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1988. С. 184–196.

1064. *Садоков Р. Л.* Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства // Музыка Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1969.

1065. *Садоков Р. Л.* Тысяча осколков золотого саза. М.: Сов. композитор, 1971. 169 с.

1066. *Садыкова В. Н.* Влияние особенностей инструмента на композицию азербайджанских мугамов // Методы изучения фольклора. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 64–72.

1067. *Садыкова В. Н.* К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама //

Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 39–47.

1068. Садыкова В. Н. Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1982. Автореферат. 24 с.

1069. Сарыбаев Б. Ш. Казахские народные музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978. 174 с.; Казахские народные музыкальные инструменты (Прошлое и настоящее, усовершенствование и исполнительство): Автореф. ... доктора иск. М.: МДОЛГК, 1979. 53 с.

1070. Сидоров В. Манок – музыкальный инструмент эпохи неолита // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 157–163.

1071. Скляр І. Київсько-харківська бандура. К.: Муз. Укр., 1971.

1072. Слезко А. Е. Вопросы формообразования в киргизской народной инструментальной музыке: Автореф... канд. иск. М.: МДОЛГК, 1977. 25 с.

1073. Смирнов Б. Ф. Искусство владимирских рожечников. М.: Сов. композитор, 1959. 156 с.; 2-е изд. Музыка, 1965. 231 с.

1074. Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов. М.: Сов. композитор, 1962. 171 с.

1075. Смирнов Б. Монгольская народная музыка. М.: Сов. композитор, 1971. 364 с.

1076. Смирнов Б. Ф. Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. И. Глинки. М.: Сов. композитор, 1961.

1077. Соколов Ф. В. В. В. Андреев и его оркестр. Л.: Музгиз, 1962. 110 с.

1078. Соколов Ф. В. Гусли звончатые. М.: Сов. композитор, 1959. 150 с.; Русская народная балалайка. М.: Сов. композитор, 1962. 115 с.

1079. Соколова А. Из истории изучения инструментальной музыки адыгов // Музыкальный фольклор адыгов. Майкоп: Адыгейский НИИЭЯЛИ, 1988. С. 109–130; Магомед Хагаудж и адыгская гармоника. Майкоп: АГУ, 2000. 224 с.

1080. Старинные народные музыкальные инструменты // СЭ, 1981. С. 124–129.

1081. *Стеньшевский Я.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1988. С. 48–77.

1082. *Стещенко-Куфтина В. К.* Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. I. Флейта Пана. Тбилиси: 1936.

1083. *Стоин В.* Българските народни музикални инструменти // Българска народна музика. София: Музика, 1956.

1084. *Стоянов Г.* Полесские “сурмы” // Природа и люди. 1915. № 5. С. 3–38, 79–80.

1085. *Страйнар Ю.* Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 132–136; Принципы и методы работы по исследованию инструментов и народной инструментальной музыки // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М.: СК РСФСР, 1974. С. 34–36.

1086. *Струве Б. А.* Смычковый инструментарий в России до Петра I. РКП. Л.: ЛГИТМиК, 1943–1944. 91 с.

1087. *Субаналиев С.* Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования. Л.: ЛГИТМиК, 1982. 218 с.; Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе, 1986. 168 с.

1088. *Сузукей В. Ю.* Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993. 94 с.

1089. *Супрун Н. А.* Деятельность и творчество Гната Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1986. 224 с.

1090. *Супрун Н. А.* Первый на Украине исследовательский опыт системной органологии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 59–67; Гнат Хоткевич музыкант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.

1091. Танцевальная музыка Беларусі. Вып. 2. Мінск: РНМЦ НТІ КПР, 1985. 101 с.; Вып. 3. Мінск: РНМЦ, 1986. 124 с.

1092. *Тахалов С.* Запись орнаментики узбекской монодии // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1981. С. 236–239; Проблемы исполнения и нотной записи узбекской и тад-

жикской традиционной инструментальной музыки: Автореф... канд. иск. Ташкент: ИИ им. Хамзы, 1987. 24 с.

1093. Тәттімбет. Саржайлау: (күйлер) Алматы: Өнер, 1988. 92 бет.

1094. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М.: СК РСФСР, 1974. 283 с.

1095. *Тифтикиди Н. Ф.* Метроритм и форма домбровой музыки // Музыказнание. Вып. 4. Алма-Ата: 1968. С. 79–90; Система темпа и ритма в домбровой музыке Западного Казахстана: Дисс... канд. иск. Алма-Ата; АГК. 174 с.

1096. *Тифтикиди Н. Ф.* Песенные истоки музыки домбровых кюев // Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967. С. 185.

1097. *Тихомиров Л. М.* История гуслей / Ученые записки Тартусского университета. Вып. 116. Тарту: ТГУ, 1962.

1098. *Тодоров М.* Български народни музикални инструменти. София: Музика, 1973.

1099. Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. Т. 7. М.: АН СССР, 1970.

1100. *Тынурист И. В.* Где во гусли звонили? Опыт картографирования народных музыкальных инструментов // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л.: Наука, 1977. С. 16–29.

1101. *Тынурист И.* Музыкант на эстонской свадьбе // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. Таллин: Эсти Раамат, 1986. С. 320–324.

1102. *Тынурист И. В.* Некоторые проблемы формирования народного музыкального инструментария прибалтийско-финских и балтийских народов // Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических и антропологических исследований в 1974–1975 гг. Душанбе: АН Тадж. ССР, 1976. С. 275–277.

1103. *Тынурист И. В.* Сетуская парная флейта // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 32–37.

1104. Узбекская народная инструментальная музыка / Сост. *Алимбаев А. и Кароматов Ф.* Ташкент, 1955.

1105. Украинские народные наигрыши / Сост. *В. Гуцал.* М.: Музыка, 1986. 128 с.

1106. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Т. 1. Ашхабад: Туркменистан, 1979. 384 с.

1107. *Утегалиева С.* О специфике взаимосвязи слухового и визуального начал у музыкантов-инструменталистов бесписьменной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 116–124; Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 152 с. Автореф. 25 с.; Мангыстауская домбровая традиция. Алматы: АГК, 1997. 56 с.

1108. *Фаминцин А.* Гусли – русский народный музыкальный инструмент. СПб.: И. А. Н., 1890. 135 с.; Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб.: Т. Арнгольд, 1891. 218 с.

1109. *Фаминцин А.* Древние индо-китайские гаммы в Азии и Европе. СПб., 1889. -931. 1: 218.

1110. *Фаминцин А.* Скоморохи на Руси. СПб.: 1889. 191 с.

1111. *Финдейзен А.* Роговая музыка в России // Музыкальная старина. Вып. 2. СПб.: РМГ, 1903. С. 85–128.

1112. *Финченко А. Е.* Восточнославянские народные музыкальные инструменты в собрании Музея антропологии и этнографии // Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР. Л.: Наука, 1982. С. 92–93.

1113. *Финченко А. Е.* Обрядово-магическая функция пастушеских музыкальных инструментов Русского Севера // Актуальные вопросы общественных наук. Петрозаводск, 1985. С. 80–81.

1114. *Финченко А. Е.* Пастушество на Русском Севере (вторая половина XIX – нач. XX вв.): Дисс... канд. истор. наук. Л.: ИЭ АН СССР, 1986. 198 с.

1115. *Флоря Э. П.* Музыкальные особенности танцевального фольклора Молдавии: Автореф... канд. иск. Л.: ЛОЛГК, 1979. 20 с.

1116. *Хай М. Й.* Музичні інструменти бойків // НТЕ, № 5. С. 21–29, Музыка Бойківщини. К.: Родовід, 2002. 304 с.

1117. *Халитов Р. Ф.* К изучению татарского народного инструментария // Музыка и современность (Актуальные вопросы татарской музыки). Казань: ИЯЛИ, 1980. С. 117–125.

1118. *Халитов Р. Ф.* Татарские народные духовые инструменты // Там же. С. 126–143.

1119. *Хашба И.* Абхазские народные музыкальные инструменты / 2-е изд. Сухуми: Алашара, 1979. 240 с.

1120. *Херцеа И.* Феномен на грани вокального и инструментального (Фифа – вид румынской флейты) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1987. С. 217–219.
1121. Хорезм макомлари. В 3 т. Т. 2. Ч. 2. Дугох. Ташкент: Изд-во им. Г. Гуляма, 1984. 246 с.
1122. *Хоткевич Г.* Воспоминания о моих встречах со слепыми // Твори. В 2 т. Т. 1. К.: Дніпро, 1966. С. 455–518.
1123. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. Харків: Держидав України, 1930. 256 с. Изд. 2-е: Харків: 2002. 288 с.
1124. *Хоткевич Г.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение, 1903, № 2.
1125. *Хуан Тан Ши.* Вьетнамские народные музыкальные инструменты: Автореф... канд. иск. Л.: ЛОЛГК, 1968.
1126. *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона, М.: Музыка, 1986. 160 с.
1127. *Цимревски Б.* Чалгиската традиција во Македонија. Скопје: Микедонска книга, 1985. 504 с.
1128. *Черепихина А.* Значение импровизации в формировании стиля и структуры северо-карельских пастушьих наигрышей Калевинского р-на КАССР // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма. Таллин: СК ЭССР, 1982. С. 65–67.
1129. *Черепихина А. П.* Карельская народная инструментальная музыка / РКП, Петрозаводск: 1985 (Архив автора).
1130. *Черепихина А.* О традиционных формах бытования карельской инструментальной музыки // Музыкальное искусство Карелии. Л.: ЛОЛГК, 1983. С. 5–15.
1131. *Чернов Б. М.* Горловое пение – древнейший памятник певческого творчества тюрков Сибири // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983. С. 138–140; Тайна сольного дуэта / Совместно с В. Г. Масловым // Сов. этнография, 1980. № 1. С. 157–159.
1132. *Чернозубова Е. М.* Пастушья труба // Записки краеведов. Горький: 1977. С. 148–156.
1133. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты: Дисс... канд. иск. Сыктывкар: Коми филиал АН СССР, 1974. 172 с.; Коми книжное изд-во, 1984. 104 с.

1134. *Чисталев П. И.* Коми сигудок и русский гудок // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 38–49.

1135. *Чисталев П. И.* Музыкальные инструменты пермских народов. Сыктывкар: Коми филиал АН СССР, 1980. 36 с.

1136. *Чисталев П. И.* О традиционном и современном бытовании коми народных музыкальных инструментов // Традиционная культура и быт народа коми. Сыктывкар: КФ АН СССР, 1978.

1137. *Шабердин И. Г.* Марий шувыр. Йошкар-Ола: Минкульт МАССР, 1989. 34 с.

1138. *Шаров В.* Динамика баяна. О двигательных усилиях левой руки баяниста. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1976. 32 с.

1139. *Шароши Б.* Популярная венгерская народная инструментальная мелодия // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1988. С. 176–183.

1140. *Шашкина Т. Б.* К морфологической проблематике монументальных инструментов с обертоновым интонированием – трембита, колокол // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 68–72.

1141. *Шегебаев П.* Жанровые особенности кюя “Науыскы” (Комическое в домбровой музыке) // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата: Өнер, 1985. С. 105–112.

1142. *Шегебаев П.* Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 135–148.

1143. *Шегебаев П.* Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль: Дисс... канд. иск. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 160 с.

1144. *Шрамко І.* Українські народні музичні інструменти в музеї народної архітектури та побуту УРСР /ротопринт /. К.: УТОПІК, 1977. 54 с.

1145. *Штейнберг Е.* Из истории украинской музыкальной культуры. Н. В. Лысенко об украинских народных инструментах // Ученые записки. Т. 2. Сектор музыки. Л.: Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии, 1958 С. 378–388.

1146. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Тритон: 1935. 189 с.; Известия о музыке в России // Музыкальное наслед-

ство / Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России. Вып. 1. М.: Музгиз, 1935.

1147. *Штокман Э.* Изображение труда в инструментальной музыке пастухов // Карпатский сборник. М.: АН СССР, 1976. С. 129–134.

1148. *Штокман Э.* Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном Справочнике / Handbuch // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 39–55.

1149. *Шу Ш.* Адыгские народные музыкальные инструменты // Культура и быт адыгов. Вып. 1. Майкоп: Адыгейский НИИЭЯЛИ, 1977. С. 129–171.

1150. *Шубина С. Н.* Об импровизационности инструментальной монодической музыки // Вопросы музыкального формообразования. Алма-Ата: КазГУ, 1986. С. 16–28.

1151. *Шушинский Ф.* Народные певцы и музыканты Азербайджана. М.: Сов. композитор, 1979. 200 с.

1152. *Щуров В. М.* Усёрдские пищики // Памяти К. Квитки. М.: Сов. композитор, 1983. С. 266–281.

1153. *Эвальд З., Косованов В. и Абаянцев С.* Музыка и музыкальные инструменты народов Сибири // Сибирская Советская энциклопедия. Т. 3. Новосибирск: Западно-Сибирский ОГИЗ, 1932. С. 577–596.

1154. *Эйхгорн А.* Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии. СПб.: 1885. См. также: 634.

1155. *Эльдарова Э.* Искусство ашугов Азербайджана. Баку: Шыг; 1984. 120 с.

1156. *Эльдарова Э.* Саз – музыкальный инструмент азербайджанских ашугов // Музыка народов Азии и Африки. М.: Сов. композитор, 1969. С. 75–88.

1157. *Эльшек О.* Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 68–105.

1158. *Эмсхаймер Э.* Шведские народные музыкальные инструменты // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М.: СК РСФСР, 1974. С. 47–51 (реферат) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М.: 1988. С. 3–30 (полный текст).

1159. *Эшпай Я.* Национальные музыкальные инструменты маорийцев. Йошкар-Ола: 1940.

1160. *Юсов А.* Лирник Гребень. М.: Сов. композитор, 1961. 48 с.

1161. *Яковлев В. И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья (конец XIX – нач. XX века): Автореф... канд. ист. наук. Минск: АН БССР, 1987. 26 с.

1162. *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. М.-Л.: Музгиз, 1951. 516 с.

1163. *Янчук Н.* Выкрики наигрыша // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 2. М.: ОЛЕАЭ, 1911. С. 386–387. Нотные записи Д. Аракчиева С. 1–9.

1164. *Яремко Б. И.* О воспитании в музыкальных учебных заведениях профессиональных исполнителей на традиционных народных флейтовых инструментах (К постановке вопроса) // Актуальные вопросы культуры и искусства / Тезисы докладов. Ч. 2. Одесса: ОГК, 1987. С. 26–28.

1165. *Яремко Б. И.* Музичні інструменти Гуцульщини // НТЕ, 1986. № 5. С. 53–59.

1166. *Ярешко А.* Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 36–74.

Литература на языках с латинской графикой²

1. *Abraham O., Hornbostel E. M. von.* Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, XI. Berlin: 1909

2. *Adler G.* Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Austalt A. G., 1924. 1098 s.

3. *Agricola M.* Musica instrumentalis deudsch. Wittenberg, 1528, 1545. Verdruckt Leipzig, 1896.

4. *Ahrens C.* Ein griechischer Volksmusiker und sein Instrument. Zur Stimmung folklorischer Aerophone // Studia instrumentorum musicae popularis (SIMP), VII. Stockholm, 1981. S. 95–101.

² Имеет свою самостоятельную нумерацию. Указания на нее в основном тексте работы даются с подчеркиванием.

5. *Ahrens C.* Instrumental musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste: eine Spielpraxis von Davul-Zurna, Kemence und Tulum. München: Klaus Renner, 1970. 202 s.

6. *Alexandrowicz S.* Kierunkiprodukcji rzemieśniczej i przemysłowej w miasteczkach Białorusi i Litwy (XVI do półowy XVII w.) // *Zeszyty naukowe Uniwersytetu im. Mickiewicza*. 1964. Zesz. 6. S. 40–41.

7. *Aleksandru T.* Instrumentele musicale ale poporului român. București: ESPLA, 1956.

8. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*. Kraków: PWM, 1973. 198 s.

9. *Ankermann B.* Die Afrikanischen Musikinstrumente: Ethnologisches Notizblatt. Berlin: Druck und Verlag von A. Haack, 1901. 137 s.

10. Annual Bibliography of European Ethnomusicology. Bratislava: 1. IFMS, 1967. 72 p.; 2. Slovenske narodné múzeum (SNM), 1968. 82 p.; 3. SNM, 1969. 108 p.; 4. SNM, 1970. 85 p.; 5. SNM, 1971. 118 p.; 6. IFMS, 1972. 124 p.; 7. SNM, 1973. 104 p.; 8. SNM, 1974. 118 p.; 9. SNM, 1975. 120 p.; 10. SNM, 1978. 112 p.; Cumulative index I–X, 1981. 139 p.

11. *Antanavičius J.* Profesinės polifonijos principų ir formų analogijos liaudies sūtertinėse // *Liaudies kūryba*. T.; Vilnius: Mintis, 1969. P. 45–52.

12. *Apanavičius R.* Birūlynė ir jos evoliucija. Vilnius: LTSR aukšt. ir m. m. minist, 1980. 52 p.

13. *Apel W.* Harvard Dictionary of Music. The Belknap Press of Harvard University Press, 1970. 935 p.

14. *Aretz I.* Instrumentos Musicales de Venezuela. Cumaná: Estado del Sucre, 1967. 317 s.

15. *Arom S.* Une méthode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale // *Revue de musocologie*, 1973. T. 59. N° 2. P. 165–190.

16. *Artes Populares*. 14. Budapest: Edited by V. Voigt, 1985. 252 p.

17. *Asplund Anneli, Hako Natti, Kansan musikki*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1981. 268 c.

18. *Atanassov V.* Der Gadulkaspieler und die Multifunktionalität seines Instruments // *SIMP*. VII. Stockholm, 1981. S. 120–126.

19. *Bachmann W.* Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1984.

20. *Bachmann-Geiser B.* Die Volksmusikinstrumente der Schweiz. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981. 136 s.

21. *Baika A. V.* Armonikų tipo instrumentali Lietuvoje ir atlikimo metodikos klausimai. Vilnius: LTSR VK, 1984. 124 p.

22. *Baltrėnienė M.* Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. Vilnius: LTSR aukšt. ir spec. vid. m. min., 1979. I. 80 p.; II. 1980. 94 p.
23. *Bartók B.* Das ungarische Volkslied. Berlin und Leipzig: de Gruyter, 1925. 236 S. + 87 S. (Not.).
24. *Bartók B.* Die Volksmusik von der Maramures. München: Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, 1923.
25. *Bartók B.* Romanian Folk Music. Den Haag: 1966; 1967.
26. *Bartók B.* Slovenské ľudové piesne. Bratislava: SAV, 1970.
27. *Bartók-Lord.* Serbo-Croatian Folk Songs. New York: 1951.
28. *Bartsch C.* Über Littauische Musikinstrumente // *Dainū balsai*, II, Heidelberg: 1889–1862: 98.
29. *Bartusevičius V.* Liaudies meno baruose. Vilnius: Vaga, 1983. 360 p.
30. *Baudrillard J.* La système des objets. Paris: Gallimard, 1968.
31. *Becker H.* Historische und systematische Aspekte der Instrumentenkunde // *SIMP*, II. Stockh., 1972. S. 184–196.
32. *Bengtsson I.* On Melody Registration and “Mona” // Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Regensburg, 1967. S. 136–174.
33. *Bielawski F.* Pokucie // *Czas. Dodatek miesięczny*. Krakow, 1857. T. 6. S. 653–734.
34. *Bielawski L.* Musiker und Musiksituationen // *SIMP*, VII. Stockh., 1981. S. 17–22.
35. *Bielawski L.* Rytmika polskish pieśni ludowych. Kraków: PWM, 1970. 202 s.
36. *Blades J. and Montagu J.* Early Percussion Instruments: From the Middle Ages to the Baroque. Oxford University Press, 1976. 77 p.
37. *Bose F.* Die Musik der außereuropäischen Völker // *Das Atlantischbuch der Musik*. Zürich-Berlin, 1934.
38. *Bose F.* Ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Schrifgrosse beliebiger Intervalle // *Die Musikforschung*. 1952. № 5.
39. *Bose F.* Musikalische Völker. Freiburg: MEA, 1956.
40. *Bragard Ferd R. J.* De Hen. Les instruments de musique dans l’art histoire. Bruxelles: MIDKB, 1967.
41. *Brăiloiu C.* Problèmes d’ethnomusicologie / Textes réunis et préfaces par G. Rouget. Geneva: Minkoff Reprint, 1973. 466 p.
42. *Brăiloiu C.* Vie musical d’un village. Paris, 1960.
43. *Bretkūnas J.* Postilla, tatai esti Trumpas ir prastės išguldymas evangeliiu. Karaliaušius, 1591. T. VI. P. 136–862: 130.
44. *Bruchle B.* Musik-Bibliographien für alle Instrumenten. München: B. Bruchle Ed. 96 S.

45. *Buchmann G.* Die Klangaspekten der Musikinstrumente. Berlin, 1931.
46. *Buchner A.* Bunte Welt der Musikinstrumente. Praha: Artia, 1981. 352 s.; *Huderní nástroje národu.* Praha: Artia, 1969. 312 s.; *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten.* Prag: Artia, 1956. 64 S., 323 Abb.
47. *Buhle E.* Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühnen Mittelalters. Leipzig, 1903.
48. *Bukafzer M.* Kann die "Blasquintentheorie" zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen? // *Anthropos*, Bd. XXX, Heft 3, 4. Wien, 1937-633. 111:250.
49. *Bunda T.* Artystyczny przemysł domowy na Huculszczyźnie // *Źitos Pokucia.* Kosów, 1925. № 5, 6, 8.
50. *Burszta J.* Folklorizm w Polsce // *Folklor w życiu współczesnym.* Poznań: Materiaty z Ogólnopolskiej sesji naukowej, 1970. S. 9–30.
51. *Chianis S.* Aspects of Melodic Ornamentation in the Folk Music of Central Greece // *Selected Reports.* University of California, 1966. P. 89–119.
52. *Chybiński A.* Dzwony pasterskie na Podhalu // *Prace i Materiaty Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne.* T. IV. 1925. Cz. 3. S. 29–57.
53. *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej. Kraków: PWM, 1961. 540 s.
54. *Collaer P.* Ozeanien. Amerika / Musikgeschichte in Bildern. Leipzig VEB Deutsch. Ver. f. Mus., 1965. 234 s.; 1967. 211 s.
55. *Collinson F.* The Tradition and National Music of Scotland. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. 294 p.
56. *Combarieu J.* La musique et la magie. Paris, 1909.
57. *Contributions to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums.* Bratislava: SNM, 1987. 102 p.
58. *Czekanowska A.* Kultury musyczne Azji. Kraków: PWM, 1981. 452 s.
59. *Czekanowska A.* O zastosowaniu polskich metod statystycznych do klasyfikacji melodii ludowych // *Musyka.* 1969. № 4. S. 3–18.
60. *Czekanowska A.* Podstawowe zaqadnienia etnomuzykologii słowianskiej // *Musyka.* № 3(66). 1972. S. 3–17; *Pathways of Ethnomusicology.* Warszawa, 2000
61. *Četkauskaitė G.* Principes du classement du folklor musical lituanien // *Studia Musicologica*, 7. Budapest: Akademiše Scientarum Hungaricae, 1965. P. 231–246.

62. Čiurlionitė J. Lietuvių liaudiesdainų melodikosbruožai. Vilnius: Vaga, 1969. 335 p.
63. Danckert W. Tonreich und Symbol Zahl. Bonn, 1966. S. 2-1000: 56.
64. Danielou A. La psychologie de l'Inde du nord // The World of Music, vol. XVII, 1975. № 4. P. 40–42.
65. Danielou A. Le folklore et l'histoire de la musique // Studia musicologica, VII. Budapest: ASH, 1965. P. 41–45.
66. Daukantas S. Rinkiniai raštai. Vilnius, 1955.
67. Day C. R. The Music and Musical Instruments of Southern India and Dessan. New York. London, 1891-637: 138.
68. Dąbrowska G. W kręgu polskich tańców Ludowych. Toruń: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1979. 264 s.
69. Devič D. Gusle und Lirica: Zwei chordophone Bogeninstrumente in der europäischen Volksmusik. Wien: Verlag A. Schendl, 1975. S. 38–47.
70. Devič D. Typen serbischer Sackpfeifen // Der Bordun in der europäischen Volksmusik / Schriften zur Volksmusik. Band 5. Wien: Verlag A. Schendl, 1981. S. 59–82.
71. Dioszedi V. Zum Problem der Ethnischen Homogenität des Tofischen (Karagassischen) Schamanismus // Glaubenswelt und Folklore der Sibirischen Völker. Budapest: ASH, 1963. S. 261–357.
72. Dournon G. Guide for the collection of traditional musical instruments. Geneva: The Unesco Press, 1981.
73. Drabecka M., Krzyżaniak B., Lisakowski J. Folklor Warmii i Mazur. Warszawa: Centralny ośrodek metodyki upowszechniania kultury, 1978. 584 s.
74. Dräger H. H. Die historische Entwicklung des instrumentbaues // Klangstruktur der Musik. Berlin, 1955. S. 41–46.
75. Dräger H. H. Instrumentenkunde // Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel, 1957. VI. S. 1291 und andere.
76. Dräger H. H. Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1948. 1018. 2:236–291.
77. Drobner M. Instrumentóznawstwo i akustyka. Kraków: PWM, 1959.
78. Dundulienė P. Lietuvių etnografija. Vilnius: Mokslas, 1982. 450 p.
79. Ekkehard I. Akustische Messmethoden als Transkriptionshilfe // SIMP, II. Stockh.: MHM, 1972. S. 112–115.
80. Ellis A. Über Die Tonleitern verschiedener Völker // Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Bd. I. München, 1922.

81. *Elschek O.* Bartók ako etnomuzikolog // *Musikologica Slovaca*, V. Bratislava: SAV, 1974. S. 277–290.
82. *Elschek O.* Die musikalische Individualität der slowakischen Primgeiger // *SIMP VII*. Stockh.: MHM, 1981. S. 70–85.
83. *Elschek O.* Dieslowakische Volksmusikinstrumente. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983.
84. *Elschek O.* Etnmuzikológia a elektroakustika // *Slovenský národopis*. 1966. № 9. S. 87–96.
85. *Elschek O.* Folklor a súčasnosť // *Slovenský národopis*, 20. Bratislava: SAV, 1959. S. 184–252.
86. *Elschek O.* Hudobná notácia a samočinné počítače // *Lidova píseň a samočinný počítač*, I. Brno: ČSAV, 1972. S. 163–188.
87. *Elschek O.* Hudobná veda súčasnosti. Systematika, teória, vývin. Bratislava: Veda, 1984. 387 s.
88. *Elschek O.* Hudobnevedecká systematika a etnoorganologia // *Musicologia Slovaca*, I. Bratislava: SAV, 1969. S. 5–41.
89. *Elschek O.* Instrumenty muzyczne jako przedmiot badań historycznych i antropologicznych (Przyczynek do koncepcji instrumentologii) // *Muzyka*. 1974. № 1. S. 3–10.
90. *Elschek O.* Mensch Musik Instrument. Funktionelle Schichtung der Primäformen // *Musik als Gestalt und Erlednis*. Wien, 1970. S. 41–56.
91. *Elschek O.* Nástroje a nástrojová hudba (Príspevek k vyhraneniu cieľov a metod etnoorganologie) // *Slovenský národopis*, 1968. R. 16. S. 6–26.
92. *Elschek O.* Pojem a základné zhaky hudobného folklóru // *Hudobnovedné studie*, 111. Bratislava: SAV, 1959. S. 5–42; *Handbuch des Volksliedes*. Bd. I. Die Gattungen des Volksliedes. München: 1973–1157: 69.
93. *Elschek O.* Systém grafických snakov pre nástrojovú typológiu urofónov. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1969. 39 s.; *Zur Typologie der Volksmusikinstrumente* (mit E. Stockmann) // *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*. Berlin, 1968. № 14. S. 285–234; *SIMP*, I. Stockh.: MHM, 1969. S. 11–22.
94. *Elscheková A.* Motivická, riadkova a strofická forma (pojem, analýza a klasifikácia) // *Musicologica Slovaca*, 1969. R. 1/2. S. 249–282.
95. *Elscheková A.* Základná etnomuzikologická analýza // *Hudobnovedné studie*, VI. Bratislava: SAV, 1963. S. 117–178.
96. *Elsner J.* Das Begriff der Maqam in neuer Zeit // *Beiträge für musikwissenschaftlichen Forschung in DDR*. Bd. 5. Leipzig, 1973. 126 s.

97. *Emsheimer E.* Gedanken zur Welt der Kinderinstrumente und ihrer Beziehung zur Erwachsenkultur // SIMP, VIII. Stockh.: MHM, 1985. S. 10–11.
98. *Emsheimer E.* Maultrommel in Sibirien und Zentralasien // *Emsheimer E.* Studia ethnomusicologica eurasiatica. Stockholm: MHM, 1964. S. 13–27.
99. *Emsheimer E.* Preliminary Remarks in Mongolian Music and Instruments // *The Music of the Mongols. Part I.* Stockholm: Tryckeri Aktiebolaget Thule, 1943. P. 69–100.
100. *Emsheimer E.* Studia ethnomusicologica eurasiatica. Stockholm: MHM, 1964. 108 s.
101. *Emsheimer E.* Tongue Duct Frutes. Corrections of an Error // Reprinted from the Galpin Society Journal. XXXIV. P. 98–105.
102. Encyclopédie de la Musique / Ed. A. Lavignac. Paris: Libraire Delagrave. 1922
103. Encyclopédie des musiques sacrées. Paris: J. Porte. Vol. I. P. 24, 178, 247, 260, 274
104. Entwicklungswege der Musikwissenschaft // *Musicologica Slovaca*, XI. Bratislava: Veda, 1986. 104 s.
105. *Erlanger R. d'.* La musique arabe, Vol. I. 6. Paris, 1930–1959.
106. *Estreicher Z.* Le Rythme de Reu Borora // *Les colloques de Wégimont.* Paris: 1964. P. 185–228.
107. *Estreicher S.* Une technique de transcription de la musique exotique. Neuchâtel, 1957.
108. Ethnomusicology. 1964. № 3.
109. *Farmer H.* Studies in Oriental Musical Instruments. Ser. 1–2. London, 1931; 2-d ed. Glasgow: 1939; *The Music and Musical Instruments of the Arabs.* N. Y.-L., 1916; *The Music of Ancient Mesopotamia* // *New Oxford History of Music.* L., 1957. P. 228–254; *The Music of Islam* // *New Oxford History of Music.* N. Y. Toronto: 1960. Vol. I. Oxford Un. Press, 1957. P. 433–434; *A History of Arabian Music to the XIII Century.* London: LuzacLCo/ 1929. 264 p.
110. *Farter H. G.* The Rise and Development of Military Music. N. Y.: Books for Libraries Press, 1970. XXI. 158 p.
111. *Federowski M.* Lud białoruski: Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905. Warszawa: PWN, 1960, 1958 (t. V. 919 s.).

112. *Feliński L.* I Gaertner H. Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii. Kraków: PWM, 1967. 188 s.
113. *Ferand E.* Die Improvisation in Musik. Zürich, 1938 1107. 3.
114. *Filip M.* Registračný merač knitočtu pre musikologicke učely // *Musaica*, 18. Bratislava, 1967. S. 164–194; Riešenie zobrazovačích obvodov v melografii // *Musaica*, 17 (6). Bratislava: 1966. S. 161–169; Spôsoby objektívneho grafického zaznamu melódie // *Hudobnovedne štúdie*. 7. Bratislava: 1966. S. 176–199.
115. *Filip M.* Viackanalové snímanie inštrumentálnych sŕborov // *Hudobnovedné štúdie*. Bratislava: 1966. S. 166–175.
116. *Fischer A.* Beskidy huculskie // *Wierchy*. Lwów: 1926. S. 67–178; *Rusini*. Zarysy etnografii Rusi. Lwów, 1928.
117. *Fox L. M.* A History of Musical Instruments of Popular Music. L., 1966.
118. *Fox L. M.* Instruments of Religion and Folklore. N. Y.: Roy Publishers, 1970. 135 p.
119. Frobenius Die Masken und Geheimbünde Afrikas Halle. 1898 128–129.
120. *Gajek J.* Huculskie obrzędy rodzinne i doroczne // *Teatr Ludowy*, 1929. № 12. S. 229–234
121. *Galpin F. M.* A Textbook of European Musical Instruments. L., 1937.
122. *Gąsiorowski H.* Uwagi o rozmieszczeniu siedzib huculskich // *Wierchy*, 1926. S. 78–118.
123. *Gerson-Kiwi E.* Neuere Forschungen zur Musikkultur im alten Mesopotamien // *Zdornik radova u čast akad. C. Rihtmana*. Sarajevo: ANiU Bosne i Hercegovine, 1986. S. 29–40.
124. *Gevaert A.* Traité général d'insrumentation. Gand: 1863; Nouveau traité d'insrumentation. Paris, 1885-472.
125. *Gojkovic A.* O rasprostranjenosti termina za narodne muzičke insrumente // *Zdornik radova u čast akad. C. Rihtmana*. Sarajevo: ANiU Bosne i Hercegovine, 1986. S. 47–61.
126. *Gołębowski L.* Gry zabawy roznych stanow. Warszawa, 1831. S. 221.
127. *Golebiowski L.* Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony. Warszawa, 1930.
128. *Graf W.* Vergleichende Musikwissenschaft Ausgewählte Aufsätze. Wien: Föhrenau, 1980. 366 s. 30 Abb.

129. *Graf W.* Zur sonographische Untersuchung von Sprache und Musik // Grazer und München balkanologische Studien. München, 1967. S. 40–55.

130. *Gri G. P.* Instruments musicaux de la tradition dans la société industrielle // SIMP, VIII. Stockh.: MHM, 1985. S. 61–62.

131. *Gulik R. H. van.* The Lore of the chinese Lute. Tokyo: Sophia University, 1969-999.

132. *Habenicht G.* Die Musik der rumänischen Hirtentrompeten // Deutsche Jahrbuch für Volkskunde, 1967. Bd. XIII. T. II. S. 244–260.

133. *Hacquet B.* Neueste Physikalisch-politische Reisen inden Jahren 1791, 1792 und 1793 durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpaten. Nürnberg, 1794. Th. III.

134. *Harasymczuk R. W.* Tańce hucukskie. Lwow: Wyd-wo Towarzystwa Ludoznawczego, 1939. 304 s. 58 n.

135. *Harasymczuk R. W., Tabor W.* Etnografia polonin huculskich. Lwów: Wyd-wo Tow-wa ludoznawczego, 1938. 88 s.

136. *Hassan S. Q.* Les instruments de la musique chez les Yezidi de l'Irak // 1976 Yearbook of the International Folk Music Council Kingston: IFMC, 1977. P. 54–72.

137. *Haur J. K.* Skład albo skarbiec znakomitych sekretów cekonomiczyziemiańskiej.

138. *Hällström K. A.* Laulu ja soittotaidosta Liperin ja Polviärven pitajissä // Kansanmusiikki. 3. 1986. S. 16–24.

139. *Heyde H.* Eine indische Klassifikation der Musikinstrumente // Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 34, Heft 2. Wiesbaden, 1977. S. 150–161.

140. *Hickmann H.* Die Musik des Arabisch-Islamischen Bereich // Handbuch der Orientalistik. IV. Orientalische Musik. Leiden-Köln, 1970. S. 1–134.

141. *Hippius E. V. M.* Beljaev zum Gedanken (1888–1968) // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. Bd. 15, Jg. 1969. T. I. Berlin: Akademie-Verlag. S. 116–120.

142. *Hławiczka K.* Wpływ muzyki polonezowej na folklor krajów sąsiadujących z Polską // Z dziejów muzyki polskiej. № 14. Bydgoszcz: T-wo Naukowe Filharmonia Pomorska, 1969. S. 87–105.

143. *Hoerburger F.* Achttaktige Ländler aus Bauern. Regensburg: G. Bosse Verlag, 1976. 336 S.; Die Zwifachen. Gestaltung und

Umgestaltung der Tanzmelodien im nördischen Altbauern. Berlin: Akademie-Verlag, 1956. 196 s.

144. *Hoerburger F.* Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik. Erlangen-Nürnberg: Universitätsbund, 1966. 104 s.

145. *Hoerburger F.* Volksmusik in Afganistan. Nebst einem Exkurs Über Qoran-Rezitation und Thora-Kantillation in Kabul. Regensburg: G. Bosse, 1969. 153 s.

146. *Holowacký I.* Česta po Halické a Uherske Rusi // Časopis Českého Muzeim, 1841. № 2–4; 1842. № 1.

147. *Holthaus C.* Musiktherapie. Amsterdam: E. Elsevier, 1970. 112 s.

148. *Holý D.* Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik. Brno: Universita J. Purkině, 1969. 212 S.

149. *Hornbostel E. M. von und Sachs C.* Systematik der Musikinstrumente // Zeitschrift für Ethnologie, 1914. № 4–5. S. 553–590.

150. *Hrycová S. J., Gusev V. Je.* Ku štúdiu folklóru o zbojníkoch // Slovenský národopis, rc. 31, 2/ 1983. S. 173–176.

151. *Idelson F. Z.* Jewish Music in its Historical Development. N. Y., 1975.

152. *Izikowitz K. G.* Musical Instruments of the South American Indians. Göteberg: Elanders Boktryckery Aktiebolag, 1935. Republished by S. R. Publishers LTD. Yorkshire, 1970. 434 p.

153. *Jackowski A.* Współczesna rzeźba ludowa // Polska sztuka ludowa, 1964. № 1.

154. *Jalovec E.* Enzyklopädie des Geigenbaues, I–II. Praha: Artia, 1965.

155. *Janiszewski A.* Wielkopolskie didy, koziołweselny, koziołślubny i sierszeńki. Poznań: Pałac kultury, 1971. 86 s.

156. *Jarzębski A.* Gościnke abo krótkie opisanie Warszawy, 1643–160:158.

157. *Jones A. M.* Afrika und Indonezia. Leiden: E. Y. Brill, 1964.

158. *Jurjāj Andrejs.* Mūzikas kulturā un tauta / Sastādītājs A. Klotiņš. Rīgā: Zinatne, 1981. 144 p.

159. *Kaindl R. F.* Pasterstwo i wierzenia pasterskie u hucułów // Lud, 1896. T. 2. S. 201–210.

160. *Kamiński W.* Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Kraków: PWM, 1971. 172 s.

161. *Kamiński W., Świrek J.* Lutnictwo. Kraków: PWM, 1972. 162 s.

162. *Karaška A.* Dėl birbinių klasifikavimo // Etnografiniai tyrinėjimai 1983 ir 1984 metais. LTSR MA II, 1985. P. 128–131.

163. *Karaška A.* Pirminių kanklių arealas. Pirminių kanklių muzika // Etnografiniai tyrimai Lietuvoje 1981 ir 1982 metais. Vilnius: LTSR MA II, 1983. P. 119–129.

164. *Karomatov F.* Uzbek Instrumental Music // Asian Music. Vol. XV N. Y.: University Press, 1983. P. 11–53.

165. *Kaufmann M.* Die instrumentale Volksmusik der Bulgaren aus Bessarabien und Tauren // SIMP, III. Stockh.: MHM, 1974. S. 87–94.

166. *Kaufmann M.* Musical Notations of the Orient. Notational Systems of Continental, East, South and Central Asia. Bloomington-London, 1967.

167. *Keller J.* Pištelníci a trubaři. Pojednání a výroba dechových hudobních nástrojů v Čechách před rokem 1800 // Sbor. Nár. Muz. V Praze, 1975. S. 161–244.

168. *Kirby R.* The Musical Instruments of the Native Races of South Africa / 2-d ed. Johannesburg, 1968. 293 p., 73 p. (Photos).

169. *Kitahara M.* A Formal Model of Sincretism in Scales // IFMC Yearbook 1970. London: IFMC, 1971. P. 121–126.

170. *Klymasz R.B.* 1972 “Sounds You Neder Before Heard”. Ukrainian Country Music in Western Canada // Ethnomusicology 16 (3): 372–80.

171. *Klymasz R. B.* Ukrainian-American Fiddle and Dance Music. Records Reviews // Ethnomusicology. Vol. 23. № 3. September. 1979.

172. *Kolberg O.* Pieśni ludu polskiego // Dzieła wszystkie T. I.: 3-e wyd. Wrocław-Poznań: PWN. 1974. 448 s., 24 s. tabl.; T. 52. 1968. 531 s. (Białorus-Polesie); T. 43. 572 s.; T. 53 (Litwa). 1966. XXVI. 561 s.; Pokucie cz. I, 29. 1962. 358 s.; Cz. 2. T. 30. 1963. 299 s.; Cz. 3. T. 31. 1963. 241 s.; Rus Karpacka Cz. I. T. 54. Warszawa: 1970. Cz. 2. T. 55. Wrocław-Poznań PWN, 1971. 567 s.; Wołyń. T. 36. 1964. 450 s.

173. *Komenský J. A.* Orbis senzualium pictus Leuschaviae. Typis Samuelis Brew Anno 1685 / Photoprint. Praha: St. Pedag. naklad-vo, 1958.

174. *Kondracki M.* Muzyka Huculszczyzny // Muzyka Polska, 1935. Z. VII. S. 186–202.

175. *Kopernicki J.* O góralach ruskich w Galicji // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków: 1889. T. 13. Cz. 2. S. 1–34.

176. *Kost'al A.* Zápis lidových písní a tanců // Hudební věda, I. Praha: CSAV, 1971. S. 41–52.

177. *Kresák M.* Huslarské umenie na Slovensku. Bratislava: Tatran. 1984. 162 s.

178. *Krohn I.* Welche ist die beste Methode um Volks und Volksmässige Lieder auch ihrer melodischen (nicht textlich) Beschaffenheit Lexikalisch

zu ordnen // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. V Jg. Leipzig, 1903.

179. *Krzyżaniak B., Rawlak A., Lisakowski J.* Kujawy. Cz. 2. Kraków: PWN, 1975. 296 s.

180. *Kubik G.* Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral und Ostafrika. Wien: H. B. Nachf. 1968. 65 s.

181. *Kuhn W. E.* Instrumental Music, Principles and Methods of Instruction / 2-d ed. Boston: Allyn and Bacon, 1970. 256 p.

182. *Kumer Z.* Der Volksmusikant und seine Tätigkeit im slowenischen Sprachgebrauch // SIMP, VIII. Stockh.: MHM, 1981. S. 34–36.

183. *Kumer Z.* Slovenská ljudska glasbila in godci. Maribor, 1972.

184. *Kunst J.* Ethnomusicology. The Hague, 1959.

185. *Kunst J.* Hindu-Javanese Musical Instruments. The Hague, 1968. 156 p.

186. *Kunz L.* Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. T. I. Leipzig: Deutsch. Verl. f. Musik, 1974.

187. *Kurfürst P.* Poslední vývojová fáze smyčcové lyry ve střední Evropě. Stražnice: Ústav lidového umění, 1986. 126 s.

188. *Lajtha L.* A propos de “l’intonation fausée” dans la musique populaire // Les colloques de Wegimont. Elsevier, 1956. P. 145–153.

189. *Langwill L. G.* An Index of Musical Mind-Instrument Makers. Edinburgh, 1972–999.

190. *Laurenty J. S.* Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi. Tervuren: Musée du Congo Belge. Vol. 2. 1960.

191. *Ledang O. K.* Aleatorik in der Volksmusik: Reflexionen über Spieltechnik und musikalische Eigenschaften der norwegischen Rindenflöte // SIMP, VII. Stockh.: MHM, 1981. S. 116–119.

192. *Leisiö T.* Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi ja pillisottimet. Kaustinen: Kannsmusiikki-instituutin julkaisuja 12, 1982. 613 s., 39 foto.

193. *Leng L.* L’udova hudba Zubajovcov // Musicologica Slovaca. III. Bratislava: SAV, 1971. S. 25–140.

194. *Leng L.* O niektorých možnostiach využitia SP pri klasifikácii ozdobovaných melódii // Lidová píseň a samošinný pošitaš. Brno: UP, 1972. S. 207–213.

195. *Leng L.* Slovenské l’udové hudobné nástroje. Bratislava: SAV, 1967. 304 s., 141 obr.

196. *Leng L.* Technische Probleme bei der Schallaufzeichnung mehrstimmiger Volksmusik // SIMP, I. Stockh.: MHM, 1960. S. 171–175.

197. *Leng L.* Začiatky švukovej fixácie slovenskej ľudovej hudby // Soubor ze Šafarikova. Stražnice 1960. Brno: Nakl. Blok, 1966. S. 373–377.
198. *Levinton G. A.* Some Problems of Meaning in Folklore Texts // Acta Ethnographica, Tomus 23 (2–4). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. P. 149–161.
199. Lidová píseň a samočinný počítač, I. Brno: Universita J. Purkiné, 1972. 256 s.
200. *Linqvist K.* Soitamme yksi ja kaksirivistä. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti, 1983. 56 s.
201. *Linette B.* Folklor muzyczny a folklorizm // Folklor w życiu współczesnym. Poznań: Materiały z Ogólnopolskiej sesjinaukowej, 1970. S. 30–47.
202. *Ling J.* Spieler von Volksmusikinstrumenten in der Industriegesellschaft Schwedens // SIMP, VII. Stockh.: MHM, 1981. S. 53–57.
203. *Lihg J., Ternhag, Johanson A., Ramsten A., Kiellström B., Sylven R., Ermedahl G., Ohlsson A.–M., Roempke V., Bengtsson I.* Volksmusikboken. Stockholm: Bokförlaget prisma, 1980. 346 s.
204. *Lippus U., Rimmel M., Ross I.* Perception of Intervals and the Theory of Virtual Pitch. Eesti NSV Teaduste Akademia, 1977. P. 281–286.
205. *Lisakowski J.* Nieznane ludowe instrumenty muzyczne w Polsce. Kaliskie be, bny osznurowane // Muzyka, 1967. XII. № 4(47). S. 37–45.
206. *Louhivuori J., Nieminen R.* Paimenen säveliä. Teppo Revon paimensoittusävelmiä. Helsinki: Mänttä, 1987. 76 s.
207. Ludowy drzeworyt rosyjski. Łubok. Warszawa: Arkady, 1973. 36 s.
208. *Lund C.* A Medieval Tongue-and-Dust Flute // Reprinted from the Galpin Society Journal XXXIV. P. 106–109.
209. *Lund C.* Kinderklanggerate und Musikarchäologie // SIMP, VIII. Stockh.: MHM, 1985. S. 18–23.
210. *Lütendorf W. E. V.* Die Geigen und Lautenmachen. I–II. Frankfurt am Main, 1922–999.
211. *Macievskij I.* Mogurs Scharfes Duma // Beitrage zum Musikwissenschaft, 14 Jg., Heft I. Berlin: Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, 1972. S. 70–76.
212. *Macievskij I.* Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik // Beitrage zum Musikwissenschaft. Ibid. S. 63–69.
213. *Mačák I.* Bemerkungen zu der Frage des Ursprunges der Streichbogen-Instrumente des Types Rebeka in den Karpaten und auf

dem Balkan // Rad XV-og Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavie. Sarajevo, 1971. S. 341–346.

214. *Mačák I.* Hersteller und Spieler von Volksmusikinstrumenten. Zur Methode der Forschungsdokumentation // SIMP, VII. Stockh.: MHM, 1981. S. 65–69.

215. *Mačák I.* Stratigraphie der Volks-Streichinstrumente im Karpatengebiet und auf dem Balkan // Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. Bratislava: Vega, 1981. S. 285–298.

216. *Mačák I.* Zoznam slovenských ľudových hudobných nástrojov. Bratislava: SÚV ČSM SMENA, 1967. 22 s.

217. Magyar népi hangszerek / írta Sárosi B. Budapest: Tonkőnyvkiadó, 1972. 116 s.

218. *Mahillon V. Ch.* Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumentale de Conservatoire de Musique de Bruxelles. Vol. 1–5. Bruxelles, 1893, 1900, 1909, 1912, 1923.

219. Manga J. Hungarian Bagpipers // Acta Ethnographica, 14. Budapest, 1965. S. 1–97.

220. Mängutükke külakapellidele. Tallinn: ENSV aun kunstilise loetlegevuse maja, 1975 (I). 26 s., 1979 (II). 38 s.

221. *Marcinkowa J.* Folklor taneczny Beskidu Śląskiego. Warszawa: RWN, 1969. 247 s., 56 t., 78 mus.

222. *Marcuse S.* Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary. Lond.: Country Life Limited, 1966; N. Y: Harper and Row, 1975.

223. *Markl J.* Česka dudacka hudba. Praha: ČSAV, 1962.

224. *Maskowski K.* Kolędnici na Hucułach // Wierchy, 1927. T. 5. S. 88–109.

225. *Megaw J. V. S.* The earliest musical instruments in Europe // Archeology 21/22. 1968. P. 124–132.

226. *Melnqailis E.* Latviešu dancis. Rīga: Zinatne, 1949.

227. *Merriam A. P.* The Anthropology of Music. Northwestern University Press: 1944; 2-d ed. 1968.

228. *Mersenne M.* Harmonie Universelle. Paris: 1636 + Reprint Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: 1963 = 36:77 p.

229. Meyers Lexicon. Berlin, 1976.

230. *Miaskowski K.* Zbiór rytmów. Poznań: 1622 = 160:33:53.

231. *Micka J.* Knížka o houslích a o mnohom kolo nich. Praha: Panton, 1977. 127 s.

232. *Mierczyński S.* Muzyka Huculszyny. Kraków: PWM, 1965. 200 s.
233. *Mierzyński S.* Muzyka Podhala. Kraków: PWM, 1973. 92 s.
234. *Milewski K.* O Huculach // Biblioteka Polska, 1821. T. I. S. 187–193.
235. *Moberg C.-A.* Studien zur schwedischen Volksmusik. Uppsala: Almqvist & Weksells Boktryckeri Aktiebolag, 1971. 212 s.
236. *Montagu J.* Making early percussion instruments. London: Oxford University Press, 1976. 49 p.
237. *Montagu J. and Burton I.* A Proposed New Classification System for Musical Instruments // Ethnomusicology. Vol. XV. January. 1971. № I. P. 49–70.
238. *Morkūnienė E.* Lietuvių liaudies choreografijos bruožai. XIX a. pabaiga – XX a. pirmoji pusė. Vilnius: Mokslas, 1982. 100 p.
239. 8 Morris Dances of England and Flamborough sword Dance. Lond.: The English Folk Dance and Song Society, 1981. 20 p.
240. *Moszyński K.* Człowiek. Wstęp do etnografii powszechnej i etnologii. Wrocław-Poznań: Zakład nar. im. Ossolińskich, 1958. 855 s., 20 tab.
241. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian. Cz. 2. Kultura duchowa. Zesz. I. Kraków: Polska Akad. Um., 1934. 725 s.; Kraków, 1939; Cz. I. Warszawa: Książka i Wiedza, 1967. 1967. 832 s.; Cz. 2. Warszawa: PWM, 1968.
242. *Moszyński K.* O badaniach muzyczno-melograficznych na Polesiu // Lud Słowiański, seria B. T. 3. Krakow, 1934. S. 69–90.
243. *Moszyński K.* Polesie wschodnie. Warszawa: Wyd-wo Kasy im. Mianowskiego, 1928. 328 s.
244. *Moszyński K.* Stan obecny melografji rodzennej Białorusi i Polesia // Lud Słowiański. Lwów, 1932. T. 3. Z. I. S. 61–79.
245. *Móži A.* Príspevok k problematike vokálneho a inštrumentálneho hudbného folklóru // Umenie, III. Bratislava: Slov. Pedag. Nakl-vo, 1976. S. 29–110.
246. *Móži A., Ballová L.* Tance na Slovensku v 17. a. 18. Storoči // Zbornik Pedagogickej fakulty UK v Bratislave so sídlom v Trnave: Umenie, II. Bratislava: Slov. Ped. N-vo, 1972. S. 59–212.
247. Musical Instruments / Grove's Dictionary of Music and Musicians. L., 1985.
248. Musikinstrumenten-Museum. Katalog. Bd. I. Flöten / H. Heyde. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978. 169 s., 16 Tf.

249. Musikos instrumentai // Dundulienė P. Lietuvių etnografija. Vilnius: Mokslas, 1982. P. 381–391.
250. *Naumann E.* Illustrierte Musikgeschichte / 2-te Auflage. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Union Deutsche Verlags Gesellschaft. 809 s.
251. *Nettl B.* Theory and Method in Ethnomusicology. N. Y., 1964.
252. *Nettl B. and Riddle R.* Taqsim Nahawand. A Study of Sixteen Performances by Jchad Racy // 1973 Yearbook of the IFMC. Published of IFMC UNESCO. P. 11–50.
253. *Neufeld L.* L'udové a zl'udovelé hudobné nástroje. Sápis zo zbierkových fondov východoslovenských múzei. Košice Východoslovenské múzeum, 1982. 49 s., 99 obr.
254. New Oxford History of Music. Vol. I. Ancient and Oriental Music. Lond.: Oxford University Press, 1957. 320 p.
255. *Nixdorf H.* Die Herstellung der Syrischen Rahmen-trommeln // Bessler-Archiv, 1969 (Bd. XVII). S. 101–131.
256. *Nketia Kwabena J. H.* The Music of Africa. N. Y.: Norton & Company, 1974. 178 p.
257. *Norlind T.* Musikinstrumentensystematik. Srockh.: MHM, 1962; Systematik der Saiteninstrumente, I–II. Stockh.: 1936. Hannover, 1939.
258. *Norlind T.* Svensk folkmusik och folkdans. Stockh., 1930.
259. *Obobziński L.* Pandora. 1640 = 160 : 99.
260. *Olędzki S.* Polskie instrymenty ludowe. Kraków: PWM, 1978. 116 s.
261. *Palliulis S.* sudare ir paruošė. Lietuviu liaudies instrumentinė muzika. Vilnius: Valst. grož. literat. leidykla, 1959. 428 p.
262. *Pawlak D. i A.* Instrymenty muzyczne // Kultura ludowa Wielkopolski. Cz. III. Poznań, 1967. S. 269–297.
263. *Pfinder J.* Klanguntersuchen mit dem Sonographie // Musik als Gestalt und Erlebnis. Köln, 1970. S. 147–157.
264. *Picken L.* Folk Musical Instruments of Turkey. L.: Oxf. Un. Pr., 1975. 685 p.
265. *Pietkiwicz Cz.* Polesie Rzeczyckie. Cz. 2. Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Warszawa: ANiU, 1938. S. 200–257.
266. *Pol W.* Rzut oka na północne stoki Karpat i przyległe im krainy. Kraków, 1851.
267. *Praetorius M.* De organographia. Wolfembüttel: 1619; Theatrum instrumentorum. 1620 = 87 : 88.
268. *Praetorius M.* Sintagma musicum. Wittenberg, 1618.
269. Przemysł, rzemiosło, sztuka, 1923. № 1–2.

270. *Rienhard K.* Chinesische Musik. Kassel: Ruth-Verlag, 1956. 248 s.
271. *Riemann H.* Musik-Lexicon. Berlin: M. Fessel Verlag, 1915. 1469 s.
272. *Rihtman C.* Die Spieler von Volksmusikinstrumenten in Bosnien und der Herzegowina // SIMP, VII. Stockh.: MHM, 1981. S. 40–43.
273. *Rihtman C.* Organološki problemi naše etnomuzikologie. Onrid, 1964.
274. *Rouget G.* À propos de la forme dans les musiques de tradition orale // Les colloques de Wéqimont. Bruxelles, 1956. P. 132–134.
275. *Rouget G.* Une experience de cinéma synchrone au ralenti // L'Homme, revue française d'antropologie. Paris: 1971. XI. 2. P. 113–117.
276. *Rowbothan J.* History of Music. Vol. I. 1885 = 557. 2 : 25.
277. *Rueger C.* Musikinstrument und Dekor. Edition Leipzig. 167 s.
278. *Ruhig Ph.* Littauisch-Deutsches und Deutsch-Littausches Lexicon. Königsberg, 1747 = 862 : 8.
279. *Rysiński S.* Przypowieści polskie przez Salomona Rysińskiego... wydane w latach 1619–1634 = 160 : 85.
280. *Sabaliauskas A.* Apie žiemų-rytiečių-lietuvių tautinė muzika ir muzikos instrumentus. 1911.
281. *Sabaliaskas A.* Lietuvių dainų ir giesmių gaidos. Helsinki, 1916 = 862 : 11.
282. *Sachs C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.
283. *Sachs C.* Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin: Reimer, 1929, XII. 282 s., 48 taf.
284. *Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. 420 s.
285. *Sachs C.* Prolegomenes une prehistoire musicale de l'Europe // Revue de Musicologie, XX. 1936. № 57. P. 22–26.
286. *Sachs C.* Real-Lexicon der Musikinstrumente. Berlin: Verlag von J. Bard, 1913. 444 s.
287. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. N. Y.: 1940. / Repr.: Historia instrumentów muzycznych. Warszawa: PWM, 1975. 556 s.
288. *Sachs C.* The Rise of Music in the Ancient World. East and West. W. W. Norton & Company (N. Y.), 1943; Muzyka w świecie starożytnym. Warszawa: PWN, 1981. 384 s.
289. *Sachs C.* Vergleichende Musikwissenschaft in ihrer Grundzügen. Leipzig, 1930.
290. *Saha H.* Kymmenkielisen kantelee opas. Kaustinen Kansanmusikkiinstituutti, 1986. 52 s.; Viisikielisen kanteleen ohjelmistoa. 2. Kaustinen: K I, 1987. 64 s.

291. *Saha H.* Teppo Repo // Tampereen yliopiston kansanperinteen luitoksen. Moniste 3, 1982. 162 s.
292. *Salmen W.* Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel, 1960 = 329 : 39.
293. *Salmen W.* Urgeschichtliche und mittelalterliche Musikinstrumente aus Schleswig-Holstein // Offa, 27. 1970. S. 5–19.
294. *Salvador-Daniel F.* The Music and Musical Instruments of the Arabc. Lond., 1915.
295. *Sapoznic H.* Klezmer: Jewish Music from Old World to Our World. N. Y., 1999.
296. *Sárosi B.* Instrumental ensembles in Ungarn // SIMP, II. Stockh.: MIIM, 1972. S. 116–136.
297. *Sárosi B.* Professionelle und nichtprofessionelle Volksmusikanten in Ungarn // SIMP, VII. Stockh.: MHM, 1981. S. 10–16.
298. *Sauka D.* Tautosakos savitumas ir vertė. Vilnius: Vaga, 1970. 458 p.
299. *Schaeffner A.* Ethnologie musicale si ethnomusicologie comparée // Les Colloques de Wegimont, I, 1964; Origine des instruments de musique. Paris: Payot, 1936. 290 p.
300. *Schäffer B.* Maly informator muzyki XX wieku. Kraków: PWM, 1975. 388 s.
301. *Schramowski H.* Schaffenspsychologische Untersuchungen zur instrumentalen Improvisation // Beiträge zur Musikwissenschaft, 1973. № 4. S. 235–251.
302. *Schügerl K.* Leitfunktion und Spektrum in der subjektiven Akustik // Musik als Gestalt und Erlebnis. Köln, 1970. S. 172–226.
303. *Seewald O.* Beiträge zur Kenntnis der scheinzeitlichen Musikinstrumente Europas. Wien, 1934.
304. *Sielużycki Cz.* Ręka pianisty. Fiziologiczne podstawy techniki. Kraków: PWM, 1982. 342 s.
305. *Skrodomis S.* Suomiu liaudies muzikos instrumentai // Muzika, 5. Vilnius, 1985. P. 135–141.
306. *Sláma J.* K počatkům slovanské hudby // Vznik a počatki slovanů. I. Praha: CSAV, 1956. S. 168–179.
307. *Slaviūnas (Slavinskas) Z.* Lietuvių kankles // Tautosakos darbai. N. III. Kaunas, 1937. P. 244–314.
308. *Slavinas Z.* Sutartinės. Vilnius: Valst. gr. lit. leidykla, 1958. I 780 p.; II 756 p.; 1959 III 774 p.

309. *Slaviūnas J. Z.* Zur litauischen Vokalpoliphonie // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 1967, Bd. XIII, T. II. Berlin, 1967. S. 223–244.

310. *Slobin M.* Music in Culture of Northern Afganistan. Arizona: Tueson, 1976. 297 p.

311. *Sobiescy J. i M.* Polska muzyka ludowa i jej problemy. Kraków: PWM, 1973. 636 s.

312. *Sobieska J.* Mistrz i uczniowie // Polska Sztuka Ludowa. Nr. 3–4. Warszawa: I-t sztuki PAN, 1970. S. 231–234.

313. *Sobieska J.* Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski. Kraków: PWM, 1972. 464 s.

314. *Sobieski M.* Z zagadnień polskiego ludowego instrumentarium muzycznego (mazanki, serby, skrzypce) // Studia Hieronimo Feicht Septuagenasio dedicata. Kraków: PWM, 1967. S. 24–36. Ph. 8.

315. *Staššiková-Štukovská D.* K problematike strednoeurópskych aerofónov 7. 13 storočia // Slovenská archeológia. Ročník 29. № 2, vyd. SAV, 1981. S. 393–424.

316. *Stauder W.* Die Musik der Sumere, Babylonier und Assyrer // Handbuch der Orientalistik, IV. Orientalistische Musik. Leiden-Köln: E. J. Brill, 1970. S. 171–243.

317. *Stockmann D.* Die Glocke im Profangenbrauch des Spämittelalters // SIMP, III. Stockh.: MHM, 1974. S. 124–232; Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forshung // Deutsche Jahrbuch für Volkskunde, XII. Berlin, 1966. S. 207–242.

318. *Stockmann D.* Deutsche Rechtsdenkmäler des Mittelalters als volksmusikalische Quelle // Studia Musicologica Academiae Scientorum Hungaricae, 13. Budapest: Akadémiai Kiado. S. 267–302.

319. *Stockmann D.* Elektronische Datenverarbeitung in der Ethnologie und den ihr nahestenden Wissenschaften. Ein Literaturbericht // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, XV. Berlin, 1969. S. 134–158.

320. *Stockmann D.* Horbild und Schalbild als Mittel musikethnologischer Dokumentation // Festschrift für Walter Wiora. Kassel, 1967. S. 503–511.

321. *Stockmann D., Fiedler W., Stockmann E.* Albanische Volksmusik. Bd. I. Berlin: Akademie-Verlag, 1965. 302 s.

322. *Stockmann E.* Aufhaben der Volksmusikinstrumentenforschung // Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, XVI. Wien, 1967. S. 73–88.

323. *Stockmann E.* Das Symposium für Fragen der Volksmusikinstrumentenforschung (Eintrittswort) // Труды VII Международного

конгресса антропологических и этнографических наук. М.: АН СССР, 1970. С. 385.

324. *Stockmann E.* Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik // SIMP, III. Stockh.: MHM, 1974. S. 233–236.

325. *Stockmann E.* Internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Volksmusikinstrumentenforschung // SIMP, II. Stockh.: MHM, 1972. S. 11–23.

326. *Strajnar J.* Alcuni appunti sulla transcrizione della musica strumentale popolare // Estratto da “Ce fastu?” Anno 53 (1977). P. 229–235.

327. *Strajnar J.* Citira. Trieste: Edizioni musicali “Pizzicato”, 1988. 255 p.

328. *Strajnar J.* Ein slowenisches Instrumentalensemble in Resia // SIMP, II. St.: MHM, 1972. S. 158–162.

329. *Strajnar J.* Zur Frage der Persönlichkeit des Volksmusikanten in Slowenien // SIMP, VII. Stockh., 1981. S. 37–39.

330. Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan / ed. A. Elscheková. Bratislava: Veda, 1981. 304 s.

331. *Strykowski M.* Kronika polska, litewska, żmudska i wszystkiej Rusi. -862 : 6.

332. *Studia instrumentorum musicae popularis.* Stockholm: Musikhistoriska Museet, I. 1969. 182 s.; II. 1972. 196 s.; III 1974. 301 s.; IV 1976. 148 s.; V 1977. 138 s.; VI 1979. 178 s.; VII. 1981. 180 s.; VIII 1985. 176 s.

333. *Sulițeanu G. A.* Problem of Interdisciplinary Research Regarding Musicology, Psychology and Ethnomusicology: the Formation of Musical Language // Zbornik radova u čast ak. C. Rihtmana. Sarajevo: ANU Bosne i Hercegovine, 1986. P. 47–61.

334. *Sulițeanu G.* Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain // Yearbook of the IFMC, vol. 8. Kingston: IFMC, 1977. P. 97–107; Poemul popular // Revista de etnografie și folclor, XII, 1967. W. 6. P. 435–460.

335. *Sūna II.* Latviešu rotaldejas. Rīga, 1967.

336. *Suppan W.* Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie // Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Kraków: PWM, 1973. S. 41–52.

337. *Szöke P.* Az énekek eredete és három világa: Az élet elotti, az állati és az emberi lét szintjén. Budapest: Magvető, 1982. 205 ol.

338. *Szydłowska E. Kamiński W.* Instrument muzyczny a cmentarzyska kultury Łużyckiej w Praeczycach pow. Zawiercie // *Archeologia Polski*, XI, cz. 2. Wrocław-Warszawa-Kraków: Wyd-wo PAN, 1966. S. 401–422.
339. *Talko-Hryncewicz J.* Człowiek na ziemiach Naszych. Warszawa-Kraków: Wyd-wo J. Mortkowicza, 1913. 152 s.
340. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatansuud. Tallinn: Eesti Raamat, 1975. 224 lk.
341. *Tezner F., H.* Dainos. Littauische Volksgesänge. Leipzig, 1897=862.
342. *The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.* II. N. Y., 1950.
343. *Touma Y.* Maqam. A Form of Improvisation // *The World of Music*, 1970. № 3. P. 22–31.
344. *Towards a Monographical Analysis of Some Forms of Folk-song Arrangement.* Tallinn: AS of ESSR, 1976. 44 p.
345. *Tönurist I.* Eesti ja pihkvamas etnomusikalised suhted (Rahvapillid) // *Emakeele seltsi aastaraamat*, 31, 1985. Tallinn, 1987. S. 98–107.
346. *Tönurist I.* Koosmängust eesti rahvapillimuusikas // eesti talurahva majanduse ja olme arenguajooni 19. Ja 20 sajandil. Tallin: ENSV teaduste akademia. 1979. S. 69–89; *The Estonian Bagpipe // The Bruxelles Museum of Musical Instruments Bulletin.* Vol. VI-1/2-1976(1978). P. 47–54.
347. *Tradicija ir dabartis.* Klaipėda; KUMF LMK, (2). 1998. 140 p.; (3). 2003. 160 p.
348. *Tradicija tai darbas.* Vilnius: LTSR mokslinis metodinis kultūros centras, 1987 (1 dalis). 122 p.; 1987 (2. dalis). 111 p.
349. *Tran Van Khe.* L'utilisation du sonographe dans L'étude du rythme // *Revue de musicologie*, LIV. № 2. Paris, 1968. P. 222–232.
350. *Traerup B.* Wedding Musicians in Prizrenska Gora, Jugoslavia // *SIMP*, VII. Stockholm, 1981. P. 43–52.
351. *Tšerėpahina A.* Torvi ja Liru // *Panalippu*, 3. Petroskoi: Kariana, 1975. S. 108–109.
352. *Tyszkiewicz E.* Bizre. Rzuut jka na przeszłość miasta, zamku i ordynacyj. St. Petersburg, 1969=862.
353. *Vahilevič I.* Huculové, obyvatelé východního pohoří Karpatského // *Časopis Českého Muzeum*, 1836. № 4. S. 475–498; 1839. № 1. S. 45–68.

354. *Vargyas L.* Die Wirkung des Dudelsackes auf die ungarische Volksmusik // *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*. Budapest: AK. 1956. S. 503–540.

355. *Variačná technika predníkov oblasti stredného Slovenska*. Bratislava: Osvetový ústav, 1966. 92 s.; *Variačná technika predníkov oblasti východného Slovenska*. Bratislava: Osvetový ústav, 1969. 92 s.

356. *Väisänen A. O.* Die obugrische Harfe // *Finnisch-ugrische Forschungen*, XXIV. Helsinki, 1937. S. 128–152.

357. *Vicol A.* Contributii la cercetarea monografica a lambalului // *Revista de etnografie și folclor*, 5, tomul 15. București: Editura Academiei RSR, 1970. P. 355–374.

358. *Vicol A.* Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice // *Revista de etnografie și folclor*, 13. № 1. București, 1968.

359. *Vincenz S.* Na wysokiej poloninie. Warszawa: W-wo Rój. 1936/719 s.

360. *Vyžintas A.* Skudičiai. Vilnius: LTSR liaudies meno rūmai. 1975. 160 p.; *Vyžintas A.* (sudari ir parengė). J. Švedas. Teoretiniai-metodiniai darbai. Straipsniai. Laiškai. Amžininkų atsiminimai. Vilnius: Vaga, 1978. 114 p.

361. *Wachsmann K.* Human Migrations and African Harp // *Journal of International Folk Music Council*. London, 1964. № 16. P. 83–85.

362. *Wiora W.* Musikgeschichte und universalgeschichte // *Acta Musicologica*, 1961. 33. S. 84–104.

363. *Westermann D.* Die Kpelle. Göttingen, 1921=26:125.

364. *Williamson M.* The Contribution and Decoration of One Burmese Harp // *Selected Reports*. № 2. P. 45–76.

365. *Witkowska-Zaremba E.* Musica Muris i nurt spekulatywny w muzukografii średniowiecznej. Warszawa: PAN, 1992. 267 s.

366. *Wójcicki K. W.* Hucuły // *Stade gameży i obrazy*. Warszawa, 1840. T. 2. S. 119–163.

367. *Yla S.* Pažinkime muzikos instrumentas. Vilnius: Politines ir moksl. III.; 1966. 144.

368. *Zarieczna A.* Morin-chur, podstawowy instrument mongolow. Jego symbolika i uwarunkowania kulture // *Muzyka / kwartalnik*. № 3(66). Warszawa; In-t sztuce PAN, 1972. S. 81–99.

369. *Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana*. Sarajevo: Akademija nauki i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1986. 142 s.

370. *Ze studiów nat metodami etnomuzykologii* / Pód red. A. Czekanowskiej i L. Bielawskiego. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańck: Wyd. PAN, 1975. 110 s.

371. *Zelenina D.* Russische (Ostslawische) Volkskunde. Leipzig: B. U., 1927.

372. *Zemp Y. H.* with colladoration of *Schwarz J.* Écheltes Equiheptaphoniques des flutes de Pan chez les 'Are' Are (Malaita tles Salomon) // 1973 Yearbook of the IFMC. Published bu IFMC UNESCO. Vpl. 5. P. 85–121.

373. *Zemp H.* Melanesian Pan-Pipes 'Are' Are (Malaita, Salomon islands): Recordings, notes and photographs: French National Centre for Scientific Research (S.M.R.S.). Department of Ethnomusicology Musée de l'Homme. Paris: Disques Vogne, 1971, vol. 1 (LDM 30104). 7 p.; 1971, vol. 2 (LDM 30105). 7 p.; 1971, vol. 3 (LDM 30106). 7 p.

374. *Zemtsovsky I.* The Ethnography of Performance: Playing-Intoning-Articulating Music // *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Beograd: Fakultet mužičre umetnosti, 1987. S. 7–22.

375. *Zeraschi H.* Die Musikinstrumente unserer Zeit. Leipzig: Deutscher Verlag für Music, 1978. 303 s.

376. *Zvolska B.* Analiza rytmiki swobodnej w świetle transkrypcji słuchowej i pomiaru elektroakustycznego // *Muzuka*, XVII. № 3 (66). Warszawa: In-t sztuki PAN, 1972. S. 42– 48.

377. *Żerańska S.* Traktat Braci Czystości (InvanAs-Safa) "O muzyce" mało znane źródło do mediewistyri orientalnej // *Muzuka*. № 3 (66). Warszawa: In-t sztuki PAN, 1972. S. 49– 64.

РЕЕСТР АРХИВНОЙ И УСТНОЙ ИНФОРМАЦИИ³

1. *Абдуллаев Р.*, музыковед, доктор искусствоведения: экспедиционные материалы из кишлака Хисарак Паркентского р-на Ташкентской обл. Архив Института искусствознания им. Хамзы.

2. *Алибакиева Т.*, музыковед, доктор искусствоведения: выступление на пленуме Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству 16.XI.1982 г. в пос. Руза Московской обл.; устная информация (УИ).

3. *Алиев А.*, музыковед, кандидат искусствоведения: УИ, 1984–1986 гг.

4. *Ахмедов М.*, музыковед, кандидат искусствоведения: УИ 1983–1986 гг.

5. *Базан И.*, крестьянин с. Дмитрово Татарбунарского р-на Одесской обл. Экспедиционные материалы ОГК 1982 г. Архив ОГК.

6. *Байкадамова Б.*, музыковед, кандидат искусствоведения, дочь народного музыканта и композитора Бахитжана Байкадамова: УИ 1985 г.

7. *Бейшенбиев Б., Субаналиев С., Мацевский И.* Материалы экспедиции в Южную Киргизию / Архив Республиканского кабинета народной музыки СК Кыргызстана.

8. *Бойко Ю.*, музыковед, кандидат искусствоведения: материалы стационарного этномузыковедческого обследования Удельного парка в С.-Петербурге, экспедиций в Ленинградскую и Псковскую обл., Абхазию.

³ В тексте номера источников подчеркнуты двойной чертой.

9. *Борзунова Л.*, музыковед: материалы экспедиционного исследования фольклора хантов, манси и кетов (архив собирателя).
10. *Бояркин Н.*, доктор искусствоведения, музыковед: выступление на Конференции молодых фольклористов памяти А. Горковенко, УИ.
11. *Бувев П.*, профессиональный пастух и народный музыкант – рожечник и балалаечник из дер. Городище Киришского р-на Ленинградской обл.: УИ.
12. *Букурещлиев М.*, музыковед, доктор искусствоведения, доклад об опыте болгарских фольклористов по изучению детского музыкального творчества в ЛГИТМиК, в 1971 г.
13. *Булгакова Т.*, музыковед, кандидат искусствоведения: экспедиционные материалы в Хабаровском крае (архив собирателя).
14. *Вертков К.*, музыковед, кандидат искусствоведения: УИ.
15. *Вижинтас А.*, музыковед, кандидат искусствоведения, проф.: УИ.
16. *Ворсулева Е.*, музыковед: экспедиции в Псковскую обл., Локнянский р-н. (архив собирателя).
17. *Гавучак Я.*, учитель, с. Старые Куты Косовского р-на Иваново-Франковской обл.: УИ.
18. *Герасимов О.*, музыковед: ^{горкт. чф.} выступление на Конференции памяти А. Горковенко, 1984 г.
19. *Гуляева Л.*, музыковед: выступление на Конференции памяти А. Горковенко, 1984 г.
20. *Игембердыев И.* и его внук *Хислат* – традиционные музыканты из горно-узбекского региона Ташкентской обл.: УИ на Всесоюзном семинаре в пос. Руза, 1982 г.
21. *Кобулей Э.*, музыковед: выступление на бартоковских чтениях в ЛГИТМиК, 1982 г.
22. *Майга Б.*, социолог-стажер ЛГИТМиК из Мали: выступление на Конференции памяти А. Горковенко, 1982 г.
23. *Никулин П.*, традиционный профессиональный пастух и музыкант из д. Прусуня Волховского р-на Лен. обл.: УИ 1970–76 гг.
24. *Нурбаев А.*, музыковед: материалы диссертации по проблемам артикуляции в казахской народной музыке (пока незавершенной).

25. Прилипчан К., народный профессиональный музыкант из с. Шенит Путильского р-на Черновицкой обл.: УИ 1973–87 гг.

26. Расултаев Ж., музыковед, доктор искусствоведения: УИ 1980–84 гг.

27. Ромодин А., музыковед ^{канд. иск.}: УИ 1978–1987 гг.

28. Рыжкова Л., этноатеатровед: УИ 1974–79 гг.; выступление на Всероссийской конференции фольклористов в Киришах, 1977 г.

29. Сиськова А., музыковед: экспедиционные материалы 1982–83 гг. (архив собирателя).

30. Субаналиев С., музыковед, кандидат искусствоведения: УИ 1984 г.; РКП доклада на Международном симпозиуме в Самарканде.

31. Федько В., музыковед: выступление на Конференции памяти А. Горковенко; УИ 1980–86 гг.

32. Челебиев Ф., музыковед, тарист, кандидат искусствоведения. Выступление на Конференции памяти А. Горковенко, 1982 г.; УИ 1984 г.

33. Шейкин Ю., музыковед, доктор искусствоведения: УИ 1978 г.

34. Шумак Б., традиционный музыкант из с. Лапти Мозырского р-на Гомельской обл.: УИ 1978–79 гг.

35. Матякубов О., музыковед, доктор искусствоведения: доклад на Конференции памяти А. Горковенко, 1983 г. УИ.

ПРИЛОЖЕНИЕ

НО-1

Похоронная мелодия
Трембита

$\text{♩} = 180$

с. Космач, Гуцульщина.
Нотация Н. Бутенко

Похоронная (при
шествии) Трембита

ff


с. Сергии, уроч. Нижне-Тисницкий,
Буковина. Зап. и нот. И. Мациевского

НО-4


Косар. Танец
скрипка

Allegro

Ⓐ



Ⓐ



Andante

glis.

Ⓑ



Allegro

Ⓒ



Ⓒ



В эпизодах Ⓐ, Ⓒ танцор делает орнаментальные движения; в эпизоде Ⓑ имитирует движения при косьбе

НО-5

“Телушечка” – белорусский
рассказ-наигрыш (фрагменты),
скрипка

...Корова вылезла под ворота... Где мы будем ее искать?



Тут сестра Остапа Настя заплакала



“Николай, затруби-ка ты в трубу, может она отзовется?”

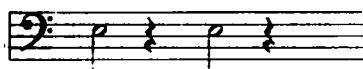


Бабка Татьяна зовет корову
acceler.

$\text{♩} = 140$



Тихо, все насторожились – отзывается как будто



Ну тут уж все довольны стали. И пошли в пляски



Зап. и нот. И. Назиной

825:18-20

НО-6

$\text{♩} = 96$

① *Piu* ③

rit *string* ⑤ *tr*

sim

tr ⑧

string *tr* ⑪

The musical score is written for piano and strings. It consists of five systems of two staves each. The piano part is in the upper staff of each system, and the string part is in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Performance instructions like 'Piu', 'rit', 'string', and 'sim' are placed above the piano part. Circled numbers 1, 3, 5, 8, and 11 are placed above the piano part. Trill ornaments (tr) are indicated above certain notes in the piano part. The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Measure 13 features a melodic line with a trill (tr) and a slur. The bass line contains triplets (3) and a sextuplet (6). Measure 14 continues the melodic line with a trill and a slur. Measure 15 shows a melodic line with a trill and a slur, and a bass line with a sextuplet (6).

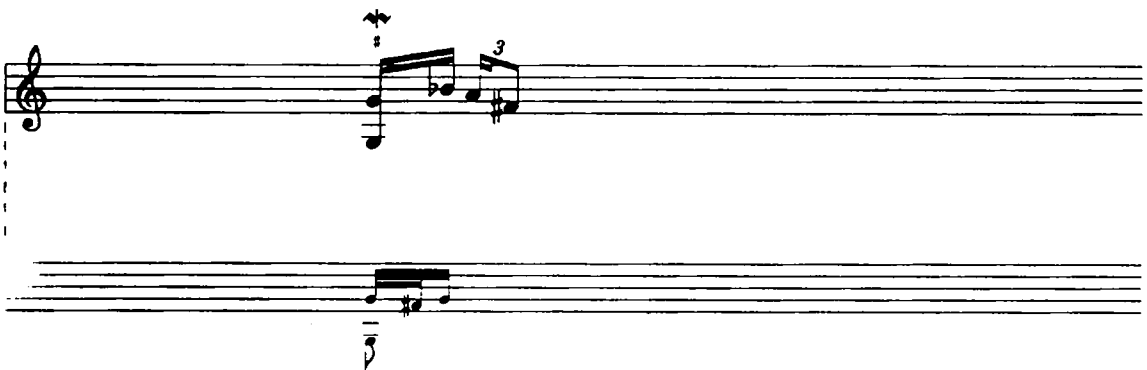
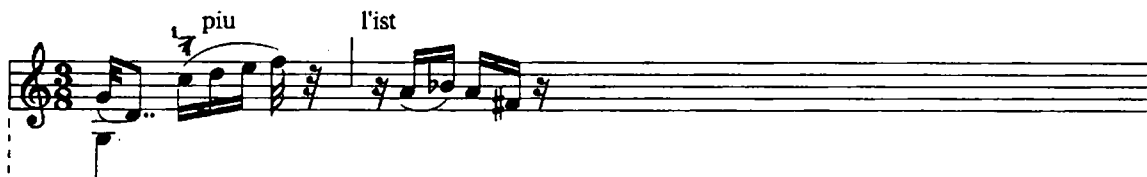
Musical notation for measures 16-18. Measure 16 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Measure 16 features a melodic line with a trill (tr) and a slur. The bass line contains a sextuplet (6). Measure 17 continues the melodic line with a trill and a slur. Measure 18 shows a melodic line with a trill and a slur, and a bass line with a sextuplet (6).

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Measure 19 features a melodic line with triplets (3) and a slur. The bass line contains triplets (3) and a sextuplet (6). Measure 20 continues the melodic line with a slur. Measure 21 shows a melodic line with a slur and a sextuplet (6) in the bass line.

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Measure 22 features a melodic line with a trill (tr) and a slur. The bass line contains a sextuplet (6). Measure 23 continues the melodic line with a trill and a slur. Measure 24 shows a melodic line with a trill and a slur, and a bass line with triplets (3) and a sextuplet (6).



Piu mosso



Musical notation for measures 27 and 28. The top staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes in measure 27, followed by a quarter note with a trill in measure 28. A circled measure number '28' is at the end. The bottom staff is in bass clef and contains a quarter note with a trill in measure 28.

Musical notation for measures 29 and 30. The top staff is in treble clef and contains a quarter note with a trill in measure 29, followed by a quarter note with a trill in measure 30. The bottom staff is in bass clef and contains a quarter note with a trill in measure 30.

Musical notation for measures 31 and 32. The top staff is in treble clef and contains a quarter note with a trill in measure 31, followed by a quarter note with a trill in measure 32. A circled measure number '30' is at the end. The bottom staff is in bass clef and contains a quarter note with a trill in measure 32.

Musical notation for measures 33 and 34. The top staff is in treble clef and contains a quarter note with a trill in measure 33, followed by a quarter note with a trill in measure 34. A circled measure number '32' is at the end. The bottom staff is in bass clef and contains a quarter note with a trill in measure 34, with the word 'vilz' written below it.

Musical staff with notes, rests, and markings: 5 (3+2) (2+3), 16, tr, 36, 3.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests, ending with a circled 40.

Musical staff with notes, rests, and markings: 2, 3, 3, 3, 3, 3.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests, ending with a circled 46.

48 *tr* *meno* 7 51

Musical notation for measures 48-51. Measure 48 features a trill (tr) and a fermata. Measures 49-50 contain tremolos. Measure 51 has a 7-measure slur and a fermata.

54 7 3

Musical notation for measures 52-54. Measure 52 has a tremolo and trill. Measure 53 has a trill. Measure 54 has a 7-measure slur and a fermata. The bass line has a triplet (3).

tr *meno piu* 5 57

Musical notation for measures 55-57. Measures 55-56 have trills. Measure 57 has a 5-measure slur and a fermata.

58

Musical notation for measure 58, consisting of a single long note with a fermata.

Musical notation for measures 59-62. Measure 59 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a circled '5' and '16' indicating a fingering. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation for measures 63-67. Measure 63 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a circled '5' and '16' indicating a fingering. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation for measures 68-69. Measure 68 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a circled '5' and '16' indicating a fingering. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation for measures 70-71. Measure 70 is circled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a circled '5' and '16' indicating a fingering. The piece concludes with a double bar line.

tr meno 73

Musical notation for measures 73-75. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with trills (tr) and a decelerando (meno) marking. A fermata is placed over measure 75. The bottom staff shows a piano accompaniment with arpeggiated chords. A '7' with an arrow indicates a seven-measure phrase.

tr rit l'ist 76

Musical notation for measures 76-77. The top staff features trills (tr) and a ritardando (rit) marking. The bottom staff shows a piano accompaniment with arpeggiated chords. A fermata is placed over measure 77. The marking 'l'ist' indicates the start of a first ending.

rit tr tr 78 80

Musical notation for measures 78-80. The top staff includes trills (tr) and a ritardando (rit) marking. The bottom staff shows a piano accompaniment with arpeggiated chords and triplets (3). A fermata is placed over measure 80. A '7' with an arrow indicates a seven-measure phrase.

1 83

Musical notation for measures 83-84. The top staff shows a melodic line with a first ending bracket (1) and a fermata over measure 84. The bottom staff shows a piano accompaniment with arpeggiated chords. The marking 'a tempo' is at the bottom left.

a tempo

First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. It contains measures 84 and 85. Measure 84 features a quarter note followed by an eighth note with a grace note, and a quarter note with a grace note. Measure 85 contains a seven-note descending eighth-note scale. A circled number 84 is at the end of the system. The bottom staff shows a bass line with a quarter note and an eighth note.

Second system of musical notation. The top staff contains measures 86 and 87. Measure 86 has a triplet of eighth notes. Measure 87 has a quarter note followed by an eighth note with a grace note, and a quarter note with a grace note. A circled number 87 is at the end of the system. The bottom staff shows a bass line with a quarter note and an eighth note.

Third system of musical notation. The top staff contains measures 88 and 89. Measure 88 has a quarter note followed by an eighth note with a grace note, and a quarter note with a grace note. Measure 89 has a seven-note descending eighth-note scale. A circled number 89 is at the end of the system. The bottom staff shows a bass line with a quarter note and an eighth note.

Fourth system of musical notation. The top staff contains measures 90 and 91. Measure 90 has a quarter note followed by an eighth note with a grace note, and a quarter note with a grace note. Measure 91 has a seven-note descending eighth-note scale. A circled number 91 is at the end of the system. The bottom staff shows a bass line with a quarter note and an eighth note.

Musical notation for measures 87-89. The top staff features a melodic line with a first finger (1) and a five-finger (5) glissando. Measure 89 is circled. The bottom staff shows the corresponding bass line.

Musical notation for measures 90-92. The top staff includes a trill (tr) and measure 91 is circled. The bottom staff shows the bass line with a five-finger (5) glissando.

Meno mosso. Cantabile

Musical notation for measures 93-94. The top staff features triplets (3) and measure 93 is circled. The bottom staff shows the bass line with a five-finger (5) glissando.

Musical notation for measures 95-96. The top staff includes a trill (tr) and measure 95 is circled. The bottom staff shows the bass line.

Василь Могур:
 Гра до ПИВА
 (Скрипичная композиция для
 слушания)

Гуцульщина
 Зап. и нот. И. Мацевского

НО-7

Там - бу - ки бу - я - ки соар, там - бу - ки бу - я - ки соар

Зап. и нот. Т. Булгаковой

НО-8

Манок на лиса – свистк. флейта
(имитация заячьего крика – для охоты)

Musical score for 'Манок на лиса – свистк. флейта'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff has a long melodic line with a slur and a fermata. The second and third staves contain more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The score ends with 'и т. д.' (and so on).

с. Микуличин, Прикарпатск (1977)
Зап. и нот. И. Мациевского

НО-9

Подманивание оленя (демонстрация) – олений рог

а)

Musical score for 'Подманивание оленя (демонстрация) – олений рог'. It consists of seven staves of music in bass clef. The first staff is labeled 'а)' and has the lyrics 'Әр- р-ү һө һө' and 'Әһр-ү һө һө һө һө һө һө'. The second staff has the lyrics 'Әр-рө өр-рө мм-нө - ар- р-рур'. The third staff has the lyrics 'а - у - ө' and 'аһр ру аһ рр һуу һуу һуу На- рру'. The fourth staff has the lyrics 'мм өр-рө на- ө - рр - ру'. The fifth staff has the lyrics 'Әһ һур-өк'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and 'x' marks on notes.

Запись и нот. там же

НО-9

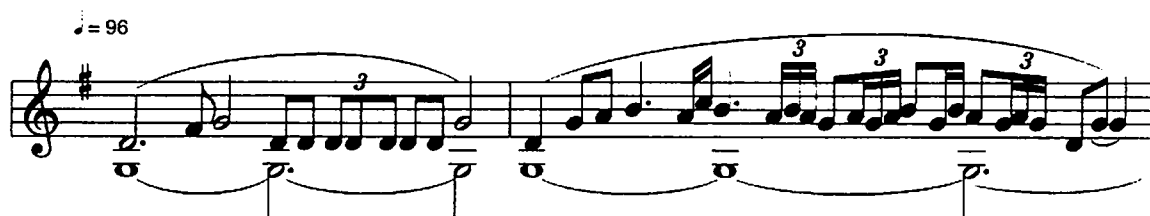
Могур. Имитация ругани из программной
картинки “Ходив хлопец до дівчини”,
скрипка



Гуцульщина.
Зап. и нот. И. Мацевского

НО-10

Белорусский скрипичный
наигрыш, имитирующий игру
на лире (фрагмент)



Зап. и нот. И. Назиной
826:16

НО-11

Ранок в Карпатах

Могур (1968)

Violino

gliss
mp

2.31''

2.60''

1.17''

cresc.

dim.

1.21''

1.25''

gliss

1.47''

Piu mosso

0.71''

1.45''

f

dim.

dolce

p

2.25''

1.66''

2.25''

2.30''

1.70''

3.06''

1.79''

1.70''

2.23''

gliss.

gliss. 1.66" 2.86" $\frac{1}{2}$ 1.86" mp

1.83" gliss. 1.83" Piu mosso 1.70"

arco pizz. mp Piu mosso gliss.

arco pizz. gliss.

1.60" 1.84" 2.50" pizz.

1.79" 1.79" 0.90" 0.90" 0.90" 1.61" mf pp mf pp

gliss. gliss. gliss. 1.2" gliss. gliss. gliss. 1.12"

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. 0.93" 1.46"

This musical score is for guitar, consisting of eight staves of music. The notation includes various techniques such as glissandos, triplets, and slurs. Performance instructions include *poco string.*, *Plu mosso*, *mf*, *rit.*, *poco rit.*, *Meno mosso*, and *mp*. Time signatures change from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The score is marked with several measures and includes specific performance directions like *gliss.* and *rit.*.

8 1.14" 1.75"

gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

1.37" poco string.

8 1.05" 1.47" Plu mosso

3.97" mf 3

1.56" 1.50" 1.46" rit. 2.00"

3 -3- 3

rit. 1.95" Plu mosso rit.

3 3

rit. poco rit. 3 5 3

2.41" 3 5 3

Meno mosso rit. mp 3

Musical staff 1: Treble clef, 5/4 time signature. Features a triplet of eighth notes and a quarter note. A fermata is placed over a quarter note at the end of the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 5/4 time signature. Features a triplet of eighth notes and a quarter note. A fermata is placed over a quarter note at the end of the staff.

Musical staff 3: Treble clef. Dynamics: *mf*, *poco*, *a*, *poco*. Features a triplet of eighth notes and a quarter note.

Musical staff 4: Treble clef. Dynamics: *crescendo*. Features a triplet of eighth notes and a quarter note.

Musical staff 5: Treble clef. Features a triplet of eighth notes and a quarter note.

Musical staff 6: Treble clef. Features a triplet of eighth notes and a quarter note.

Musical staff 7: Treble clef. Dynamics: *f*. Features a triplet of eighth notes and a quarter note.

Musical staff 8: Treble clef. Dynamics: *poco*, *a*, *poco*, *string*. Features a triplet of eighth notes and a quarter note.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a complex sequence of notes with slurs and ties. Above the first staff, there is a wavy line indicating a vibrato or tremolo effect, with a tempo marking of $\frac{1}{2} - \frac{1}{3}$ and an upward-pointing arrow labeled $0.62''$. The second staff continues the melodic line, with a *cresc.* marking. The third staff features a wavy line and a tempo marking of $\frac{1}{2}$. The fourth staff has a tempo marking of $\frac{1}{2}$ and dynamic markings *poco*, *a*, and *poco*. The fifth staff has a tempo marking of $\frac{1}{2}$. The sixth staff includes *Mart.* markings, *gliss.* markings, and dynamic markings *ff*, *fff*, and *mp*. It also features a wavy line and a tempo marking of $0.43''$. The seventh staff has *gliss.* markings. The eighth staff includes a wavy line, a tempo marking of $0.59''$, and dynamic markings *poco*, *a*, *poco*, and *riten.*. The ninth staff has a tempo marking of $0.74''$ and a *dimin.* marking. The tenth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

НО-12

б) образец традиционной фиксации литовских сутартинес на скудучай.

a)

Ti - ti tiū ti tiut

Tiū - ti - ti tiut

Un - ty - ta ū - ta

Un - ti - ti - ti, un - ti, un ti

A - pu, a - pu, aa - pu

862:58

б)

б) образец фиксации услудай

бум (узб., тадж.), гуп (хорезм) = – низкий звук, извлекаемый ударом в центр мембраны;

бак (узб., тадж.), так (хорезм) = – высокий звук, извлекаемый ударом в край мембраны;

бакка (узб., тадж.), так-так (хорезм) =

бака (узб., тадж.), така (хорезм) =

ист =

Бака бум бак ист бака бак =

926:9-10

НО-13

Ц Т В Г

НО-14

— самая высокая партия основной группы

== следующая, пониже

=== еще ниже

=== -- --

--- spiegas (визгун) — верхний голос партии
 X руководителя ансамбля

например

922

НО-15

Священный Намба

Флейты 1, 2

Монголия.
 Нотация Э. Эмсгаймера
 99:23

НО-16

Свадебная застольная
мелодия (скрипка)

Гуцульщина. Исп. В. Могур
(1968)

Нотация И. Мациевского (1970)

НО-17

цимбалы

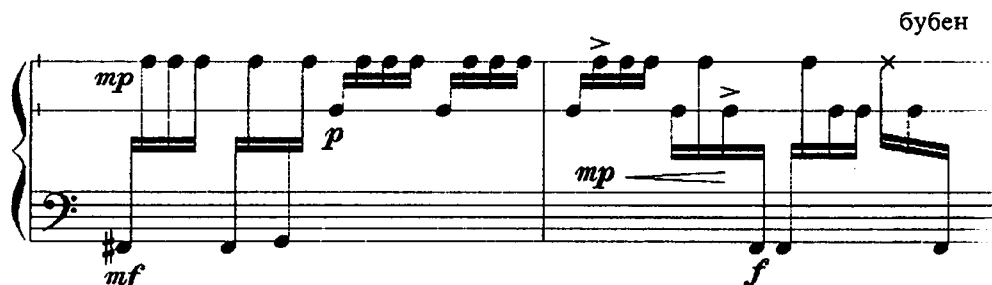


Румыния. Нотация А. Викола. 358

НО-18

Как играл Никита

Бубен-
цы
Стук
Тон
мембраны






Россия. г. Тихвин.

Исп. Г. М. Погорелов (1974)

Нотация И. Мациевского (1979)

НО-19

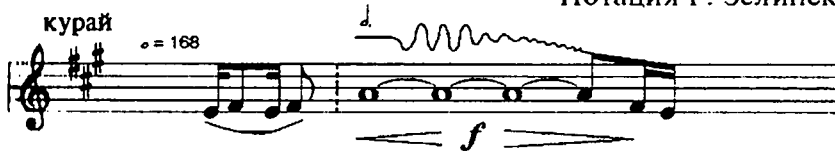
Знак	Содержание
	<p>Характерные обрывы тона одним или двумя резкими толчками дыхания. Обычно связаны с crescendo на протяжении всего времени звучания</p>
	<p>Иллюзия мордента в исчезающем тоне (равно при угасании)</p>
	<p>Скольжение от одной высоты к другой. Начальный звук удерживается в течение всего времени, и лишь внезапно происходит быстрое глissандо в следующий звук</p>

99

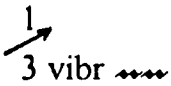
НО-20

“Тэфтиляу”

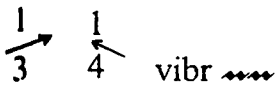
Башкирия. Исп. М. Кадыргулов
Нотация Р. Зелинского (1974)



НО-21



вибрато в амплитуде $\frac{1}{3}$ тона с уклоном вверх



вибрато, меняющее амплитуду от $\frac{1}{3}$ до $\frac{1}{4}$ с обоюдными (вверх и вниз) уклонами



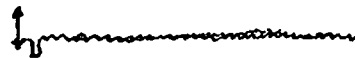
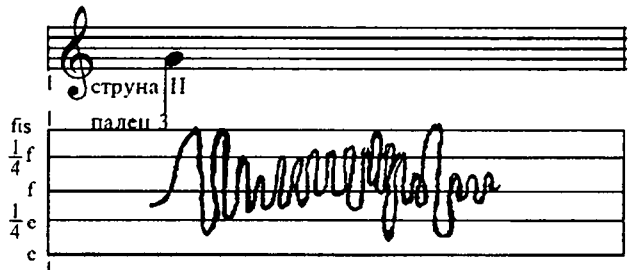
восходящее, нисходящее
вибрато – мордент



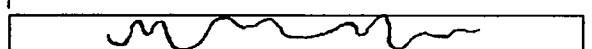
НО-22

$\frac{1}{3} - \frac{1}{2}$

$\frac{1}{4} - \frac{1}{3}$

децибеллы { 0 20



НО-23

Трембита
(дерев. натур. труба)

tö k k t t k t tü

НО-24

скрипка
"Гуцулка"

$\text{♩} = 84$

mf

1 2 3 4

0

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 0

4

НО-24 (продолжение)

The musical score consists of six staves, numbered 9 through 16, written in treble clef. The notation includes various rhythmic values and time signatures:

- Staff 9:** Features a sequence of notes with time signatures $\frac{1}{6}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{4}$, and $\frac{1}{4}$. It includes a circled measure number 9 and a circled measure number 10. A circled measure number 11 is also present at the end of the staff.
- Staff 10:** Contains two smaller musical fragments, one with a circled measure number 9 and another with a circled measure number 10.
- Staff 12:** Shows notes with time signatures $\frac{1}{6}$ and $\frac{1}{4}$. It includes a circled measure number 12 and a circled measure number 13. There are also markings '2' and '4' below the staff.
- Staff 13:** Contains a smaller musical fragment with a circled measure number 13.
- Staff 14:** Features notes with time signatures $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, and $\frac{1}{4}$. It includes a circled measure number 14 and a circled measure number 15. There is a 'trill' marking above the first measure.
- Staff 15:** Shows notes with time signatures $\frac{1}{4}$ and $\frac{2}{8}$. It includes a circled measure number 15 and a circled measure number 16. There is a 'trill' marking above the first measure.
- Staff 16:** Contains two smaller musical fragments, one with a circled measure number 14 and another with a circled measure number 15.

Нотация И. Мациевского (1972)

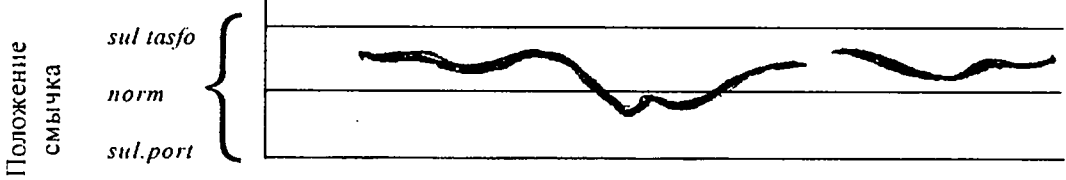
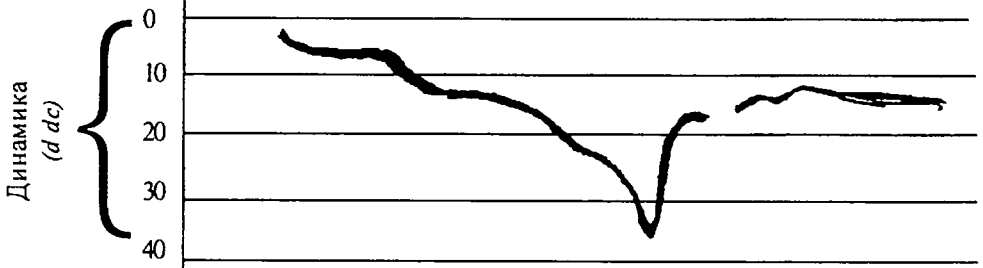
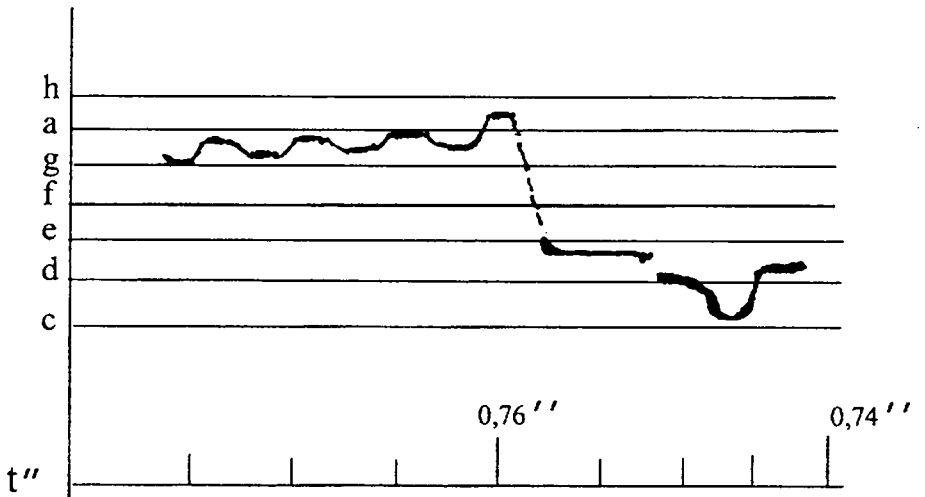
971:37

НО 25

gliss.
trill

vibr.

1 2 3 2 3 2 3 2 3 0 П 3 3 3



НО-26

Южноэльская мелодия,
которая, согласно пояснитель-
ному тексту, “старается
передать навивание сети”

ii) *Adagio*



440: 146, № 137

Прикарпатский наигрыш
“Приветствие восхода солнца”
174:14

b)



Восходящая дуга – между опорами: C-G-C
Нисходящая – ” – G-C-G

Смещение дуг в один экран (образующее розетку) возникает благодаря частому повторению мотива (восхождение и нисхождение идут разными путями, варьируя ступени)

ii) другие образцы мотива
“солнца”
♩ = 84

Пастушеский наигрыш,
отмечающий полдень, зенит
солнца (Гуцульщина)



232: 137, № 172

♩ = 140

Литовский наигрыш
“Доброе утро, тещенька”



261: 214, № 204

♩ = 192

Фрагмент из белорусского
наигрыша “Лето”



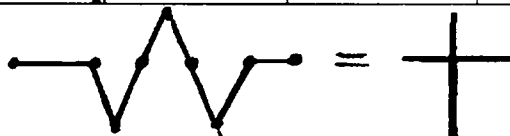
1012: 78

НО-26 (продолжение)

Русский рожечный наигрыш
"На зорьке"

1073:51, № 33

г)

Гуцульский свадебный
танцевальный наигрыш (для
слушания)График
опорных
ступенейпри частом повторении проис-
ходит смещение в один экран

232:120, № 160, 2

д) другие образцы
мотива "крест"Гуцульские танцевальные
наигрыши "з крестами"*Allegro**Allegretto*

134: № 122

517: № 97

Польские танцевальные
наигрыши (czorszyńska)

♩ = 180



233: № 11

"Kzesany"



233: № 84

из белорусских лирничских,
"Притчи о блудном сыне" и
Припевок на паперти лужиц-
кого костела

♩ = 108



1013:81

:82



Из моравского наигрыша
о Янеке.

148:101

НО-27

"Гуцулка" (скрипка,
Могур), 1-е проведение



"Гуцулка" (скрипка Галамасюк,
ученик Могура), 1-е проведение



г. (г.) 2-е проведение
(начальный фрагмент)



г. (г.) 3-е пров. (нач. ф.)



г. (г.) 4-е пров. (нач. ф.)



г. (м.) 2-е пров. (нач. ф.)



г. (г.) 5-е пров. (нач. ф.)



г. (м.) 3-е пров. (нач. ф.)

НО-27 (продолжение)

"Чобаты" (скрипач Сахарчук), 1-е пров.



"Ч", 2-е пров.



3-е пров.



4-е пров.



5-е пров.



6-е пров



7-е пров.



8-е пров.

НО-27 (продолжение)

Көбік шашқан.
Кұрманғазы (домбыра)

3.1 1-е пр.

3.2 2-е пр.

3.3 3-е пр.

3.4 4-е пр.

3.5 5-е пр.

3.6 6-е пр.

3.7 8-е пр.

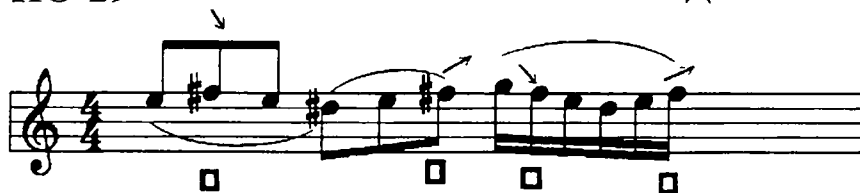
НО-28

Свадебная застольная.
Гуцульщина (скр. Могур)

979:313

НО-29

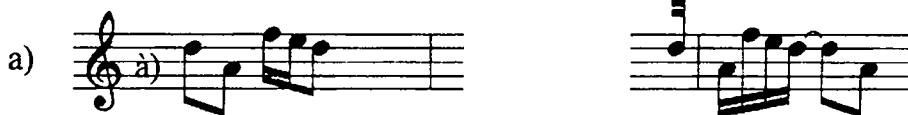
Дойна. Молдавия (скр. Мурга)



943:289

НО-30

Гуцулка (Галамасюк)



979:315



{ $\frac{4}{16} \rightarrow \frac{4}{16} \rightarrow \frac{3}{16} \rightarrow \frac{2}{16} \rightarrow \frac{2}{16} \rightarrow \frac{1}{16}$ } — иллюзия учащения пульса

"Koolja ikkemine"
(Эстония)

340:119

НО-30 (продолжение)

Risitants (Эстония)

1)

340:193-194

“Пасеялі дзеўкі лён”
(Белоруссия), дудка

10)

1012:79

Негритянский “Teachers blues”

c)

John J., Dauer A. M. Blues and Work Songs. – Hambru, 1964, p. 120

НО-31

“Коли Довбуш приходив в
Криворівно” (Могур, Гуцуль-
щина)

♩ = 104

НО-32

“Утро в Карпатах” (Могур)

НО-33

“Гуцулка” (Могур)

тема (экспозиция)

тема (разработка)

самостоят. вариант (экспозиция)

с. в. (разработка) $\frac{1}{2}$

НО-34

“Bakšėnu, Untytė” Саламестис,
Аукштайтя. Литва

$\text{♩} = 96$

скрипка

и т. д.

Нот. Ст. Палюлиса 261:85, № 66

НО-35

Свадебный ритуальный наигрыш-
песня “До збирання вінка” (долина
р. Черный Черемош, с. Криворивна
Ив.-Франковской обл.)

аб)

скрипка голос

Ой ку-ва-ла за-зу-леч-ка всу-бо-гу.

в)

скрипка кларнет

г)

скрипка соло

д)

Дрымба (варган)

16

Нотация И. Мациевского

НО-36

“Вівчарська игра” (наигрыш пастуха овец)
2-й голос – гудение горлом.
Исп. Дм. Гинцар, уроч.
Пылипкив, Путильского р-на

флюяры

Нотация И. Мацевского

НО-37

Две весенние мелодии
(засывание девушки) на
вербивке (из ивовой коры).
Исп. В. Ворохта. Закарпатье

а) 1. $\text{♩} = 104$

2. $\text{♩} = 112$

Нотация И. Мацевско-
го

“Весняна мелодія”, исп.
Ю. Габорак, с. Брустуры Ко-
совск. р-на И.-Фр. обл. (1971).
Прикарпатье.

б) $\text{♩} = 120$

Нотация И. Мацевско-
го

вербивка

телика

НО-37 (продолжение)
в)

Литовские наигрыши на швилпе
Нот. Ст. Палюлиса, 261:№200, 202



НО-38

Эстонские пастушьи сигнальные
наигрыши на лепяторо (1) и пуу-
пасун



лепаторо
Нот. А. О. Вяйсянена,

пуупасун
Нот. К. Вильяка

340:25, № 6, 8

б) $\text{♩} = 66$

Литовский наигрыш “Ustovas
ignašius triūba” на рагас-даудите



рагас-даудите

Нот. Ст. Палюлиса

261:183, № 124

Узбекский сигнальный наиг-
рыш на карнае

в)



карнай

Нот. Ф. М. Кароматова

926:93,6)

НО-38 (продолжение)

Белорусские сигнальные наигрыши на горне (1) и коротком роге (2)

♩ = 96
г) 1.

8 3 3

♩ = 126
2.

8 7

Нот. И. Назиной

1012:128

1012:135

Буковинские похоронные наигрыши на трембите:

- 1) сигнал о смерти
- 2) при опускании гроба в могилу

д) ♩ = 68

1.

sf

2.

mf *f*

Исп. И. Каленич, с. Сергии Путильско-го р-на Чернов. обл.

Нот. И. Мацевского

НО-39

Белорусская импровизация на дуде (волынка) на мотив лирической песни.

♩ = 72 (♩ = 100)

а)

8 5 8 8

8^{va}

Исп. Г. К. Славчик,
Гордокский р-н, Витебской обл.

Нот. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд

1012:112

НО-39 (продолжение)

Эстонский наигрыш на
торупилле (волынке)

б) *М* $\text{♩} = 122$

Исп. Я. Кильстрел,
Нот. Х. Тампере
340:21, № 5

Буковинский наигрыш на
лире

в) $\text{♩} = 68$

Нот. И. Мациевского

Исп. Д. Гинцар, Путильского р-на,
Чернов. обл.

НО-40

Закарпатский украинский
наигрыш на грушевом листке.

а) *sim.*

Исп. В. Ворохта, с. Косавская Поляна
Раховского р-на,

Нот. И. Мациевского

НО-40 (продолжение)

Русский Тихвинский наигрыш
"Не хнычь" на луке

Исп. С. И. Груничев, д. Харчевня
Нот. И. Мацневского

НО-41

Мармарошский пастуший
наигрыш на двойной дрым-
бе.

Исп. А. Тернушак, из с. Верх. Водяне
Раховск. р-на, Закарп. обл.
Нот. И. Мацневского

НО-42

Танцевальный наигрыш на
ребре из 16 скрепленных
трубок.

♩ = 124

Исп. В. Потяк, с. Криворивня, Дер-
ховск. р-на, Ив.-Франк. обл.
Нот. И. Мацневского

НО-43

Сетуский пастуший наигрыш на сарвепилле (жалейке с 5 отв. и роговым раструбом). Южная Эстония

а) ♩ = 208

сарвепилл

Нот. А. О. Вяйсена
340:19, №3

Белорусский свадебный наигрыш на кларнете.

б) ♩ = 88

кларнет

Исп. П. Г. Апанович. Западное полесье

1012:106

НО-44

“Гуцулка” на двухствольной свистковой флейте-джоломивке. а) с горловым гудением

а) ♩ = 84

джоломівка

гук

б) ♩ = 172

в) без гудения

джоломівка

Исп. М. Мироняк, с. Микуличин, Надворнянского р-на, Прикарпатье
Нот. И. Мациевского

НО-45

Узбекский наигрыш "Яланг
даврон" на сурнае

а) ♩ = 63

Исп. О. Рустамов, г. Андижан,
Ферганская долина

Нот. Ф. М. Кароматова

926:89, № 86

"Мимо лесуку", русский
наигрыш на владимирском
рожке

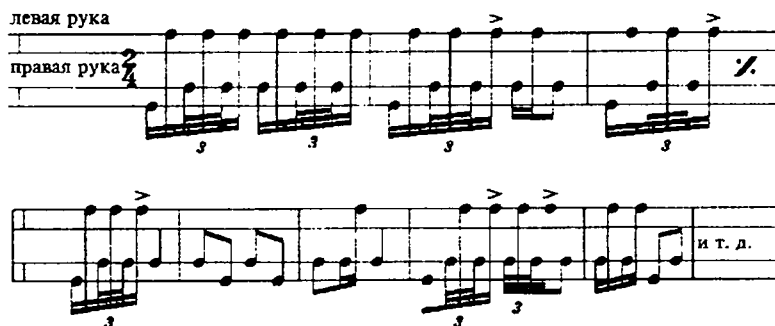
б) ♩ = 80



1073:78, № 40

(анал. № 17, 18, 33, 34 и. д.)

НО-46

Узбекский наигрыш на
дойре (одностороннем рамном
барабане)Запись Ф. М. Кароматова по системе
А. И. Петросянца

926:13, № 5

НО-47

Три варианта одного мотива из
буковинского “Козачка” на
денцивке (свистковой флейте с
5-грифными отверстиями)



денцивка

Исп. Л. Матийос, с. Ростоки,
Путильского р-на, Черновицкой обл.
Нот. И. Мациевского

НО-48

Сетусский наигрыш на
сарвепилле (жалейке)



sarvepill

Нот. А. О. Вяйсенена
340:80, № 24

НО-49

Сгонный сигнал на ольхо-
вом “варгане”



Исп. П. А. Никулин, д. Прусуня,
Волховского р-на

Фрагмент наигрыша на
крушинном “варгане”



и т. д.

Исп. А. Печников, д. Дмитрово,
Тихвинского р-на

НО-50

Фрагмент из “Яланг даврон”
на гиджаке



Нот. Ф. Кароматова
926:89, № 87

НО-51

а) наигрыш на “варгане”



б) балалаечный “Новгородский наигрыш”



в) “Спасовская” на гармонике

Нот. И. Мациевского, Ю. Бойко

НО-52

Фрагмент танца “Руминка”

скрипка

Исп. Вас. Халус и Ф. Тернушак, с. Верхне Водяне, Раховск. р-на, Закарпатье
Нот. И. Мациевского

НО-56

Фрагмент из мужского похоронного причитания с дуэтом флюяр.

пение

Ей Ган-нусь - ко мо-я на-ма-льо-ва-на

флюяра высокая

флюяра низкая

Исп. В. Потяк (пение), И. Павлюк,
М. Годжак, с. Криворивня и Верх.
Ясенив, Верхов. р-на, (Гуцульщина)

Нот. И. Мацневского

НО-57

Наигрыш "Avin'elis" (барашек),
Ализава, Вабалнинск. волости.
Литва

ламздялис

скудучяй

Нот. Ст. Палюлиса
261:268, № 329

НО-58

Фрагмент из святочного хоровода,
с. Криворивня, Верховинск. р-на

Музыкальный фрагмент для сопилки, дрымбы и блес-дрымбы. Сопилка играет мелодию с акцентами и штрихами. Дрымба и блес-дрымба играют ритмическую основу с акцентами и штрихами. Музыка записана в ключе D major (два диэза) и имеет темп 8 ударов в такт.

Нот. И. Мациевского

НО-59

Фрагмент из свадебного “Наде-
ляного марша”

Музыкальный фрагмент для скрипки и цимбалы. Скрипка играет мелодию с акцентами и штрихами. Цимбалы играют ритмическую основу с акцентами и штрихами. Музыка записана в ключе D major (два диэза) и имеет темп 8 ударов в такт.

Исп. П. Герасимов, Н. Омущенко,
п. Езерище, Городокского р-на,
Витебской обл.

Нот. И. Назиной
1013:46

НО-60

Фрагмент из танцевального наигрыша

скрипка

тарелка

8

мембрана

Исп. М. Волошин и А. Волошин,
п. Ворохта, Надворнянского р-на,
И.-Франк. обл., Надпрутье
Нот. И. Мациевского

НО-61

Фрагмент из наигрыша
"Коробочка", Волхов-
ский р-н, Лен. обл.

♩ = 182

мандолина

гитара

Нот. Ю. Бойко
843:1, 242, № 72

НО-62

Свадебный профес. ансамбль учеников В. Могура, с. Устерики, Верхов. р-на.

$\text{♩} = 208$

листок

баян

труба

тромбон

цимбалы

бубон { тар.
мем.

скрипка

Нот. И. Мациевского

СХЕМА 2

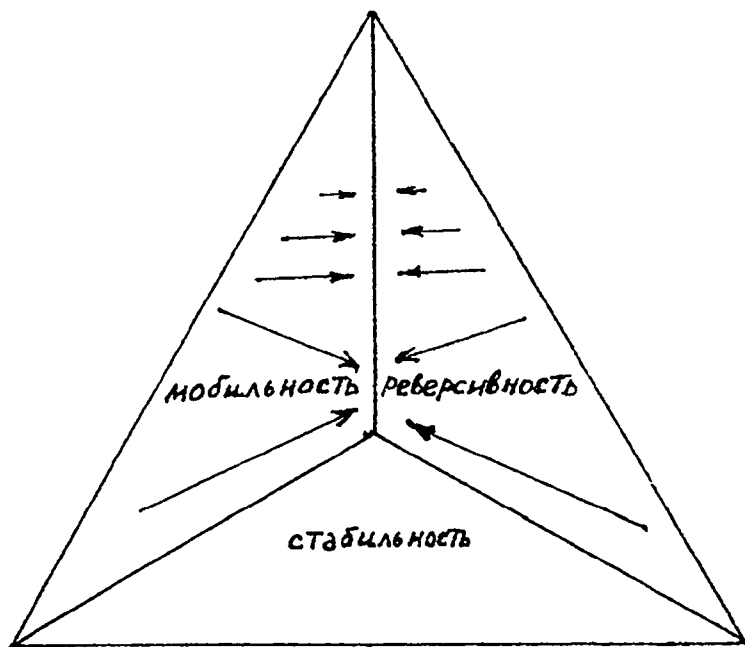


СХЕМА 3

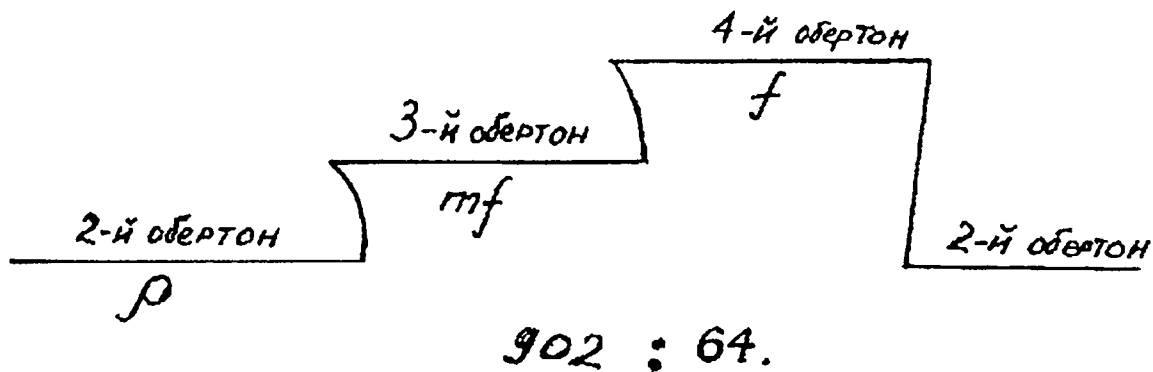


Схема становления формы башкирского кюя для курая,
исполняемого на разных обертоновых уровнях

ТАБЛИЦА 1

Лит.	trimituoti	играть	на	тримитай	
	skudučtiuoti	,	,	скудучай	
	kankliuoti	"	"	канклес	
	smuikuoti	,	,	скрипке	
	švilpuoti	"	"	швилпе	
	groti akordeonu	"	"	аккордеоне	
	groti klarnetu	"	"	кларнете	
	groti armonika	,	,	гармонике	
	Русск.	трубить	,	,	роге, пастушес- кой трубе, рожке
		свистеть, свиреть, дудеть	,	,	свистульке, сви- релке, дудке, пы- жатке
гудеть		,	,	гудке	
заиграть на гармонике, гитаре, балалайке, мандолине					
Белор.	гусяць	играть	на	гусях (свистке, флейте)	
	дудзець			дудке	
	заіграць ў гармонік				
Укр.	задримбати	сыграть	на	дримбе	
	затрембітати	"	"	трембите	
	засопілкати	"	"	сопилке	
	загусяти	,	,	гусях (скрипке)	
	заграти на гармошку			(вост. Подолия)	
	заграти в клярнет			(зап. Украина)	

ТАБЛИЦА 2

тр др (б, м)	Звукоподражание	
torba	итал.	лютн. хордофон
torban, торбан	польск., укр.	"
труба, трубка	рус., укр., белор.	труба
tromba	итал.	,
trabka	польск.	"
drum	англ.	барабан
drumbla	словацк., польск., чешск.	варган
дримба	укр., молд., рум.	"
доромба	закарпатск.	"
trompeta, trumpet	словацк., нем., закарп.	труба
трумбета, trembita	закарп.	"
трембіта, trimitas	укр., рум. литовск.	трембита труба, тримитас
гу, ку	древнеиндоевропейское звукоподражание	
gunsti	балто-славянск.	гудеть, звучать, играть на МИ
гусли	рус.	цитр. хордофон
гуслі	укр., белор.	1) " 2) скрипка 3) флейта
husle	хорват., серб.	смычк. шейк. лютня
husli	словацк., чешск.	скрипка
gęsle	польск.	смычк. шейк. лютня
kokle(s)	латышск.	цитр. хордофон
kankles	лит.	"
kannel	эстонск.	"
kantele	финск., ижорск., карельск., вепск.	"
qovza	древнетюркск.	играть на МИ
kobuz, комыс	татарск., башкирск.	варган
кобыз	казахск.	смычк. пиколютня
хомус	якутск., тувинск., хакас.	варган
комуз	киргизск.	лютн. щипк. хорд-н
korûz	турецк.	"
korpus	хорватск.	"
koboz	венг.	"
кобза	укр., молд., рум.	"
kobsa	лит.	щипк. лютнев. хорд-н
kobos	чешск.	"

ТАБЛИЦА 3

<i>традиц.</i>	Жаргонное слово	Литературно-диалектная форма на языке этноса	Что обозначает	Этимология
<i>украинские кобзари</i>	тери́га	земля	земля	terra
	дельга	вода	вода	1) delta micro 2) старосл. дельва – бочка для воды
	мікрій	малій	малый	micro
	дельгута	ріка	река	delta
	каліп	сліпий	слепой	лат. caligo – покрыть тьмой
	хаза	хата	изба	casa
	кантить	говорить(и)	говорить	canto
	мілас(мелас)	мед	мед	mel
альма	молоко	молоко	alnius, alimentum	
хвесь	Бог	Бог	греч. theos (теу)	
<i>узбеко-тадж. муз-ты</i>	данап(бцхар.)	узб. ракоса	танцовщица	
	якан, лой	тадж. бозингар		
	совва	пул	деньги	
	(Ташкент)	пул		
	хашпак	асбоб	инструмент	
калмата	чап	разговор		
	нои	узб. йўк тадж. нест	нет	
<i>лит. муз-ты (Литва)</i>	grieza dzendobra	groja už pinegus	играет за деньги	dzień dobry – польск. добрый день
	grošiai	pinagai	деньги	grosz – польск. денежная единица
	turai	bosai	басы	tūravoti – вторить
	maliodyja		гармошки мотив	melodia

ТАБЛИЦА 3 (продолжение)

Русские кабардые муз-ты	кара́сь (южн.р-ны)	левый доход	
	па́рнас (СПб.)	или заказчик	
	до-мажор	левого дохода	
	соль-мажор	бесплатно	
	ля-мажор	1 рубль	соответственно
	си-мажор	3 рубля	количеству дизелов
пламя Парижа	5 рублей	в ключе	
	10 рублей	красный цвет	
		ассигнации	

(Образцы жаргонной речи	Что означает	
Кудень клеви́й, лебію Муґири пнають (кобзари)	– Добрый день, діду! – Селяни йдуть.	– Добрый день, дед! – Крестьяне идут
Kiek sumušiai grošiu per dzendobru?	Kiek surinkai pinegu per muzika?	Сколько сбил денег за музыку?!
Taip gražieji grieza, net sora (Аукштайтис)	Taip gražiai groja, net skanda!	Так красиво играет, даже болит!

ТАБЛИЦА 4

Традиция	Термин	Буквальное значение	Какое муз.-инструментальное понятие обозначает
белор.	галоўка	головка	головка струнного МИ
	плечы	плечи	верхняя обечайка
	грудзі	грудь	верхняя дека
	бокi	бока	обечайки
	звукавыя	звуковые	эфы
	ноздри	ноздри	
	душа	душа	душка
	ручка	ручка	шейка с грифом
	галаснік	голосовик	подгрифок
	дзюбкі	клювики	грифные отверстия дудки
укр.	шийка	шейка	шейка хордофона
	кобилка	кобылка	подставка хорд-на
	голосниця	гласница	резонатор

ТАБЛИЦА 4 (продолжение)

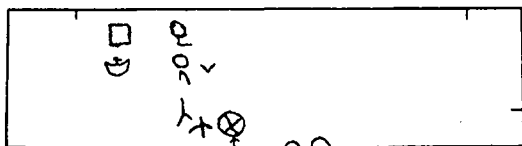
лит.	arklukas kumelaitė	конек лошадка	подставка хорд-на ,,
коми	кык юра пöлян	двухголовая дудка	двухствольная флейта
казах.	мойын құлақ	шея ухо	шейка хордофона колок ,,
киргиз.	баши кулагы моюн көкурөк ичи чара копчук мурду } коз } ооз аяк жак тил, жаак	его голова уши шея грудь живот таз задница ноздри } глаза } рот аяк – конеч- ность язык, щеки	головка хорд-на колки ,, шейка ,, верхняя, более узкая часть комуза открытая часть корпуса кыяка нижняя, широкая часть комуза кожа кыяка, где прикрепляются струны 1) отверстия в колках для струны 2) грифные отверст. аэрофона вдувная часть аэрофона открывая ,, ,, язычок и рамка варгана
узбек.	ковурга корин ғуссахона (Хорезм) эшак	ребро живот место страдания осел	клинышек резонатора хордофона резонатор хордофона ,, подставка ,,
иранск.,	харрак	осел	подставка хорд.
тадж.	дастə пандже	персид. даст – рука пятерня (5 пальцев)	головка с колками 5 колков
карел.	kukka kieli	петух язык	подставка хорд. трость кларнета

ТАБЛИЦА 5

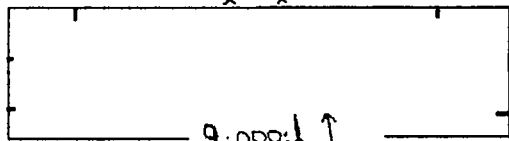
Образцы партитурных нотаций синкретических действий

1. ☉ Пане газдо, дозвольте заколядувати?

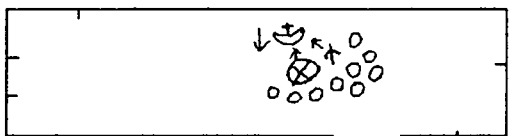
☺ господар, газда = хозяин/



2. ☺ Коледуйте, лешинь файно



3.



скрипка

скр.

спів: ☉ ("Береза"): - Же в на-ше-го бра-та йи но-вень-ка-ха-та

пение

Всі: Ой дай-и Бо-же

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The top staff is for violin (скрипка), the middle for violin (скр.), and the bottom for voice (пение). The vocal part includes lyrics in Ukrainian: "Ой дай-и Бо-же" and "Же в на-ше-го бра-та йи но-вень-ка-ха-та". There are various musical notations including triplets and dynamic markings.

1. ↑ : 1. ☉

9. ☹

голова ☺

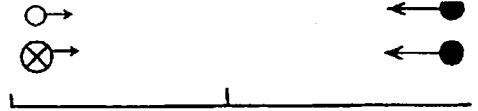
руки ☹

корпус ☐

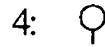
ноги ☐

Фигура 1 /вступительная/:

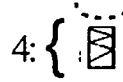
Расположение относительно аудитории:



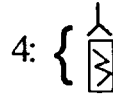
Положение исполнителей /И/



Лицо /Л/



Корпус /К/



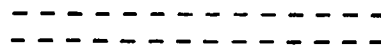
Руки /Р/



Ноги /Н/



Плоскость движения /П/



фигура 2:



А мы про-су се - я - ли, се - я - ли. Ой дид ла - ду се - я - ли, се - я - ли.

И.: Sim. . . .

{

l.: Sim. . . .

...: Sim. . . .

..: Sim. . . .

}

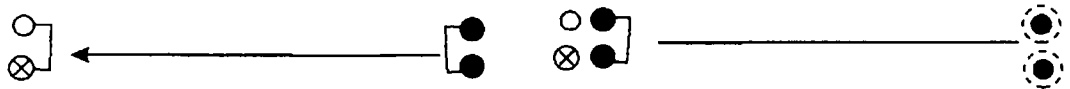


ТАБЛИЦА 6

Система кинетических знаков
В. Гусева и И. Мацневского (фрагменты)

○ – певец; ✕ – танцор; ⚔ – певец-танцор; △ – музыкант / инструменталист; ⊗ – запевала-ведущий / в т. ч. ведущий обрядовой игры, напр.: “береза” гуцульских колядующих; ▲ – ведущий инструментальной капеллы ☺ – участник обряда, игры; □ – рассказчик; — — — — — слушатель, зритель; — — — — — фронтальное положение исполнителя; — — — — — движение, исполнителя /направление/; — — — — — тот, для кого играют, к кому обращаются /функционально/; 8: ○○○○ — восемь подряд расположенных исполнителей-певцов; 1: действия одного исполнителя; 7: действия семи исполнителей.

Музыканты-специалисты в ансамбле: ♪ – скрипач; ♫ – басист; 🎻 – цимбалист; ⚔ – бубнист; 🎷 – сопилкарь; 🎺 – волынщик; 🎺 – трубоч; ⚔ – бандурист; ▶ – балалаечник; ▲ ♪ ▲ — капелла из 5 музыкантов-инструменталистов, в середине – скрипач.

– Расположение капеллы “троиста музыка” /скрипач, сопилкарь, цимбалист, бубнист/ напротив слушательской аудитории

– Танцовщик движется по часовой стрелке в круге зрителей

– Танцор и музыкант в кругу певцов

– Скрипач и бубнист в кругу поющих танцоров, которые движутся по кругу

– Танцор-певец и музыкант в полукруге певцов, лицом к зрителю

Характер движения

– плоскости движения
 – многократность действия

- - - - - — прерывность действия
 ~~~~~ — плавность действия  
 | | | | — подскоки, подпрыгивание  
 И — прекращение движения

### Лицо

☺ — смех; √ — улыбка; ☺ — чистая улыбка; \\_ ' — слабая улыбка; ∩ — грусть; ⊙ — испуг; ∪ — слезы; ● — глаза прикрыты; ? — удивление; ! — радость; || — гнев; = — неудовлетворение, недовольство, осуждение; □ — каменное, неподвижное лицо; ▣ — более живая манера.

### Корпус

♀ — стоя; ♀ — сидя; ∞ — поклон; ∇ — покачивания корпусом из стороны в сторону; √ — покачивания корпусом вперед-назад; ∩ — покачивания вверх-вниз; ∪ — вниз-вверх □ — неподвижный, каменный корпус; ↗ — поворот корпуса вправо; ↶ — повороты навстречу друг другу; ▣ — более свободное, расслабленное держание корпуса; λ — шагивая; ∫ — пританцовывая; ∫ — бег с притопом; ⊥ — притоп; > — акцент; ⊥ — правое колено; ⊥ — левое колено.

### Повороты головы

↗ — вправо; ↶ — влево; — возражение; | — согласие; ↗ — акцентированный /подчеркнутый/ кивок головы; ∇ — из стороны в сторону

### Руки

\ — взмах левой рукой; λ — взмах левой вверх; ∫ — взмах левой вниз; / — взмах правой; X — руки наперекрест; ладонями вверх; ∫ — руки скрещены ладонями вниз; √ — разведенные руки; ⊥ — опущенные руки; ⊥ — поднятые руки; W — руки сцеплены; ∫ ∫ ∫ — хлопанье соответственно на половинную, четвертную, восьмую доли; ∫ — руки сцеплены ладонями на талии.

ТАБЛИЦА 7

| Знаки микроальтерации | Перевод в УЗМА |
|-----------------------|----------------|
| f, ≠, +, ↑            | $\frac{1}{4}$  |
| b, b, -, ↓            | $\frac{1}{4}$  |
| #, #                  | $\frac{3}{4}$  |
| d, b b, b b           | $\frac{3}{4}$  |
| 1                     | $\frac{1}{6}$  |
| L                     | $\frac{1}{6}$  |
| +, ↑, ≠, ...          | /              |
| -, ↓, b, ...          | /              |

Повышение на  $\frac{1}{3}, \frac{2}{5}, \frac{1}{7}$  тона

$\frac{1}{3}$      $\frac{2}{5}$      $\frac{1}{7}$

Понижение на 24 цента

$\frac{24}{c}$      $\frac{24}{c}$

Постепенное повышение от  $\frac{1}{4}$  до  $\frac{1}{3}$  тона

$\frac{1}{4}$  - -  $\frac{1}{3}$

Примеры надстрочного использования УЗМА



Пример строчного использования УЗМА в аккорде



Ключевые знаки с помощью УЗМА

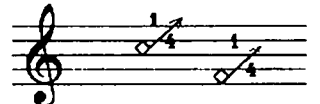



















ТАБЛИЦА 8

## Знаки орнаментики

| Знак                                                                                | Местоположение знака                               | Содержание знака                                                                                  | Примеры употребления                                                                 | Варианты расшифровки |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
|    | Над или под (если относится к нижнему звуку) нотой | Трель                                                                                             |    |                      |
|    | Между штилями                                      | Тремоло                                                                                           |    |                      |
|    | Над тремоло, трелью или свободной фигурой          | Постепенное учащение чередования звуков без изменения общего темпа музыки                         |    |                      |
|    |                                                    | Постепенное разрежение чередования                                                                | Sim. (анал.)                                                                         | Аналогично           |
|   |                                                    | Постепенное повышение строя /напр., за счет скольжения руки по грифу/, не прерывая тремолирования |  |                      |
|  |                                                    | Постепенное понижение строя                                                                       | Аналогично                                                                           | Аналогично           |
|  | Над нотой                                          | Мордент с соседней верхней ступенью                                                               |  |                      |
|  |                                                    | Мордент с соседней нижней ступенью                                                                | Аналогично                                                                           | Аналогично           |
|  |                                                    | Морденты с несоседними ступенями /в скобках указывается ступень/                                  |  |                      |
|   |                                                    | Морденты, реализующиеся не в начале, но в течение всего времени звучания                          |  |                      |


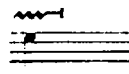







| Знак                                                                              | Местоположение знака | Содержание знака                                    | Примеры употребления                                                              | Варианты расшифровки                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|   | Над нотой            | Морденты, завершающие звучание тона                 |  |  |
|   | После ноты           | Нахшлаг после основного тона                        |  |  |
|  | Над нотой            | Вибрато-мордент /ритмически организованное вибрато/ |  |  |

ТАБЛИЦА 9

Образцы основной каталогизационной карточки, принятой в секторе фольклора ЛГИТМиК (1980-е гг.)

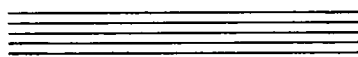
| №   | 0.0 Географический ориентир                      | 0.1 Круп. нас. п.                                      | Название             |
|-----|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|----------------------|
| 1.0 | Село, с/с, р-н, обл.                             | 2.0 Этническая принадл.                                |                      |
| 3.0 | Исполнитель /возраст/                            | 3.1 Откуда родом и проф-я                              | Язык                 |
| 4.0 | Техн. ср-во записи                               | 4.1 Отметка о графич. записи- /текста, муз., движения/ | Функция              |
| 5.0 | Дата записи и какой экспедицией /рук., оператор/ |                                                        |                      |
| 6.0 | Запись текста                                    | 6.1 Нотация /дата нотации/                             |                      |
| 7.0 | Дополнительные данные                            |                                                        | Жанр /по собирателю/ |

Текстовый инципит

Место хранения материалов

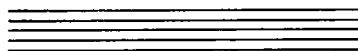
Нотация /инципит/

Ф: Шифр фонозаписи, дорожка, № по реестру

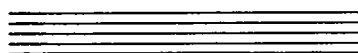


Локальная принадлежность произведения /по информатору/

И: шифр нотации, № по инвест. книге



Т: Шифр по тетради, с.



Средство исполнения

И: Инструмент, № по инвентар. книге

|                                                                       |                                                          |                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| ВС/123                                                                |                                                          |                                                                            |
| 0.0 рр. Волхов-Сясь-Луненка                                           | 0.1 г. Тихвин                                            | Спасовские                                                                 |
| 1.0 дер. Липная Горка, Л/г. с/с,<br>Тихв. р. Лен. обл.                | 2.0 русс.                                                | русский                                                                    |
| 3.0 Т. М. Малова (1911 г.р.)                                          | 3.1 местная, колхозница                                  | На гулянье,<br>когда девки<br>задираются с<br>парнями (для<br>развлечения) |
| 4.0 М/ф "Романтик" ск. 9                                              | 4.1 Пар.слух, запись текста<br>Е. Рогачевская (Л. архив) | Частушки                                                                   |
| 5.0 7.VII/1974 Экспер. ЛОДНТ (р. И. Мацевский, о. А. Соколов)         |                                                          | д. Воскресен-<br>ское, Волх.р-н.                                           |
| 6.0 Е. Рогачевская и С. Айвазян                                       | 6.1 Ю. Е. Бойко (1.8.1975)                               | Пение с<br>балалайкой                                                      |
| 7.0 Запись одного исполнителя 2-мя м/ф по каналам пение,<br>балалайка |                                                          |                                                                            |

Воскресенская деревенька  
 Большая ещё и хороша  
 За водой пойду, увижу  
 Заболит, да заболит моя душа

Ф: ЛГИТМиК, м/л  
 Тихвин-74-1; 1-№ 25

Н: СФ № 506

Т: Экс. тетр.: Тихвин-  
 74-3, с. 19

И: балалайка (эксп.  
 опис. в тетр.-И-  
 Тихвин-74-11-3)

Воскре-сен-ская де-ре-вен-ка боль-ша е-щё боль-ше и хо-ро-ша

и т. д.

|     |     |  |
|-----|-----|--|
| 0.0 | 0.1 |  |
| 1.0 | 2.0 |  |
| 3.0 | 3.1 |  |
| 4.0 | 4.1 |  |
| 5.0 |     |  |
| 6.0 | 6.1 |  |
| 7.0 |     |  |

|          |       |
|----------|-------|
| Ф: _____ | _____ |
| Н: _____ | _____ |
| Т: _____ | _____ |
| И: _____ | _____ |

ТАБЛИЦА 10

Фрагменты из классификационной  
таблицы Хорнбостеля-Закса

|        |                           |                                                                                                                                                                   |                                  |
|--------|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| 3.     | Хордофоны                 | Одна или несколько струн натянуты между двумя неподвижными точками                                                                                                |                                  |
| 32     | Составные хордофоны       | Инструмент состоит из естественно связанных между собой струнодержателя и резонаторного корпуса, которые могут быть разъединены без ущерба для звучащего аппарата |                                  |
| 321    | Лютни                     | Плоскость струн параллельна деке                                                                                                                                  |                                  |
| 321.1  | Лучковые лютни            | Каждая струна имеет свой гибкий носитель                                                                                                                          | Африка<br>Акам, гу, кадан, вамби |
| 321.2  | Яремные лютни или лиры    | Струнодержателем является лежащее в плоскости деки ярмо, которое состоит из двух рожков и перекладины                                                             | Лиры, восточно-африканская лира  |
| 321.21 | Чашечные лиры             | Резонатором служит натуральная или резная чаша                                                                                                                    |                                  |
| 321.22 | Ящичные /коробчатые/ лиры | Резонатором является ящик /коробка/, составленный из дощечек                                                                                                      | Китера /кифара/                  |
| 322.   | Арфы                      | .....                                                                                                                                                             |                                  |
| 322.I  | Дуговые арфы              | и т. д. и т. п.                                                                                                                                                   |                                  |

ТАБЛИЦА 11

**Фрагменты многоаспектных указателей  
инструментария и инструментализма  
Гуцульщины, междуречья Волхова-Сяси**

**I. УКАЗАТЕЛЬ  
инструментов по морфологическим признакам**

| Тип, класс, вид МИ                                     |                                                            | Номер МИ по<br>органографи-<br>ческому опи-<br>санию в книге | Индекс по<br>системати-<br>ческому опи-<br>санию Х.-Закса    |
|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| <i>I. Идиофоны, по которым ударяют непосредственно</i> |                                                            |                                                              |                                                              |
|                                                        | а. ударяемые пластинки                                     | 1, 2, 3, 4, 5                                                | 111.142<br>111.221-9 А<br>111.221-9 В                        |
| А. Удар-<br>ные идио-<br>фоны                          | б. ударяемые сосуды<br>б-1 ударниковые висячие<br>колокола | 6                                                            | 111.242 121                                                  |
|                                                        | б-2 языковые колокола                                      | 7, 8, 9, 10                                                  | 111.242.221<br>111.242.222<br>111.242.222-А<br>111.242.222-В |
| <b>I. Идиофоны</b>                                     |                                                            |                                                              |                                                              |
| <i>2. Идиофоны, возбуждаемые косвенным ударом</i>      |                                                            |                                                              |                                                              |
|                                                        | а. встряхиваемые<br>/погремушки/                           | 111                                                          | 112.13                                                       |
|                                                        | б. скребковые                                              | 12, 13                                                       | 112.24                                                       |
|                                                        | в. разрывающиеся                                           | 44                                                           | 112.3                                                        |
| Б. Щипко-<br>вые идиофоны                              | и т. д. и т. п.                                            |                                                              |                                                              |

**II. УКАЗАТЕЛЬ  
зон бытования МИ и локальных традиций из изготовления,  
строения, форм исполнительства /Гуцульщина/**

|                        | Инструменты /по органографич. описанию/ |           |                     |
|------------------------|-----------------------------------------|-----------|---------------------|
|                        | локальные                               | зональные | обще-<br>гуцульские |
| I. Традиция            |                                         |           |                     |
| З 11. Марамарошское    | 18, 22, 29-д                            | 2, 3, 7   |                     |
| А пограничье           | 72, 86-г                                | 17, 21-б  |                     |
| К 12. Бассейн р. Белая | 18, 26                                  |           | 1, 7, 7-а           |
| А Тисса                | 36                                      | 29-г      |                     |
| Р ...                  | ...                                     | ...       | 7-6, 8, 9           |
| П.                     |                                         |           |                     |



### III. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

| Гермин        | Содержание /с указателем по органогр. описанию/                    | Зона бытования термина /п ук.П |
|---------------|--------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| Выщеток       | Палочка-ударник для игры на цимбалах /29/, цинькало /1/, баса /41/ | 1, 2, 24                       |
| Бас           | МИ 41                                                              | Повс.                          |
|               | Нижняя /4-я/ струна скрипки /38/                                   | Повс.                          |
|               | Большая, басовая трубка дудки /2/                                  | 31                             |
|               | Нижняя струна лиры /43/                                            | 3                              |
| Бас великий   | МИ 40                                                              | Повс.                          |
| Бас волоський | Игра квартами на скрипке /38/ или контра-гусях /39/                | 34, 36                         |
| ...           | ... .. и т. д.                                                     |                                |

### IV. Музыкально-стратегический указатель традиционных форм функционирования МИ

#### А. По сфере и ситуации бытования

| С  | Место бытования                     | № МИ по органогр. описанию           |
|----|-------------------------------------|--------------------------------------|
| Ф  |                                     |                                      |
| Е  |                                     |                                      |
| Р  |                                     |                                      |
| А  |                                     |                                      |
| П  |                                     |                                      |
| Р  | Охотничья практика                  | 12, 46, 54, 63-65, 77, 87            |
| О  |                                     |                                      |
| И  |                                     |                                      |
| З  | Пастушеское хозяйство               | 4, 5-10, 12, 44, 45                  |
| В  |                                     |                                      |
| О  |                                     |                                      |
| Д  |                                     | ... /и т. д./                        |
| С  |                                     |                                      |
| Т  | Собирательство и домашнее хозяйство | 13, 51, 33                           |
| В. |                                     |                                      |
| О  | Трудовые обряды                     | 38, 80, 85, 86                       |
| Б  |                                     |                                      |
| Р  | Календарные                         | мужские и общие 1 /1/, 1-е /1/, 2, 3 |
| Я  | обряды                              | женские 10, 38                       |
| Л  | ... .. и т. д.                      |                                      |

#### Б. По поло-возрастной среде бытования

#### В. По поло-возрастной принадлежности МИ

### Г. По социально-профессиональной принадлежности МИ

Охотники

Пастухи /в т. ч. бывшие/

Сельская интеллигенция

широкий круг людей разных  
профессий и родов деятельности

участники худ. самодеятельности

концертные исполнители

Учащиеся муз. учебных заведений

Народные музыканты-профессионалы-  
исполнители обрядовой музыки

Нар. проф-лы – исполнители тан-  
цевальной музыки и музыки для  
слушания

### В. Стратиграфический указатель инструментария по адресу его происхождения и изготовления

Используемые как МИ готовые предметы различного происхождения № ....

МИ, изготавливаемые детьми

МИ, изготавливаемые охотниками

... ..

МИ, изготавливаемые самими музыкантами

МИ, изготовл. мастерами-специалистами

МИ фабричного производства

### VI. Функциональный указатель МИ

|                                                                                                        |                                                                      |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-------|
| Прикладное музицирование                                                                               | Способствование ритму и характеру<br>трудового процесса              | ..... |
|                                                                                                        | Имитация животных птиц                                               |       |
|                                                                                                        | Эротическая символика; передача<br>желания, зов                      |       |
|                                                                                                        | ..... и т. д. и т. п.                                                |       |
| Ритуальное музицирование                                                                               | Обрядовая магия<br>приуроченность к труду<br>приуроченность к обряду |       |
| Музицирование как средство развлечения и познания мира<br>звуков. Неприкладная, доэстетическая функция |                                                                      | ..... |
|                                                                                                        | ..... и т. д. и т. п.                                                |       |

VII. Указатель традиционных видов исполнительства

- В. По роду использования МИ*  
*Б. По характеру исполнительства*

VIII. Музыкально-структурный указатель МИ

- А. По тоно-звукорядовым особенностям*

---

**МИ без четко фиксированной высоты тона:** С одним высотным тоном . . .  
 С дифференциацией не-  
 скольких высот . . .

---

**МИ с постоянно меняющейся высотой тона** . . .

**МИ с фиксированной высотой** С одним тоном . . .

**высотой тона** Со свободным набором  
 тонов . . .  
 С набором отдельных пер-  
 рестраиваемых гармонич.  
 тонов . . .  
 С ангемитонным зву-  
 корядом — . . .  
 С диатоническим звук-ом  
 Диатоника с элем-тами  
 хроматики  
 С хроматическ. зв-дом  
 Диатоника с микроинтерв.  
 в малообъемн. звук-дах  
 Хроматика и микроинтер-  
 валика на большом объеме. . .  
 звук-да . . .

---

- Б. По строю*

- В. По тональной настройке*

- Г. По ритмическим особенностям*

---

**МИ:** воспроизводящие строго регулируемый ритм

**МИ** сугубо шумовые

**МИ,** способные к извлечению регулируемого ритма, но используемые как шумовые и т. д.

IX. Указатель координации нотных записей НИМ  
 с органографическим описанием

X. Зонально-диалектный указатель наигрышей

### XI. Жанровый указатель наигрышей

| Функциональная сфера                        | Жанр                                                                           |                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ТРУДОВАЯ<br>МУЗЫКА                          | Охотничьи манковые наигрыши                                                    |                                                                                                                                                                     |
|                                             | Пастушеские сигнальные наигрыши                                                | Хронометрия дня и трудовых действий пастуха                                                                                                                         |
|                                             | Лирика, приуроченная к пастушескому быту<br>Переключки при сборе ягод и грибов | Сигналы об опасности                                                                                                                                                |
| МУЗЫКА<br>СКОТОВОД-<br>ЧЕСКОГО<br>КАЛЕНДАРЯ | Зимние календарные ритуальные наигрыши и песни                                 | Сигналы к колядованию<br>Коляды<br>Кругляки /хороводы/<br>Плесы /шествия/                                                                                           |
|                                             | Весенние наигрыши                                                              | Ритуальные<br>Легиницкие /в т. ч. эротические/ наигрыши-зовы<br>Коломыйки-спиванки, приуроченные к весенним обрядам                                                 |
|                                             | Весенне-летние                                                                 | Полонинские /в т. ч. приуроченные к полонинскому ходу/<br>Детская игровая музыка /в т. ч. учебная/                                                                  |
| МУЗЫКА<br>СЕМЕЙНЫХ<br>ОБРЯДОВ               | Свадебного                                                                     | Бервинкови /в т. ч. песни/<br>Ладканки /в т. ч. песни/<br>Марши и музыка к шествию<br>Свадебные коломыйки                                                           |
|                                             | Похоронного                                                                    | Сигнальные<br>Наигрыши к причитаниям<br>Наигрыши к шествию и опусканию гроба<br>Наигрыши-"разговоры" с душами умерших                                               |
|                                             | Бытовые танцы                                                                  | Гуцулки<br>Медленные /старовіцькі-стариковские, старосветские/<br>гуцулки<br>челединские /женские/ гуцулки<br>пивторак<br>коломыйки<br>козачки<br>полька<br>румунки |

|                                                          |                                                                |                                        |
|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
|                                                          | Аркан<br>Решето<br>Косар<br>Чабан                              |                                        |
| Сюжетные танцы                                           |                                                                |                                        |
| Лирические наигрыши с географической принадлежностью     |                                                                |                                        |
| Свободная лирика на песенной основе                      |                                                                |                                        |
| Песни-спиванки коломыйкового и козачкового строения      |                                                                |                                        |
| Свободная лирика на танцевальной основе                  |                                                                |                                        |
| Свободная лирика на материале спиванок и обрядовых песен |                                                                |                                        |
| НЕПРИУ-<br>РОЧЕННАЯ<br>МУЗЫКА<br>ДЛЯ<br>СЛУШАНИЯ         | Наигрыши, основанные на обрядовой музыке                       | календарной<br>свадебной<br>похоронной |
| ПРОГРАММНАЯ<br>МУЗЫКА                                    | Наигрыши с имитацией звуков природы, быта и МИ                 |                                        |
|                                                          | Программные композиции на основе трудовой /пастушеской/ музыки |                                        |
|                                                          | Наигрыши на основе эпоса об опрышках, с элементами его сюжетов |                                        |
|                                                          | Программные композиции на различной основе                     |                                        |
|                                                          | Рассказы с музыкально-изобразительными иллюстрациями           |                                        |

## ХII. Указатель средств исполнения наигрышей

Сольные наигрыши

Сольные наигрыши на фоне собственного горлового гудения играющего /“з гуком”/

Речь в сопровождении инструмента соло

|                                   |                                              |
|-----------------------------------|----------------------------------------------|
| Пение в сопровождении инструмента | обрядовое пение<br>спиванки и плясовые песни |
|-----------------------------------|----------------------------------------------|

Песни без сопровождения /вокальные варианты инструментальных наигрышей

Причитания в сопровождении инструментального ансамбля

|                                      |                                          |
|--------------------------------------|------------------------------------------|
| Однородные инструментальные ансамбли | пастушеские<br>свадебные<br>танцевальные |
|--------------------------------------|------------------------------------------|

Ансамбли “троистой” и “великой” музыки

## ХIII. Фактурный указатель средств исполнения наигрышей

Сольное одноголосие

Антифонное одноголосие

Одноголосие с эпизодическим бурдоном

Одноголосие со скрытой аккордовой гармонией

Бурдонное двухголосие

/одноголосие с одним бурдонным голосом/

с постоянным бурдоном  
с колеблющимся бурдоном,  
переходящим во 2-й голос

- |                                                                                                  |                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Одноголосие с двойным и тройным /в т. ч. колеблющимся/ бурдоном                                  | с переходом в гармоническое трехголосие                             |
| Двухголосие с двойным бурдоном                                                                   |                                                                     |
| Одноголосие с элементами двух- и многоголосия                                                    | гармонического кластерного                                          |
| Одноголосие с элементами двух- и многоголосия одновременно с бурдонами                           |                                                                     |
| Гармоническое двухголосие                                                                        |                                                                     |
| Гетерофонное двухголосие                                                                         |                                                                     |
| Гетерофонное трехголосие                                                                         | с бурдоном<br>с эпизодическим 4- и 5-голосием<br>с тройным бурдоном |
| Гармоническое многоголосие /одноголосие, эпизодические – 2–3-голосие с аккордовым сопровождением |                                                                     |
| Гетерофония с сопровождением готовыми аккордами                                                  |                                                                     |
| То же на фоне нескольких бурдонов                                                                |                                                                     |
| Неаккордовое /в т. ч. кластерное/ 2- и многоголосие                                              |                                                                     |
| Сочетание гетерофонного многоголосия, имитационной полифонии, аккордовой гармонии и бурдона      |                                                                     |

**XIV. Ладо-звукорядный указатель наигрышей /Волхов-Сясь/**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

- Натуральный ряд от Соль – источник алгоритма расположения звукорядов в Указателе
- Множество приблизительно одинаковых тонов нефиксированной высоты ..... .
- Скользящее интонирование без жестко фиксированной высоты ..... .
- Сочетание нескольких /в т. ч. меняющихся, колеблющихся/ тонов неточной высоты..... .
- Шумовой набор разных негармонических тонов точной высоты ..... .

..... .

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, and a whole note on B4. A bracket underneath the first two notes is labeled with the number '8'.

.....

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, and a whole note on B4.

.....

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, and a whole note on B4.

.....

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, a whole note on B4, and a whole note on C5. A box is drawn around the notes A4, B4, and C5.

.....

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, and a whole note on B4. A bracket underneath the first two notes is labeled with the number '8'.

.....

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, a whole note on B4, and a whole note on C5 with a sharp sign (#).

...

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4 with a sharp sign (#), and a whole note on B4.

...

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, a whole note on B4, and a whole note on C5. The notes A4 and B4 are circled.

...

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, a whole note on B4, and a whole note on C5. A group of notes A4, B4, and C5 is circled.

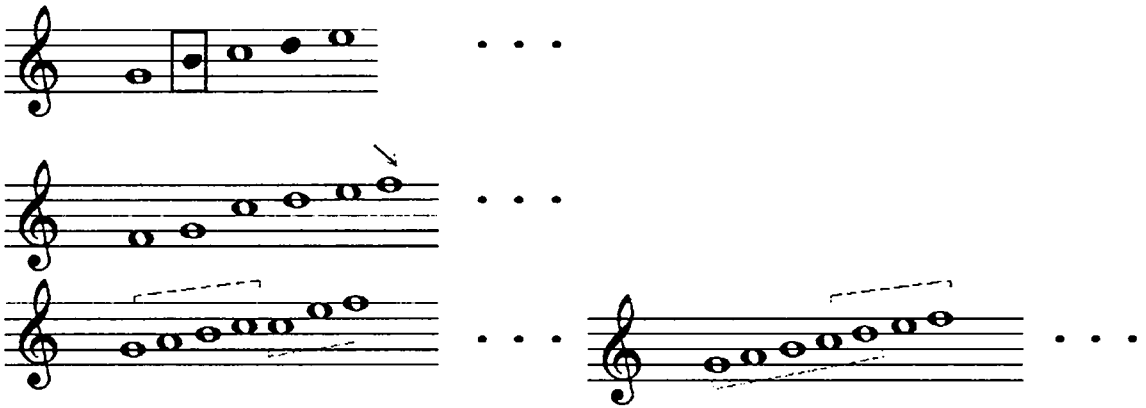
...

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4 with a flat sign (b), a whole note on B4, and a whole note on C5 with a flat sign (b).

...

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: a whole note on G4, a whole note on A4, a whole note on B4, and a whole note on C5. A box is drawn around the notes A4 and B4.

...



**XV. Ритмический указатель наигрышей /Гуцульщина/**

Нестабильная свободная ритмика, обусловленная звукоизобразительностью. Непериодический речитатив /“співана декламація”/. Подчинение музыкальной ритмики нестрофической речевой, характерной для причитаний /голосінь/ и связанным с ним инструментализмом

Периодическая ритмика с мобильной внутренней ритмической структурой

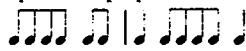
охотничья, манковая, исходящая из реальных прообразов . . . . .

сигнальная десцендентная /серия мелких длительностей, завершаемая крупной, либо с постепенным укрупнением . . . . .

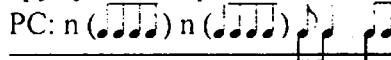
пастушеская ритмика по формуле “клич /зов/ с остановкой на долгой ноте – перебор /мелкими длительностями – кода /протяженный звук/”

пастушеская ритмика с мобильной внутренней структурой, но с постоянным метром: 15/8

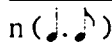
пастушеская танцевальная ритмика /известная стабилизация в принцип мобильного периода/: “чабан” /ритм. форма /РФ/: 6+6, ритм. схема /РС/:



“румунка” /опрышковская/: РФ /4/+ /4/+3#1



Ритмические периоды элементарного строения



Стабильная периодическая /строфическая ритмика/

Ритуально-магических /или заклинательных/ формул

Плес: 10-сложный 2-коленный стих: РФ: 5+5 РС: (quarter note, quarter note, quarter note, quarter note) quarter note

Колядка типа “Гой дай Боже”: 10-сложн. 2-х-колен. рефреном. РФ: 5+5 R 4 и т. д



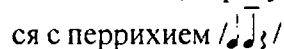
Танцевальная

Коломыйка: Муз. строфа  
из двух 2-стиховых строк  
РФ: 4+4+6

со спондеем в кадансе, РС:



со спондеем, чередующимся



и т. д.

ТАБЛИЦА 12

Темповое сопоставление типовых интерпретаций сутартинес (Аукштайтис, Литва)

| Жанры                                                  | Средство исполнения                       | Темп (метроном)                                                            |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Инструментальные сутартинес                            | даудитес<br>(больш. натур. трубы)         | ♩ = 66–72                                                                  |
|                                                        | рагай<br>(с натур. трубы)                 | ♩ = 72–96                                                                  |
|                                                        | канклес<br>(цитровид. хордофоны)          | ♩ = 72–90(96)<br>наиболее употребительно:<br>♩ = 76–80                     |
|                                                        | бирбинес (кларнеты)                       | ♩ = 108, 120                                                               |
|                                                        | скудучай<br>(ансамблевые закрытые флейты) | ♩ = 80–96<br>наиболее употребительно:<br>♩ = 96                            |
| Вокальные сутартинес                                   |                                           | ♩ = 84–96                                                                  |
|                                                        | пение                                     | ♩ = 63                                                                     |
|                                                        | ламздяляй (свистковые флейты)             | ♩ = 84–144<br>наиб.   одна группа: 84–96<br>употр.   другая группа 104–126 |
| Бытовая инструментальная музыка (марши, польки, песни) |                                           | ♩ = 120–192                                                                |
|                                                        | ожё рагай (рожок из козьего рога)         | ♩ = 76–144                                                                 |

Данные по: 922; 261

Рис. 1

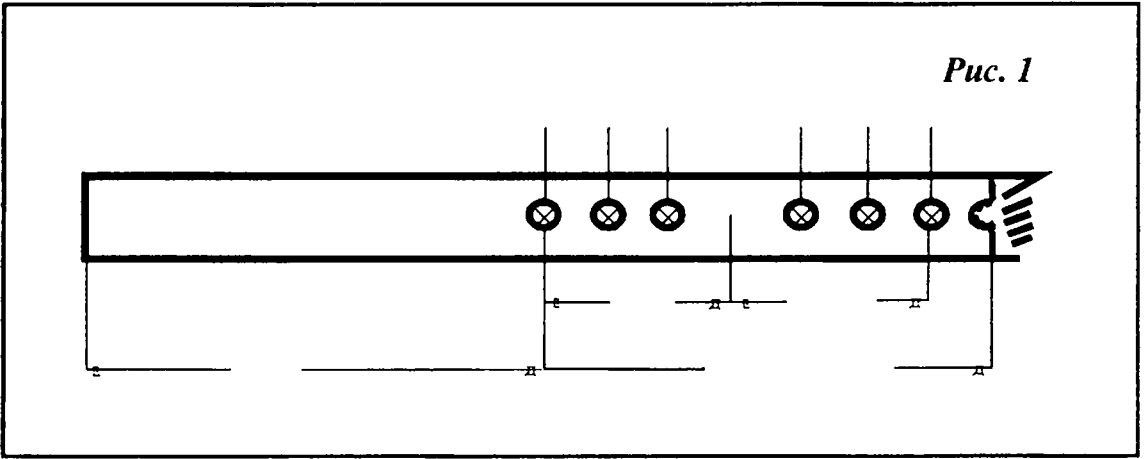
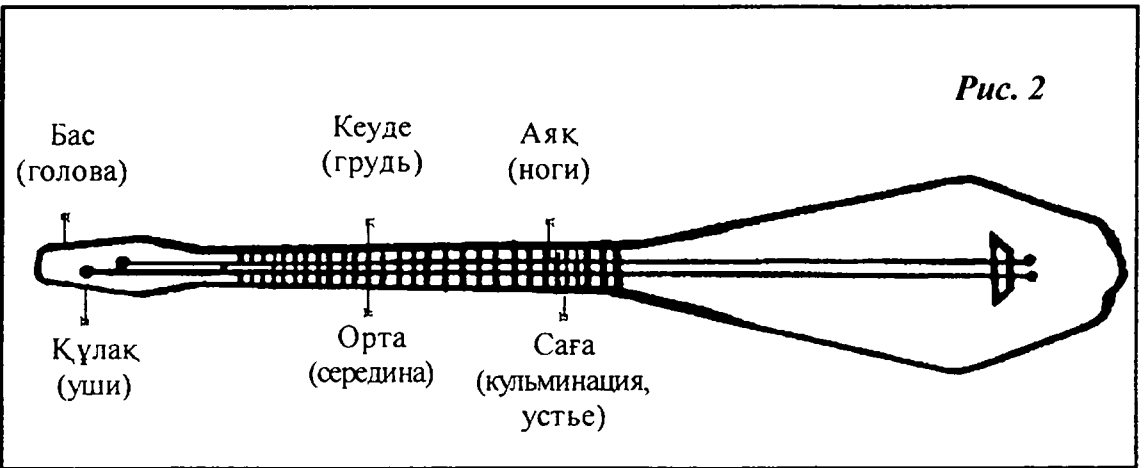
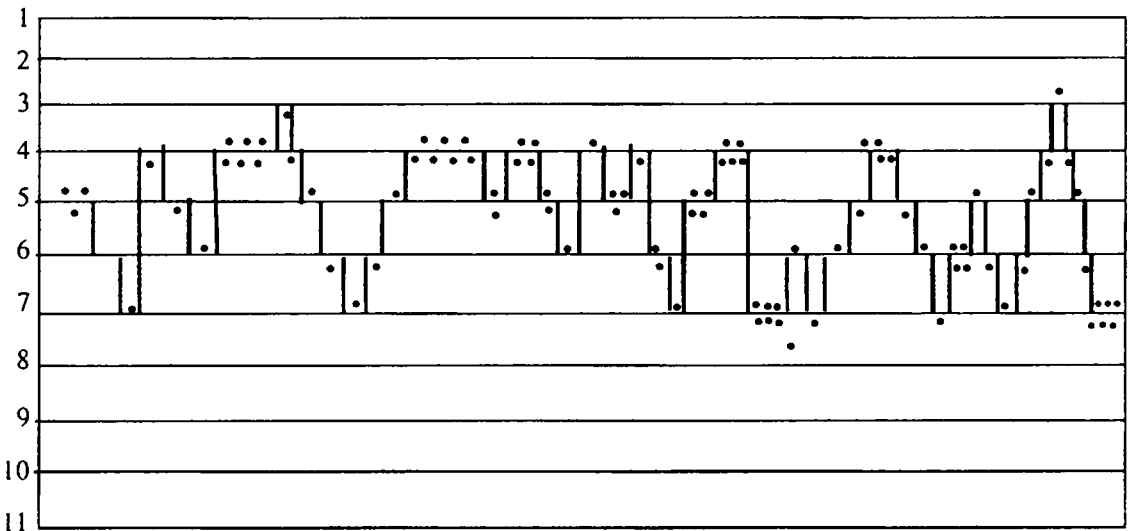


Рис. 2



Образец хорезмской табулатурной нотации

Рис. 3



---

---

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

|               |   |                                                                                                      |
|---------------|---|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| АГК           | – | Алматинская государственная консерватория (ныне Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы) |
| АдНИИ         | – | Адыгейский научно-исследовательский институт                                                         |
| АН            | – | Аналитическая нотация                                                                                |
| ант.          | – | античный                                                                                             |
| б.2           | – | большая секунда                                                                                      |
| БА на Н, БАНН | – | Болгарская академия наук                                                                             |
| БГК           | – | Белорусская государственная консерватория (Минск) (ныне Академия музыки)                             |
| БСЭ           | – | Большая Советская энциклопедия                                                                       |
| в., вв.       | – | век, века                                                                                            |
| ВНИИИ         | – | Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (ныне Гос. институт искусствознания)    |
| ВНМЦ НТ и КПР | – | Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы         |
| ВООПИК        | – | Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры                                          |
| ВТЭМ          | – | Вопросы теории и эстетики музыки (тематический сборник-сериал)                                       |
| вып.          | – | выпуск                                                                                               |

|              |                                                                                                                          |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ГИЗ          | – Государственное издательство                                                                                           |
| ГИМН         | – Государственный институт музыкальной науки (Москва)                                                                    |
| ГМПИ         | – Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (Москва) (ныне Российская академия музыки)             |
| ДВПИИ        | – Дальневосточный педагогический институт искусств                                                                       |
| ДНЦ          | – Дальневосточный научный центр (Владивосток)                                                                            |
| Этн. сб.     | – Этнографический сборник Научного общества им. Т. Шевченко (Львов)                                                      |
| Изв. ИМ      | – Известия Института музыкознания (София)                                                                                |
| изд.         | – издано                                                                                                                 |
| Изд-во СЭ    | – Издательство “Советская энциклопедия”                                                                                  |
| ИИФЭ         | – Институт искусствоведения, фольклора и этнологии Академии наук Украины (Киев)                                          |
| ИИЭФ         | – Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси (Минск)                                       |
| ИИЯЛ         | – Институт истории, языка и литературы (Уфа)                                                                             |
| ИМ           | – инструментальная музыка                                                                                                |
| ИЯЛИ         | – Институт языка, литературы и истории (Казань)                                                                          |
| К.           | – Киев (в библиографии)                                                                                                  |
| КМФ СК РСФСР | – Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР                                                            |
| КОЛГК, КОЛДК | – Киевская ордена Ленина государственная консерватория (ныне Национальная музыкальная академия)                          |
| КПД          | – коэффициент полезного действия                                                                                         |
| КСТ          | – Комплексная синтезирующая транскрипция                                                                                 |
| КФ ГК ЛитССР | – Клайпедские факультеты Государственной консерватории Литовской ССР (ныне факультет искусств Клайпедского университета) |
| лат.         | – латинский язык                                                                                                         |

- ЛШИК – Ленинградский государственный институт культуры (ныне университет культуры и искусства)
- ЛШИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств – РИИИ)
- ЛДК, ЛГК – Львовская государственная консерватория (ныне Музыкальная академия)
- ЛОЛГК – Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория (ныне С.-Петербургская консерватория)
- МДОЛГК – Московская дважды ордена Ленина государственная консерватория (ныне Московская консерватория)
- МИ – музыкальный инструмент (инструменты)
- МКИ – Марийское книжное издательство
- напр. – например
- ИИИЭЯЛИ – Научно-исследовательский институт экономики, языка, литературы и истории (Майкоп)
- ИИИЯЛИЭ – Научно-исследовательский институт языка, литературы, истории и экономики (Саранск)
- ИИМ – народная инструментальная музыка
- ИТЕ – Народна творчість та етнографія (журнал)
- ИТШ – Научное общество им. Т. Шевченко (Львов)
- ОГК – Одесская государственная консерватория
- ОЛЕАЭ – Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии
- ОИМЦ ИТ и КИР – Областной научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы
- ИИМТ – первичная модель текста
- РГМПИ – Ростовский государственный музыкально-педагогический институт (ныне консерватория)
- РКП – рукопись
- РМГ – Русская музыкальная газета

|            |                                                               |
|------------|---------------------------------------------------------------|
| РНМЦ       | – Республиканский научно-методический центр                   |
| РФ         | – Русский фольклор (сборник-сериал)                           |
| СК         | – Союз композиторов                                           |
| СМ         | – Советская музыка (журнал)                                   |
| СН         | – Синтетическая нотация                                       |
| совр.      | – современный                                                 |
| СЭ         | – Советская этнография (журнал)                               |
| ТашГУ      | – Ташкентский государственный университет                     |
| ТГК        | – Ташкентская государственная консерватория                   |
| УЗМА       | – универсальный знак микроальтерации                          |
| УИ         | – устная информация                                           |
| УКС        | – универсальная комплексная систематизация                    |
| УТОПІК     | – Украинское общество охраны памятников истории и культуры    |
| Худ. лит.  | – Издательство “Художественная литература”                    |
| ЭВМ        | – электронно-вычислительная машина (компьютер)                |
| CSAV       | – Чехословацкая академия наук                                 |
| IFMC, ICTM | – Международный Совет народной (традиционной) музыки          |
| МНМ        | – Музыкально-исторический музей (Стокгольм)                   |
| PWM, PWN   | – Государственное музыкальное (научное) издательство (Польша) |
| SAV        | – Словацкая академия наук                                     |
| SIMP       | – Studia instrumentorum musicae popularis (Стокгольм)         |
| SNM        | – Словацкий национальный музей (Братислава)                   |
| ТИМ        | – традиционная инструментальная музыка                        |

---

---

---

## РЕЕСТР ФОТОГРАФИЙ

- Ф-1 Танец – “игра на руках” в сопровождении гармоники-хромки. Семья Мазановичей, дер. Березняк Киришского р-на Ленинградской обл., 1978 г. Архив И. Мациевского (АИМ).
- Ф-2 Гуцульская сакральная резьба по дереву (94:54).
- Ф-3 Слева: ведущий цимбальный мастер Прикарпатья Лукин Чорнявский, с. Шепит Косовского р-на Ивано-Франковской обл., фото 1970 г. (АИМ); справа: цимбалист Дмитрий Бышнёв, дер. Дрозды Витебского р-на, Витебской обл. Фото В. Слуцкого. Архив А. Ромодина (ААР).
- Ф-4 Михайло Тафийчук, урочище Буковец села Верхний Ясенив Верховинского р-на Ив.-Франк. обл. 1977 г. Фото Ю. Бойко (АИМ).
- Ф-5 На роге из т.н. венгерских волов играет Петро Венгрин, с. Криворивня Верховинского р-на Ив.-Франковск. обл. Фото Ю. Бойко (1977 г.) (АИМ).
- Ф-6 Потомственная пастушка Ефросинья Брюханова из Южной Карелии, в 70–80-х гг. пасла объединенное стадо дер. Березняк Киришского р-на (АИМ).
- Ф-7 Павел Буев, дер. Городище Киришского р-на. Фото 1984 г. (АИМ).
- Ф-8 Сельский скрипач, Смоленская обл. Фото Е. Антоненко (ААР).
- Ф-9 Kamiński Wi. Skrzypce polskie. Kraków, 1969. № 21.
- Ф-10 Юлия Таникова – солистка Ансамбля гуслей Микряковского ДК Горномарийского р-на Республики Марий Эл. Необычна постановка: левой рукой играет мелодическую линию, для чего модифицировали инструмент. Фото 1964–65 гг. Архив Е. Таниковой.
- Ф-11 Традиционные музыканты из Моркинского р-на Марий Эл. Фото 30-х годов. Герасимов О. Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996. 4-я стр. форзац.

- Ф-12 Фото (1970-х гг.) Н. Абубакировой. Архив Н. Абубакировой.
- Ф-13 Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. М., 1990. С. 221.
- Ф-14 С голландской почтовой открытки 1905 г. Архив Е. Хаздан.
- Ф-15 Свадебные музыканты с. Селятин Путильского р-на Черновицкой обл., 1977 г. Фото Ю. Бойко (АИМ).
- Ф-16 Чисталев П. И. Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984. С. 46.
- Ф-17 “Сутаргинес сильных мужчин” – так называют ансамблевые многоголосные композиции на амбушюрных рогах. Vilnius, 2000. Р. 161
- Ф-18 Валмиерский р-н Латвии, 1981 г. Tautas mūzikas unstrumenti, Rīga, 1988. С. 1 вклейки.
- Ф-19 Анна Русснена, 1925 г. р., с. Чиндяново Дубёнского р-на Республики Мордовия. Фото Л. Зыбкиной (2002 г.). Архив Л. Зыбкиной.
- Ф-20 Ханты. Манси. Кто мы? СПб., 1993. С. 111.
- Ф-21 Нижнекамский р-н Республики Татарстан, 1982 г. Фото Н. Альмеевой. Архив Н. Альмеевой (АНА).
- Ф-22 Мамадышский р-н Татарстана, 2000 г. Фото Н. Альмеевой (АНА)
- Ф-23 Исмаил Алахвердов, с. Баш Гёйнюк Шекинского р-на Азербайджана, 2003 г. Фото Ф. Челеби. Архив Ф. Челеби (АФЧ).
- Ф-24 Квартет зурначей из г. Шеки, 2003 г. (АФЧ).
- Ф-25 2001 г. (АФЧ).
- Ф-26 Збигнев Коженевски, 1940 г. р., г. Бранск Белостоцкого (ныне Подляшского) воеводства. 1997 г. Фото И. Мациевского (АИМ).
- Ф-27 Яуген Агародник (родом из Гродненщины), 1998 г., с. Гарадок одноименной гмины Белостоцкого (ныне Подляшского) воеводства Польши. Фото И. Мациевского. (АИМ).
- Ф-28 Кали Жантлеуов – народный артист Республики Казахстан. Фото из архива К. Сахарбаевой, профессора кафедры домбры ФНМ Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.
- Ф-29 Свадебные музыканты, д. Стахово, Столинского р-на, Брестской обл. В. Бульба (1958 г. р.) – скрипка; В. Булыга (1958 г. р.) – гармоника; В. Гологляд (1976 г. р.) – гармоника. Фото Р. Гамзович (2004 г.).
- Ф-30 Дер. Дмитрово Тихвинского р-на Лен. обл., 1975 г. Фото А. Годовикова. (АИМ).



---

---

---

## ТҮЙІН

Монография мәдениеттің ерекше феномені ретіндегі дәстүрлі аспаптық музыканы (ДАМ) ғылымда алғаш рет зерделеу мен жалпылама зерттеудің тәжірибесі болып табылады. Еңбек әлем халықтарының музыкалық мәдениеті жөніндегі көптеген басылымдық, мұрағаттық, иконографиялық деректемелерге, сондай-ақ негізінен славян, Балтық бойы, түркі, роман, финн-угор халықтарының және Еуразияның басқа да бірқатар халықтарының дәстүрлі аспаптық музыкасын далалық экспедициялық зерттеулерге негізделеді.

Кіріспеде Қиыр, Орта, Таяу Шығыс, Ескі және Жаңа Дүние елдеріндегі ежелгі дәуірлерден, Ортағасырлар, Қайта Орлеу, Ағарту дәуірлерінен бастап қазіргі уақытқа дейінгі музыкалық аспаптар (МА) мен дәстүрлі аспаптық музыканың зерттелу тарихының негізгі кезеңдері қарастырылған.

Бірінші тарау дәстүрлі қарекеттің әртүрлі салаларында: аңшылықта, малшаруашылығында (соның ішінде еңбекті ұйымдастыру үшін, еліктіру, тағы аңдар мен аруақтарды, қарақшыларды қорқыту, малды, үй-жайды және т. б. сақтау үшін) және еңбек пен шаруашылықтың басқа түрлерінде, оскери және қорғаныстық әрекеттер, қарым-қатынастың алуан түрлі нысандарында, соның ішінде дабыл, белгі беру практикасында, көзбайлау амалдарында, архаикалық және заманға орай табынуларда, күнтізбелік (көктемгі, қысқы,

жазғы, күзгі) және отбасылық (бала туу, үйлену, жерлеу, ас беру) ғұрыптарында, бал ашуда, сиқырлау әрекеттерінде, гипноз сеанстарында, ауруларды емдеуде, әртүрлі оқиғаларға орайластырылған ғұрыптық қатынас нысандарында, қауымды, руды, тайпа мен мемлекетті басқаруда, этномәдени, әлеуметтік, жыныстық-жастық, кәсіптік белгілі бір топқа қатыстылық белгісін көрсету үшін инструментализмнің қолданылу мәселелеріне арналған. Дәстүрлі аспаптық музыканың эстетикалық бағыттылығынан басқа ерекшелігі мен жанрлары, аспаптық лирика, сондай-ақ дәстүрлі аспаптық музыканың әр замандар адамдары мен халықтарының санасындағы, дүниетанымындағы, әдепнамасы мен құндылық бағдарларындағы, олардың мифтеріндегі, аңыз-әңгімелеріндегі, эпостағы, өлеңдердегі, ауызша поэтикалық шығармашылығы мен әдебиеттегі, ою-өрнектері, графика мен кескіндемедегі және т. б. рөлі мен маңыздылығы қарастырылған.

Екінші тарауда инструментализм көркемдік қарекеттің басқа түрлерімен – вокалдық музыкамен, хореографиямен, прозамен, поэзиямен, сахналық шығармашылықтың ойын, театрлық және басқа да түрлерімен, бейнелеу өнерімен және архитектурамен салғастырылып зерттелген. Инструментализмнің полиэлементтік (синкреттік және синтездік) көркемдік қарекеттерге сандық (бинарлық, тернарлық және т. б. ұштасулар), синтаксистік-семантикалық және прагматикалық деңгейлерде (приматтық, кезектес-приматтық, баламалық ену формалары; полиэлементтілікті жүзеге асырудың солалық немесе ансамбльдік формалары, ұжымдық үйлесу не дирижермен, ансамбльдің басшысымен немесе ғұрыптық қарекеттің басқарушысымен орындау) ену түрлері зерттелген. Құралсыз, орындаушы өз денесінің мүмкіндіктері шектерінен аспайтын ауто-аспаптық деп аталатын немесе корпоромузыка секілді ерекше түрлері, инструментализм мен вокалдық музыка, би, пантомима, чечетка, театрлық әрекет арасындағы көптеген шекті және өтпелі құбылыстар қарастырылған. Инструментализм мен өнердің басқа түрлерінің ортақтығы мен айырмашылықтары, өзара ықпалы,

сондай-ақ инструментализмнің жекелеген түрлерінің, ДАМ мен академиялық музыка мәдениетінің өзара әрекеттестігі функциялық, бейнелі-эстетикалық және құрылымдық-синтаксистік деңгейде зерделенеді.

Үшінші тарауда жалпы алғандағы инструментализмнің және атап айтқанда, ДАМ-ның генезисінің, эволюциясы мен тарихи дамуының проблемалары зерттеледі. Музыка аспаптары мен ДАМ-ның ең ежелгі түрлерінің қалыптасуындағы, еңбек, магия, табыну, өнер формаларының эволюциясындағы, синкретизмнің ыдырауындағы, жыныстық-жастық саралану мен маманданудағы, инструментализмнің, музыка аспаптары мен музыкалық стилистиканың қалыптасуы мен дамуындағы физикалық және биологиялық музыка (табиғат пен тіршілік иелерінің дыбыстары) деп аталатынның рөлі қарастырылған. Әртүрлі жергілікті мәдениеттердің өзара әрекеттестігінің, инструментализмнің этносаралық интеграциясының, әлемдік музыкалық жүйелердің (соның ішінде еуропалық және мақамдық) қалыптасуының жолдары ДАМ-ның көптеген аймақтық және ұлттық құбылыстарымен және принципті эстетикалық-стильдік айырмашылықтарымен салыстырыла отырып зерттелген. ДАМ-ның (әрбір нақты тарихи-этностық аймақта ерекше болатын) мәдени-стильдік стратификациясы көрсетілген.

Төртінші тараудың тақырыбы – инструментализм дәстүрлері тіршілігінің ерекшелігі. Ондағы фольклорға, халықтық өнердің басқа да түрлеріне тән халықтық, ұжымдық, стихиялылық, анонимдік, варианттылық, дәстүрлілік, ауызшалық секілді категориялардың өзіндік ерекшелігі, болмауы не қарама-қарсы жүзеге асуы көрсетілген. Авторлық пен шығармашылық даралықтың, қарым-қатынастың аудио-кинезо-визуалдық арнасының ерекшелігі, әншінің жадынан өзгеше сазгер жадының ерекшелігі, ДАМ шығармаларындағы форманың қамтылуы мен иерархиялануындағы символиканың рөлі, аспапшылардың шығармашылықты материалдандыруға ұмтылуы, олардың белгілі бір (соның ішінде иероглифтік) формаларға, жеке әдістерді, ырғақтық-интонациялық

фигураларды, мәтіннің фрагменттерін, нотацияны, дыбыстық-және видеожазбаның фрагменттерін, көркемдік мәтіндердің өздерін, сондай-ақ шығармашылық принциптерін ұғынуда, жасауда және ұрпақтан-ұрпаққа беруде *түйіспелік қарым-қатынасты* сақтауға ұмтылуы көрсетілген. Инструментализмнің екінші бір өркенді белгісі *кәсібилік* болды. Оның жүзеге асырылуының функциялық, психологиялық, әлеуметтік-демографиялық және құрылымдық-стильдік деңгейлердегі формалары, табиғи дарын мен тәрбие, музыкалық аспапты меңгеру, репертуарлық және орындаушылық техниканы меңгеру, шығармашылық және түр қалыптастыру үрдісін ұғыну, сазгердің тыңдаушылар бұқарасына психологиялық және экономикалық тұрғыдағы қарсы қойылуы, келісім-шарттар, еңбек ерекшелігі, шығармашылық жарыс пен әлеуметтік бәсеке, тұрмыс, киім, кәсіби аурулар, оқу процесі және оқыту түрлері, аспапшылардың орындаушылық мектептері мен цехтық ұйымдарының қалыптасуы; өзінше бір үлгідегі музыкалық-этностық бірлестіктердің қалыптасуына дейін баратын өзіндік кәсіби музыкалық жанрлардың, теорияның, терминологияның, жаргонның, функциялық мамандану мен оқшауланудың қалыптасуы қарастырылады.

Бесінші тарау ДАМ-ды құжаттау және зерттеу проблемаларына арналған. Музыка аспаптарының сақтау қоймаларында, археологиялық қазбаларда, иконографияда, жазбаша ескерткіштерде, ауызша ақпаратта тіркелген атрибуциясы мен талдаудың принциптері, кешенді және тақырыптық далалық зерттеудің типтері, каталогтеу мен жүйелеу ұстанымдары зерттелген; ежелгі Қытай заманынан бастап ХХ ғасырдың аяғына дейінгі музыкалық аспаптарды таптастырудың әлемдік тарихының бейнесі берілген, музыкалық аспаптар мен ДАМ-ның қазіргі жүйеленбелерінің негіздері дайындалған. ДАМ-ды транскрипциялаудың даму жолдары және мелография мен кешенді синтездейтін нотацияға дейінгі қазіргі заманғы жетістіктер, транскрипцияның тиісті белгілері мен әдістері көрсетілген.

Алтыншы тарау ДАМ туындыларындағы көркемдік мөтінің қалыптасу ерекшелігіне арналған. Оның қалыптасуының жанрлық және стильдік алғышарттары анықталған. Өзінше бір үлгідегі бейнеліліктің, тақырыптың, бағдарламалылықтың (олардың түрлері мен жүзеге асырылу әдістерін таптастырумен қоса) рөлі, ДАМ-да оларды анықтаудың ерекшеліктері, дәстүрлі аспаптық композициялардағы аспап пен орындаушылық техниканың ерекшелігінің тікелей және аралық бейнеленуі, ДАМ-ның орындаушылық табиғатының мөтінің микро- және макроформаға ықпалы, ондағы канон мен импровизацияның және олармен байланысты құрылымдық жинақылықтың, орнықтылық пен реверсивтіліктің дуализмі көрсетілген.

Қорытынды түйіндердің арасында ДАМ-ның материалдық және рухани мәдениет жүйесіндегі ерекше құбылыс ретіндегі автономиялылығы, оған арналған ерекше ғылыми пән — *органофонияның* — қажеттілігі мен нақты қалыптасу үрдісі тұжырымдалады. Оның өз объектісі мен пәні болуымен қоса, сонымен қатар зерттеудің өзіне тән ғылыми әдіснамасы мен әдістемесі, сондай-ақ салаішілік мамандануда белгілі бір конгломераты бар.

---

---

---

---

## SUMMARY

The present monograph is the first attempt of scientific definition and complex research of traditional instrumental music (TIM) as a distinct cultural phenomenon. The work is based on numerous printed, archived and iconographic sources of information on world musical culture, as well as on field research of TIM, mostly of Slavic, Baltic, Turkic, Romanic, Finno-Ugric and other peoples inhabiting Eurasia.

Described in the *Introduction* are the main milestones of the history of research of musical instruments (MI) and TIM, from the Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, and the Enlightenment to the present day, in the countries of Far East, Middle East, Near East, Europe and the Americas as well as the development of methodology and various trends and schools in modern research.

The *1<sup>st</sup> Chapter* is dedicated to functions performed by musical instruments in various spheres of traditional activity, namely:

- hunting, cattle-breeding (including labour organization, attracting and scaring of spirits, robbers and wild animals, guarding, protection of cattle, home etc.);
- military and guarding background, magical actions, archaic and modern cults, that is: calendar (spring, summer, autumn, winter) and family (birth, marital, funeral and wake) rites; witchcraft, fortune-telling, hypnotic actions, healing, timed ritual forms of communication;
- ruling a community, a tribe, or a country;
- as a sign of belonging to certain cultural, ethnic, social, gender, age, or professional group.

Considered in this chapter are the specificity and genres of TIM having a purely aesthetic nature, instrumental lyrics, as well as the role of TIM in the conscience, outlook, ethics, and value systems of peoples of different ages and countries, in their myths, legends, epics, songs, literature, oral poetical tradition, carving, line drawing, painting etc.

In the 2<sup>nd</sup> Chapter the research of instrumental musical culture is presented, the latter being compared to other forms of artistic activity, such as vocal music, choreography, prose, poetry, games, theatre and other forms of scenic creativity, fine arts and architecture. Discussed are the types of inclusion of instrumental musical culture into polyelement (syncretic and synthetic) artistic acts at quantitative (binary, ternary and other combinations), syntactic/semantic and pragmatic levels (primacy, successive primacy, equivalent inclusion; solo/ensemble form of polyelement organization, collective coordination or performance with a conductor, a band leader or a rite leader).

Special forms of instrumental musical culture without a tool, the so called autoinstrumental music or corpormusic, are considered, where the performer does not exceed the capabilities of his/her own body; also considered are the numerous fringe and transitional phenomena between instrumental musical culture and vocal music, dance, pantomime, step dance, and theatrical performance. Commonness, dissimilarities and reciprocal influence of instrumental musical culture and other art forms, as well as interactions between different kinds of instrumental musical culture, namely TIM and academic music culture, are discussed at functional, aesthetic imaginative and structural syntactic levels.

The 3<sup>rd</sup> Chapter is a research of the genesis, evolution and historic development of instrumental musical culture, in general sense, and TIM, in particular. Considered are the role of so called physical and biological music (sounds of nature and living beings) in the development of the ancient MI and TIM and the role of evolution of labour, magic, religion, art, gender/age and social/professional differentiation and specialization, and splitting of syncretism in infancy and development of instrumental musical culture, MI and musical stylistics. The ways of interaction between various local cultures, interethnic integration of instrumental musical culture, early stages of development of world musical systems (including European and

Makam systems) as compared to numerous regional and national phenomena of TIM, and their principal aesthetic and style differences are considered. Cultural/style stratification specific for every historical ethnic region is outlined.

*The 4<sup>th</sup> Chapter* is dedicated to the specificity of existence of instrumental musical cultural traditions. Shown in the chapter are:

- the singularity, absence, or opposition to realization in musical instrumental tradition of categories immanent for other kinds of traditional art, such as national character, collectivity, spontaneity, anonymity, variability, correspondence with the tradition, and oral nature;

- specificity of authorship and individualization of creative activity and of kinetic/audiovisual communication channel and difference of the musician's memory from that of a singer; the role of symbolism in the coverage and hierarchy of form in pieces of TIM;

- the performers' aspiration to materialize their creative activity, leading in some cases to certain forms of semiotic, even hieroglyphic fixation of selected elements of performing technique, rhythmical/intonation patterns, fragments of text, notation, audio and video recording; however, all this does not lead to rejection of *contact communication* in comprehension, creation and propagation of creative texts as well as creative principles.

The other distinctive feature of instrumental musical culture besides contact communication is *professionalism*. Considered in the chapter are the forms of its realization at the psychological, social/demographical and structural/style levels: natural gift and upbringing, possession of MI, mastery of repertoire and performing technique, perception of creative and form-building process; psychological and economic contrast of a musician with the audience, contracts, specificity of musician's professional activity, creative contests and social competition, everyday life, way of dressing, professional diseases; teaching process and forms of teaching, development of performing schools and horizontal organizations of instrument players; formation of professional musical genres proper, theory, terminology,



jargon, functional specialization and localization, and even development of musical ethnic alliances *sui generis*.

*The 5<sup>th</sup> Chapter* is dedicated to problems of documentation and studying of TIM. The following aspects are researched:

- the principles of authentication and analysis of MI found in depositories, archaeological excavations, iconography, written records, and oral information;
- types of complex and specialized field research, cataloguing and systematisation.

The revision of world history of MI classification from the times of Ancient China up to the end of the 20<sup>th</sup> century is made, the principles of modern classifications of MI and TIM are outlined.

Also the author showed the ways of the development of TIM transcription and modern achievements in this field, such as melography and complex synthesizing notation, as well as corresponding transcription signs and techniques.

*The 6<sup>th</sup> Chapter* is concentrated on the specificity of imaginative text development in the pieces of TIM. Genre and stylistic preconditions of its formation are outlined. The role of distinctive imagery, topics, and of the fact that TIM is almost always program music is shown (along with the classification of their kinds and ways of realization); also shown are the particularities of the identification of the abovementioned components in TIM and the role of direct and indirect reflection of the distinctive features of the instrument and performing technique in the traditional instrumental compositions. The effect of performing nature of TIM on micro- and macroform of the text, the dualism of “canonical” and improvisational elements in the performing nature of TIM are described; connected with the latter are structural mobility, stability, and reversibility.

Among the conclusions stated in the *Afterword* are:

- the statement about the autonomy of TIM as a special phenomenon within the system of material and spiritual culture;
- the conclusion about the necessity and actual development of *organophony* - a special branch of science dedicated to this subject and possessing not only the object and subject of research but a specific scientific research methodology and technique as well as a certain set of narrow specializations.

---

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Введение</b> .....                                                               | 4   |
| <b>Глава 1</b>                                                                      |     |
| <b>Проблемы бытования и функционирования</b> .....                                  | 43  |
| <b>Глава 2</b>                                                                      |     |
| <b>Инструментальная музыка и традиционная<br/>    художественная культура</b> ..... | 79  |
| <b>Глава 3</b>                                                                      |     |
| <b>Проблемы генезиса и развития.<br/>    Историческая стратиграфия</b> .....        | 120 |
| <b>Глава 4</b>                                                                      |     |
| <b>Проблемы существования традиции</b> .....                                        | 159 |
| <b>Глава 5</b>                                                                      |     |
| <b>Проблемы фиксации и изучения традиции</b> .....                                  | 233 |
| <b>Глава 6</b>                                                                      |     |
| <b>Художественный текст и проблемы<br/>    его исследования</b> .....               | 273 |
| <b>Заключение</b> .....                                                             | 315 |
| <b>Библиография</b> .....                                                           | 322 |
| <b>Реестр архивной и устной информации</b> .....                                    | 421 |
| <b>Приложение</b> .....                                                             | 424 |
| <b>Список сокращений</b> .....                                                      | 503 |
| <b>Реестр фотографий</b> .....                                                      | 507 |
| <b>Түйін</b> .....                                                                  | 509 |
| <b>Summary</b> .....                                                                | 514 |

**ББК 85.315.3**

**М 36**

**Мацевский И. В.**

**М 36** Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

**ISBN 9965-798-56-7**

Настоящая монография – первый в мировой науке опыт обобщающего исследования народной инструментальной музыки и музыкальных инструментов как особого культурно-исторического явления, методологии, истории их изучения, генезиса, эволюции, современного состояния, специфики функционирования и передачи традиции, образности, выразительных средств, формообразования в сопоставлении с другими видами искусства и архитектурой. При огромном охвате материала в центре внимания – традиционная культура славянских, тюркских, балтийских, романских, иранских и финно-угорских народов.

Книга предназначена для композиторов, исполнителей, музыковедов, этнографов, культурологов, историков, философов и теоретиков искусства, преподавателей, студентов и самого широкого круга читателей.

**М 4905000000**  
**00(05)-07**

**ББК 85.315.3**

Научное издание

**Игорь Владимирович Мациевский**

**НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА  
КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ**

Редактор *С. Утегалиева*

Обложка *К. Карпун*

Компьютерная верстка и дизайн *Л. Чертковой, Е. Немировской*

Компьютерный набор нот *Е. Немировской*

Подписано в печать 02.10.2007. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

---

Усл. п. л. 28,75. Уч.-изд. л. 25,1. Тираж 1000 экз.

Заказ №981

Издательство “Дайк-Пресс”,

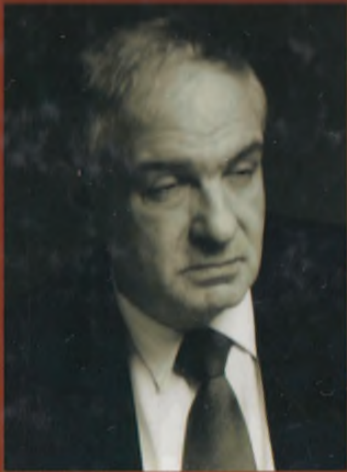
050010, г. Алматы, ул. Курмангазы, 29.

---

Тел.: 261-32-75, 261-28-35

Директор *Б. А. Казгулов*

Отпечатано с готовых диапозитивов заказчика на Полиграфкомбинате  
ТОО «Корпорация «Атамұра»  
Республики Казахстан,  
050002, г. Алматы, ул. Макатаева, 41



## МАЦИЕВСКИЙ Игорь Владимирович

Видный композитор и музыкальный этнограф, глава петербургской и евразийской школы современного инструментоведения, доктор искусствоведения, академик Российской Академии естественных наук и Международной Академии информатизации, профессор, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, заведующий сектором инструментоведения Российско-

го Института истории искусств.

Родился в Харькове (Украина). Закончил Львовскую консерваторию по классу композиции, ассистентуру-стажировку по кафедре композиции Ленинградской консерватории, аспирантуру сектора инструментоведения Института театра, музыки и кинематографии (ныне РИИИ). Подготовил 5 докторов и 22 кандидата наук, в т. ч. 12 исследователей казахской, узбекской, киргизской, уйгурской, татарской, азербайджанской, тувинской и других тюркских музыкальных культур. Автор 4 книг и 10 отдельных нотных изданий, нескольких десятков крупных симфонических, камерных и хоровых циклов, музыки к 12 музыкальным кино-и видеофильмам. Более 150 научных работ, посвященных проблемам традиционного инструментализма, композиции и импровизации, певческого исполнительства, музыкального образования, истории и теории органологии, пограничных и маргинальных этнических культур, опубликовано в Казахстане, Украине, России, Литве, Германии, Англии, Беларуси, Адыгее, Карелии, США, Марий Эл, Словакии, Эстонии, Грузии, Азербайджане и Польше.

ISBN 9965-798-56-7



9 789965 798566

Народная  
инструментальная  
**МУЗЫКА**  
как феномен  
культуры

КТОРЬ  
МАШКЕВСКИЙ

НАРОДНАЯ ИНОСТРАННАЯ  
КВАРТАЛЬ  
МУЗЫКА КАК ФЕСНОМ  
КУЛЬТУРЫ