

Г. Н. Писняк

# ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ

НАРОДНАЯ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ  
МУЗЫКА



Электронный

Библиотека имени А. С. Кулешова

85-31273  
1734

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
"МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. А. А. КУЛЕШОВА"

Г.Н. Писняк

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ  
НАРОДНАЯ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ  
МУЗЫКА**

Конспект лекций  
и материалы

Часть 1

**БІБЛІЯТЭКА**  
Магілёўскага  
дзяржаўнага  
універсітэта  
імя А. А. Куляшова



Могилев 2004

667202



УДК 681.81  
ББК 85.315.3  
П34

**Рецензенты:**

кандидат педагогических наук, доцент  
МГУ им. А. А. Кулешова  
*Б.О. Голешевич;*

старший преподаватель  
педагогического факультета Белорусской  
государственной академии музыки,  
кандидат искусствоведения  
*О.П. Морозова*

*Печатается по решению редакционно-издательского  
и экспертного совета МГУ им. А.А. Кулешова*

**Писняк Г.Н.**

П34 Восточнославянская народная инструментальная музыка: Конспект лекций и материалы. Ч.1. – Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова, 2004. – 100 с.

ISBN 985-480-040-7.

В конспекте лекций излагаются методологические подходы к изучению восточнославянской народной инструментальной музыки, анализируются библиографические источники, историческая периодизация развития жанра, видовая терминология и классификация музыкальных инструментов, их основные конструктивные типы, зарождение инструментального исполнительства. Работа предназначена для студентов музыкально-педагогических факультетов гуманитарных вузов, музыковедов, этнографов, любителей народной музыки.

УДК 681.81  
ББК 85.315.3

ISBN 985-480-040-7

© Г.Н. Писняк, 2004  
© МГУ им. А. А. Кулешова, 2004

## ОТ АВТОРА

Настоящий лекционный курс составлен на основе тезисов лекций, разработанных и прочитанных заслуженным деятелем искусств РСФСР доцентом А. С. Илюхиным (1900-1972) в 1969-1971 гг. для студентов факультета народных инструментов государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных (Москва) одновременно с изданием "Материалов по истории исполнительства". Два из десяти запланированных выпусков вышли при его жизни. В феврале 1972 г. подробный план восьми оставшихся выпусков вместе с рабочим вариантом программы А. С. Илюхин передал мне, как своему аспиранту, с просьбой доработать и подготовить к печати.

За 30 прошедших лет содержательная часть курса, сохранив историко-художественную концепцию, существенно переработана в силу менявшихся условий общественно-политической жизни, появления новых исследований народно-инструментального жанра с включением познавательных ресурсов, методологических подходов филологической и исторической наук. В 1999-2001 гг. лекционно-практический курс в переработанном виде был апробирован на педагогическом факультете МГУ им. А. Кулешова. В подобном виде издание может представлять интерес для студентов музыкально-педагогических вузов, музыковедов-историков, этнографов и инструментоведов, изучающих истоки культурной общности братских народов Беларуси, России и Украины.

## ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ

Народ – активный творец-создатель культуры, ее художественных богатств. "Народное искусство, – отмечал М. И. Калинин в докладе на заседании Президиума ЦИК СССР в 1936 г., – самый высокий талантливый вид искусства, запечатленного, сохраненного и пронесенного народом через столетия" [1]. Эту же мысль высказывал и В. Ф. Одоевский, отмечая значение народного песенно-инструментального творчества как "дела, важного во всех отношениях. В нем, как в чудодейной сокровищнице, хранятся непри-

косновенно заветные тайны народного характера..., народная са-  
мобытность” [2].

**Изучение народной инструментальной музыки, музыкальных инструментов и инструментального исполнительства – один из путей к познанию истории культуры славянских народов, ее роли в духовном развитии русской, белорусской и украинской наций.**

“Эстетическое изучение памятников древнего искусства, – писал академик Д. С. Лихачев, – представляется крайне важным и актуальным. Мы должны поставить памятники культур прошлого на службу будущему. Ценности прошлого должны стать активными участниками жизни настоящего, нашими боевыми соратниками... История культуры... составляет особую, красную нить в свитой из множества нитей мировой истории. Процесс истории культуры есть не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, открытия нового в старом, накопления культурных ценностей. Лучшие произведения культуры продолжают участвовать в жизни человечества... Вся история развития человеческой культуры есть история не только созидания новых, но и обнаружения старых культурных ценностей. Проникая в эстетическое сознание других эпох и других наций, мы должны прежде всего изучать своеобразное и неповторимое, “индивидуальность” народов и прошлых эпох...

Развитие русской литературы представляет собой единое целое, какие бы повороты не встречались на пути этого развития. Понять и оценить значение литературы наших дней мы можем только в масштабах всего тысячелетнего развития русской литературы” [3].

Применительно к народно-инструментальному жанру В. Попов справедливо подчеркивает: “Хорошо знать прошлое и настоящее народных инструментов... необходимо для того, чтобы лучше понять особенности склада народной музыки, сохранять и развивать творческие и исполнительские народные традиции” [4]. “Сравнение и изучение напевов, инструментов, музыкальных традиций разных народов дает современным музыкантам богатый материал, помогающий предвидеть, как зарождалась и развивалась музыкальная культура человечества” [5]. В то же время прав К. Верков, виднейший советский инструментовед в том, что “степень многообразия музыкального инструментария не может служить мериллом уровня развития музыкальной культуры народа” [6].

Народная инструментальная музыка как “особая самостоятельная область музыкального искусства” [7]. Народные музыкальные инструменты – “те из музыкальных инструментов, которые в ту или иную историческую эпоху широко входят в быт людей, сопровождают важнейшие события семейной и общественной жизни, соответствуют эстетическим запросам целой народности или нации” [8].

“У русских, – отмечал историк Н. И. Костомаров со ссылкой на рукопись Румянцевского музея, – были свои национальные инструменты: гусли, гудки (ящики со струнами), сопели, дудки, сурьмы (трубы), домры, накры (род литавр), волынки, медные рога и барабаны” [9].

Народная музыкально-исполнительская практика – неразрывность личного творческого начала с коллективным опытом и художественной памятью народа.

Роль исторически складывавшихся многовековых культурных контактов и межнациональных связей народов сопредельных территорий в появлении “межнациональных” музыкальных инструментов. Правомерность подхода акад. Д. С. Лихачева применительно к поэтике древнерусской литературы:

“Древнерусская литература не только не была изолирована от литератур соседних – западных и южных стран, – но в пределах до XVII в. можем говорить о совершенно обратном – отсутствии в ней четких национальных границ. Можно с полным основанием говорить об общности развития литератур восточных и южных славян. Существовали единая литература, единая письменность и единый литературный (церковнославянский) язык восточных славян, болгар, сербов, румын. Основной фонд церковнолитературных памятников был общим... для всего православного юга и востока Европы. Больше того, общность литературы существовала не только между восточными и южными славянами, но для древнейшего периода она захватывала и западных славян. Наконец, сама эта общая для православных славян и румын литература не была обособлена в европейском мире...”

Дело не в том, были ли общие для всех православных славян памятники переводными или оригинальными, а в том, что все они были общими для всех восточно- и южнославянских литератур в едином тексте, на одном и том же языке, и все они претерпевали общую судьбу. Вполне может быть создана единая история литературы южных и восточных славян в пределах до XVI в. И эта единая история литературы не представит собой механического, летописного соединения в хронологическом порядке разнообразного материала, различных национальных литератур, а сможет быть понята и написана как единое целое. Наличие сверх этих общих памятников весьма важного слоя памятников национальных, местного распространения и национальных литературных языков отнюдь не закрывает возможности к созданию наряду с историями литератур древнерусской, древнесербской и древнеболгарской – общей истории литературы восточных и южных славян...

Но, может быть, отъединенность и замкнутость русской литературы XI-XVI вв. следует понимать в том смысле, что русская литература только пассивно получала от соседних народов их литературные памятники, сама ничего им не передавая? Сейчас можно говорить об огромном “вывозе” из Киевской Руси и из Руси Московской созданных там памятников и рукописей... Аналогичное влияние русского искусства средневековья отмечено

в работах искусствоведов. Отъединенность древней русской литературы – миф XIX в... Предполагаемое положение ее между Востоком и Западом – другой миф, возникший под гипнозом географического положения России между Азией и Европой” [10].

**Теория “культурного заимствования” ( “Византийское влияние”) и ее научная несостоятельность. При оценке величины подобного влияние на восточнославянский музыкальный инструментарий необходимость критического подхода к утверждениям – в пользу его самобытности и переосмыслении взятого со стороны.** Вполне возможна параллель с подходами в русской исторической филологии при объяснении национального своеобразия конкретных фольклорных жанров:

К середине XIX в. широко развернулось изучение стран ближнего Востока, их материальной и духовной культуры... Открылись новые материалы, оказалось, например, совершенно невозможным объяснить сходство сюжетов в сказках разных народов по-прежнему родством народов, происхождением их от общего предка, как поступала “мифологическая школа”. Должна была появиться новая попытка объяснить причины этого сходства.

Сходство сюжетов, по мнению немецкого ученого-востоковеда Теодора Бенфея, вызвано не родством народов, а культурно-историческими связями между ними, заимствованием. Самым сильным представителем теории заимствования в России был знаменитый ученый А. Н. Веселовский (1837-1906), отличавшийся совершенно исключительной эрудицией в истории древних и новых литератур. Веселовский сильно углубил методологию бенфеевской школы, значительно шире ставил вопрос о литературных влияниях и заимствованиях, раскрыл значение Византии в процессе литературного обмена..., анализом безграничного числа фактов показал, что влияние было двухсторонним: не только Восток влиял на Запад, но и Запад влиял на Восток, в частности – русский фольклор и русская литература находились в широком общении как с Востоком, так с Западом” [11].

22 года спустя не менее выдающийся ученый профессор М. К. Азадовский уточняет:

“В России идеи заимствования возникли задолго до Бенфея. Львов, а затем Гитри...склонны были объяснить особенности характера русской народной песни ее древнегреческим происхождением. В трудах представителей официальной народности...все языческие элементы русских народных праздников объявлялись заносными, заимствованными из чужеземных источников и чуждыми исконной русской традиции”.

Еще до мифологов резкой критике подверг эти теории К. Д. Кавелин: “Один из самых резких, очевидных парадоксов, положенных в основание русской археологии (в 40-х гг. – совокупность всех изучений древности. Прим. М.А.), заключается в объяснении наших обычаев – чужими обычаями, наших нравов – чужими нравами, – писал К. Д. Кавелин в рецензии на книгу Терещенко. – Нет исторической невозможности, очевидной полноты,

через которую храбро не перепрыгивали археологи, только чтобы вывести наш древний обычай за тридевять земель из тридесятого государства, все равно какого: была бы тень сходства, слабейшая аналогия". К.Д. Кавелин связывает подобное объяснение с общим направлением культурной жизни в XVIII в., когда "иноземные обычаи, литература, понятия, учреждения вводились одни за другими, быстро проникали в жизнь и высоко ценились нами в сравнении с туземными, своими, которые вытеснялись и сглаживались". Естественно, что в этих условиях возникла мысль о культурном заимствовании и для прошлых эпох.

Идее заимствования Кавелин противопоставил тезис об органическом развитии всех учреждений, обычаев, поверий, поэзии народа. Не отвергая огульно каких бы то ни было гипотез о заимствовании, он стремился внести в эти построения идею "исторического развития", вполне допускал возможность заимствования в общекультурном развитии страны, но всякое заимствование, утверждал он, должно носить характер закономерный, а ни в коем случае не произвольный. Народ заимствует не все, что встречается у других народов, но отбирает и перерабатывает только то, что органически необходимо для его культурного развития соответственно потребностям, своему пониманию и своему культурному уровню.

В 60-х гг. XIX в. школа заимствования завоевывает все большую популярность в русской науке. Пример чему – В.В. Стасов (1824-1906) и его труд "Происхождение русских былин" (1868 г.). Проблема, которую ставил Стасов, – о самостоятельном творчестве русского народа. Сделанный Стасовым анализ былин вел как будто к неизбежному утверждению отсутствия творческого духа у русского народа. Оказалось, что народ, усвоив чуждые азиатские создания, ничего в них существенного не изменил, не претворил своим творческим прикосновением, а лишь прибавил немного малосущественные и третьестепенные черты... Здесь была главная причина расхождения Стасова с молодой филологической наукой. Ее представители считали одной из основных задач разграничение национального и иноземного ("своего" и "чужого"). Постановка этой задачи диктовалась необходимостью точнее определить характер и функции народности в жизни и литературном творчестве и установить характер русского вклада в международное культурное достояние" [12].

Б.Н. Путилов рассматривает проблему общности на анализе жанра исторических баллад:

"Наиболее распространенная и устойчиво державшаяся теория заимствования основывалась на простом убеждении, что поразительно сходные в целом и в частностях сюжеты не могли возникнуть независимо. Между тем новейшие исследования опровергают одну из основных посылок теории заимствования и устанавливают возможность независимого возникновения сходных сюжетов. Аргументация: развитие повествовательного сюжета имеет внутреннюю логику. Эта логика отражает закономерности и связи объективной действительности и в то же время обусловлена



историческими особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность. При определенной исходной ситуации дальнейшее движение сюжета в конкретных условиях человеческого общества предопределено особенностями быта, общественной жизни, психологии и мировоззрения людей. Действие общих закономерностей в художественном народном творчестве обуславливается общностью социально-исторического развития и исторических переживаний, общностью исторического развития разных народов, общностью принципов отношения фольклора к действительности" [13].

Применительно к народным музыкальным инструментам, в частности струнным лютневидным, тезис о заимствовании высказал А. Маслов: " Русские до XVII в. и восточные инородцы России музыкальные орудия заимствовали, за очень малыми исключениями, с юго-запада Азии. Описываемые инструменты представляют собой как бы одну большую семью, части которой принимают своеобразный отпечаток того племени, среди которого находится в употреблении" [14]. Более убедительна позиция видного советского историка-инструментоведа В. Рабиновича: "Подавляющее большинство русских народных музыкальных инструментов бытовало на Руси с глубокой древности, и мнение о поздних заимствованиях этих инструментов русскими от соседних народов (в особенности из Византии) неосновательно. Ряд музыкальных инструментов (прежде всего ударных) тесно связаны с Востоком, многие же формы инструментов ( например, инструменты лабиальные) были издавна распространены во всем мире" [15].

**С определенным основанием можно высказать рабочую гипотезу о том, что исторически складывавшееся культурное общение народов, особенно родственных в языковом и этническом отношениях, усиливало типологическое единство фольклора, привнося в него элемент национального сотворчества и национального обмена. Эта общность, охватывая все стороны рассматриваемого предмета, не сводится к простому повторению, к перепевам, а включает не только ближайшие схождения, но и своеобразие, оригинальность конкретных разработок. В сфере органологии, соответственно, неправомерны обобщенные подходы – признание или отрицание возможности заимствований либо национального своеобразия в целом. При выяснении судьбы заимствованного (совпадающего) инструмента принципиально важен конкретный подход с выяснением, от какого народа и что заимствовано, мотивы подобного заимствования, пути "приспособления" данного представителя национального инструмен-**

**тария к иным условиям бытия в рамках процессов, характерных для художественно-исполнительской практики, музыкально-эстетической сферы культур, непосредственно контактирующих народов в конкретно историческое время.**

Родственные, и даже аналогичные виды инструментов, которые без надлежащей паспортизации трудно, а подчас и невозможно, отнести к музыкальному инструментарию определенного народа (белорусская, русская, украинская продольная свистковая флейта; сопилка, или сопель; белорусские, украинские и молдавские цимбалы).

“Проблема “межнациональных” музыкальных инструментов, – отмечает К. Вертков, – весьма сложна, и решать ее можно лишь при условии изучения каждого инструмента в тесной связи с историей народа, у которого он бытует. Одинаковые (или почти одинаковые) инструменты часто встречаются у народов, имеющих этническую общность, принадлежащих к единой языковой ветви (древние восточнославянские гусли, кувиклы, сопель, свирель и др., распространенные среди русских, украинцев и белоруссов)... Однако этническое родство не всегда является обязательным условием распространения “межнациональных” музыкальных инструментов. Вероятно, в период возникновения этнических общностей могли быть и одинаковые муз. инструменты (хотя и не обязательно, поскольку существуют формы локального распространения), но по мере складывания отдельных народов в нации у них появлялись и получали развитие собственные инструменты, как это произошло с кобзой и бандурой украинцев.

Значительно более существенную роль в появлении “межнациональных” музыкальных связей и инструментов играли и продолжают играть культурные контакты, возникающие между народами, прежде всего живущими на сопредельной территории. Под влиянием именно этих условий появилась общность между многими духовыми и струнными инструментами народов Прибалтики и Поволжья. Однотипных или почти однотипных муз. инструментов, сохраняющих основные стиливые особенности и свидетельствующих о многовековых культурных связях между народами, очень много. В численном отношении они значительно превосходят инструменты узко самобытные, принадлежащие только одному народу.

Наличие “межнациональных” инструментов ни в какой мере не умаляет достижений музыкальной культуры того или иного народа и не может служить критерием уровня ее развития. Как бы ни были интересны и важны в научном отношении факты установления приоритета в создании данного конкретного инструмента или выяснение, какому народу принадлежит изобретение его, гораздо существенней та роль, которую инструмент выполняет в музыкальном искусстве народа. Ярчайший пример – гармоника... Такое же положение в наше время заняли цимбалы в народной музыкальной культуре Беларуси, не будучи по происхождению белорусским инструментом, не говоря уже о таких, как скрипка, гитара и т.д. Определенные

черты общности (родства) существуют также между русскими кувиклами и украинским инструментом кувыци. У всех этих флейт стволы не скреплены между собой, а свободно и в разном количестве (от одного до пяти) набираются исполнителем в руку во время игры. И наоборот, родственные названным инструментам западноукраинская свирель, молдавский най составляют другую группу многоствольных флейт со скрепленными стволами. Сущность различия состоит не столько в свойствах эргологического характера (строго говоря, конструкция тех и других, в принципе, одинакова), сколько в музыкально-исполнительском отношении: первые требуют обязательно коллективной (ансамблевой) игры (формы исполнения), на вторых играет один человек. Можно, по-видимому, предполагать также о связи русской домры с казахской домброй. Утверждать идентичность этих инструментов не представляется возможным, поскольку о конструкции русской домры никаких сведений не сохранилось, сходство же терминологическое не всегда служит признаком родства.

Задача инструментоведов состоит в том, чтобы изучить инструментарий каждого народа и одновременно выявить черты общности инструментов как следствие этнического родства и многовековых исторически сложившихся культурных связей между народами» [16].

“При установлении родства между музыкальными инструментами приходится соблюдать осторожность, т. к. существует немало примеров, когда почти одинаковые инструменты встречаются у народностей, не общавшихся между собой. Это относится прежде всего к таким инструментам, как флейты, рог, труба, барабан. На ранней стадии экономического и культурного развития, находясь примерно в одних и тех же природных условиях, люди создавали более или менее одинаковые типы простейших музыкальных инструментов, и возникновение сходных, или почти тождественных, конструкций часто было совершенно закономерным. Только в условиях сравнительно высокого общественного развития человека появились более сложные инструменты, и, в силу заложенных в них качеств, представлялись широкие возможности создания разнообразных, резко отличных конструкций. Русские, украинцы и белорусы, представлявшие в прошлом единое племя восточных славян, имели и частично сохранили до наших дней общие древние по происхождению муз. инструменты, к которым относятся, например, продольная флейта – сопель (сопилка, флюяра, денцивка, пыжатка, дудка), парная флейта – свирель (двойчатка, дводенцивка, подвойная свирель), многоствольная флейта – цевница (кугиклы, свириль), духовой инструмент с воздушным резервуаром – волынка (коза, дуда), духовые мундштучные – рог, труба, струнные щипковые – гусли, домра (или иной родственный ей инструмент), струнные смычковые – гудок, колесная лира (рыля, лера). Нельзя не отметить, что украинская бандура по существу является внешне видоизмененными гуслиями. Расположение и строй струн, а также способ игры (извлечение и глушение струн) такие же, как и на гуслиях; имеющаяся у бандуры шейка, функции грифа не несет, т. к. струны к ней, как правило, пальцами не прижимаются.

Помимо прямого сходства в муз. инструментарии внутри каждой из групп существуют явные черты общности и между некоторыми инструментами, отнесенными к разным группам. Так, карельский кантеле, эстонский каннель, латышская кокле и литовский канклес имеют, несомненно, родство с русскими крыловидными гуслиями. Все они, вероятно, восходят к единому прототипу, бытовавшему некогда на данной территории, который пока еще не установлен. Явно сходна с латышской и литовской дудой восточнославянская волынка. Этот инструмент не только всюду носит одинаковое название, но литовцы и латыши считают его перешедшим к ним из Беларуси, где дуда и в прошлом занимала очень важное место. Абсолютно одинаковы по конструкции с русскими шлемовидными гуслиями – гусли народов Поволжья, сохраняющие русское наименование самого инструмента. Этот тип гуслей, по всем данным, был одним из любимых инструментов скоморохов. В XVII в. распоряжениями церковных властей, а затем царя Алексея Михайловича скоморохи были изгнаны из пределов Московской Руси. Сюда, на Волгу, они, очевидно, принесли свои музыкальные инструменты и распространили среди местного населения. В Поволжье, в частности у марийцев, продолжает бытовать другой, вышедший из употребления на своей родине, русский скомороший инструмент – гудок. Таким же, возможно, путем попал гудок и к коми, где носит сходное с русским название – сигудэк... Сурнай (зурна) и нагора в XII–XVII вв. были распространены в Киевской и Московской Руси как ратные муз. инструменты. Первый из них носил здесь название сурна, второй – накры.

Как правило, один народ воспринимает от другого только те инструменты, которые могут передавать национальные особенности его музыки и отвечать эстетическим запросам. Наиболее пригодными для этого оказываются струнные инструменты без закрепленного звукоряда. Однако сам по себе звукоряд далеко не во всех случаях служит препятствием для передачи ладовых особенностей национальной музыки. Даже у духовых инструментов, которые считаются наиболее устойчивыми в отношении характерности звукоряда, последний может быть значительно расширен чисто исполнительскими приемами. Глубоко внедрившись в музыкальный быт данного народа, заимствованный инструмент превращается часто в его собственный национальный. Признание народом инструмента-пришельца своим является совершенно справедливым, поскольку он занимает в муз. культуре этого народа равное положение с исконно национальными, а иногда играет более значительную, чем другие инструменты роль. Какие бы порой не предпринимались попытки искусственно “оградить” народ от проникновения инонациональных инструментов, чтобы тем самым сохранить самобытную “чистоту” его музыки, они никогда не имели успеха. Яркой иллюстрацией служит та же гармоника, жесточайшую борьбу с которой пытались вести в прошлом многие русские музыкальные деятели.

Те или иные элементы сходства, а в ряде случаев и прямого родства, наблюдаются не только между инструментами, но и в самой инструментальной

музыке отдельных народов. Наиболее отчетливо черты эти проступают при сравнении народного инструментального творчества России, Украины, Беларуси" [17].

Из отслеживаемых К. Вертковым межнациональных инструментальных связей в рамках складывавшихся культурно-исторических контактов народов, бесспорными представляются:

1. Наличие черт сходства, а иногда и полного тождества, отдельных инструментов, бытующих у разных народов как следствие этнического родства или сложившихся культурных связей.

2. Помимо прямого сходства, в музыкальном инструментарии внутри каждой из групп – черты общности между инструментами разных групп.

3. Элементы сходства не только между отдельными инструментами народов разных групп, но и в самой инструментальной музыке этих групп.

4. Восприятие одного народа у другого только тех инструментов, которые могут передавать национальные особенности его музыки и отвечают его эстетическим запросам.

5. В инструментальной национальной культуре воспринявшего народа инструменты могут занять иногда ведущее место. Сама же инструментальная музыкальная культура народов развивалась не изолированно от соседних, а взаимодействуя с ними.

Однако сам процесс **исторически складывавшихся межнациональных инструментальных связей, их роли в каждой из рассматриваемых народно-инструментальных культур, и особенно, художественно-исполнительской практике, все еще ждет своих исследователей.** В этом плане сохраняют актуальность задачи, обозначенные в 1971 г. этноинструментоведом В. Гошовским:

"Во-первых, выявление черт общности, племенных и национальных различий, проявляющихся в народной музыке славян. Во-вторых, реконструкция песенных архетипов, принимаемых за прарформу древнеславянской народной музыки и, путем сравнительного изучения их мелодических вариантов, установление закономерностей музыкального мышления славян. В-третьих, рассматривая музыкальный фольклор как полноценный исторический материал, отражающий закономерности музыкально-поэтического мышления этнических групп, музыкальное славяноведение исследует также проблемы этногенеза, исторических связей и ассимиляций. Из этого вытекает требование изучения музыкального фольклора в совокупности с историческими, языковедческими и другими дисциплинами (например, археологией, этнографией, эт-

нолингвистикой), а также с мелогографией и музыкальной диалектологией” [18].

Формирование, конструктивные нововведения и совершенствования собственного оригинального музыкального инструментария народов восточнославянской общности, влияние на развитие средств выражения в национальной музыке, содействие ее дальнейшему росту.

“По мере роста музыкальной культуры народа постепенно обогащались и инструментарий: одни инструменты, благодаря особенностям их конструкции, веками сохранялись и частично дошли до нас в “первобытном” виде, другие – развивались, совершенствовались, третьи, оказавшись не в состоянии отвечать возросшим требованиям, – отмирали и заменялись новыми.

Термин “усовершенствованный” употребляется по отношению к инструменту улучшенной системы, созданному на основе существующих традиционных народных образцов. “Реконструированный” – применительно к инструментам, давно вышедшим из употребления и восстановленным по письменным, иконографическим или археологическим источникам, как, например, русский гудок и домра, украинская кобза и др... Все нововведения являются совершенно закономерными на пути развития и сближения национальных музыкальных культур. Такой путь по совершенствованию народных музыкальных инструментов может быть признан тем более правильным, что наряду с вновь созданными инструментами и организованными из них оркестрами продолжают жить традиционные народные инструменты и ансамбли, исполняющие национальную музыку с полным сохранением всех ее тончайших особенностей.

Совершенствование народных музыкальных инструментов – дело весьма сложное. Успех его зависит от очень многих причин. Как правило, лучший результат там, где традиционные народные инструменты пользуются всеобщим распространением, живут полной жизнью в народном быту, где конструкторы и руководители экспериментов обладают необходимыми знаниями и мастерством... Немаловажной причиной, тормозящей широкое распространение в народе новых, усовершенствованных инструментов, является неумение наладить массовое производство. В условиях быстрого роста профессионального и самодеятельного музыкального творчества соответственно меняются формы исполнительства, подвергается постоянному пересмотру и отбору муз. инструментарий. Не все возрожденные традиционные инструменты, и тем более усовершенствованные, смогли закрепиться в быту, войти в широкую народно-исполнительскую практику, не все выдерживали испытание временем и получили дальнейшее развитие, но почти каждый из них выполнил на своем этапе важную и благородную миссию в деле общего подъема национальной музыкальной культуры” [19].

Вывод К. Верткова: **музыкальные инструменты рождаются, живут и отмирают и процесс их жизнебытия объективно обусловлен комплексом воздействующих факторов, прежде всего социально-историческими условиями окружения, полнотой выражения и соответствия художественно-эстетическому укладу и представлениям времени, требованиям музыкально-исполнительской практики. Наглядным примером служит обусловленная данными факторами характерность появления гуслей, балалайки, гармоники в восточнославянском инструментарии.**

Функции, степень популярности, формы бытования, неодинаковое место музыкальных инструментов в народно-исполнительской практике.

“Сопель, свирель и жалейка были по преимуществу пастушескими, а рожок и труба – специфическими пастушескими инструментами. Суть не только в том, что по конструкции они легки, портативны и, следовательно, удобны для использования в пастушеском быту. Овладение, к примеру, рожком и трубой, требующее, в силу трудности игры на них, большой затраты сил и времени, а стало быть и необходимого досуга, было доступно более всего пастухам, в среде которых и сосредоточились после скomorошества высшие достижения инструментального народного творчества. Не случайно именно здесь зародилось в свое время высокое творческое и исполнительское искусство рожечников... Положение же домашних инструментов, употреблявшихся преимущественно для сопровождения пения и танцев, занимали главным образом гусли, гудок, а впоследствии балалайка и гармоника. Нередко к домашнему музицированию привлекались и другие инструменты. Так, на гусях аккомпанировали обычно собственному пению, а хоровое, требующее более сильных звучностей, сопровождали игрой на рожке или жалейке. Исполнение ансамблевых песен (лирического, задушевного характера) осуществлялось часто под игру сопели, на которой, надо полагать, не столько звучал собственный аккомпанемент, сколько наигрыши, отыгрыши и различного рода импровизации (то же самое, вероятно, происходило и при сопровождении хорового пения на рожке). Во время танцев, особенно в условиях открытого воздуха, с большим успехом, чем другие инструменты, использовалась волынка и гудок. Бандурка являлась аккомпанирующим инструментом, чаще всего она подыгрывала балалайке. Колесная лира была достоянием нищей братии, исполнявшей под ее звуки духовные стихи, однако лирой нередко сопровождалась и танцы” [20].

Территориальность распространения. Музыкальные инструменты “интернациональные” (гармоника, народная скрипка, гитара, мандолина); “общенародные”, “общерусские” (гусли, гудок, балалайка, волынка, сопель, жалейка, труба, рожок, колесная лира);

локальные, “областные”, принятые в определенных районах (свирель, кувиклы, ансамблевые пастушьи рожки, бандурка).

“Помимо народных музыкальных инструментов, находят широчайшее, почти повсеместное, распространение такой инструмент, как гармоника. В некоторых автономных республиках Поволжья и в Мордовии она заняла господствующее положение, вытеснив национальные инструменты. Не менее популярна, хотя и на значительно меньшей территории, также скрипка. Особенно глубоко вошла она в музыкальный быт Молдавии, Украины, Беларуси, отчасти Прибалтики и Поволжья. Видное положение занимает скрипка и в русской инструментальной музыке, главным образом, в местах, смежных с Украиной и Беларусью. Проникновение ее в народную музыкальную культуру произошло в давние времена: в Беларуси скрипач часто назывался скоморохом и выполнял важную обязанность в свадебном обряде. В старейшем украинском инструментальном ансамбле “троистой музыки” главенствует тот же скрипач.

С другой стороны, есть муз. инструменты, распространенные только на строго ограниченной территории: многоствольная и поперечная флейты, волынка, деревянный духовой инструмент типа зурны, а также парные керамические литавры. В число областных входили свирель, бытовавшая главным образом на Смоленщине и отчасти в Тверской губернии (возможно, в единичных случаях в качестве завезенной сюда выходцами из Смоленской губернии); кувиклы или кувички, область распространения которых ограничивалась территорией Курской, Орловской, Брянской губерний; бандурка, находившая употребление в некоторых северных и приуральских областях. Только в трех губерниях – Тверской, Владимирской и отчасти Костромской – применялись ансамблевые пастушеские рожки...Мы не располагаем необходимыми данными, позволяющими более или менее удовлетворительно объяснить наличие своеобразных очагов бытования перечисленных инструментов” [21].

Влияние местных (областных) традиций народной песенности и муз. быта на конструктивные особенности инструментов. Иллюстрацией может служить предположение К. Верткова применительно к органологической судьбе жалейки:

“Конструктивные данные, звуковые качества и тембровые особенности жалейки близки волынке, мелодическая трубка которой даже носит название “жалейка”. Родство еще ярче проступает при сравнении с волынкой парной жалейки, у которой вторая, бурдонная трубка выполняет ту же функцию аккомпанемента, что и басовый бурдон у волынки, с той лишь разницей, что здесь этот органнй пункт подвижный и имеет более высокую настройку. Ни в одном древнерусском письменном памятнике, равно как и в более поздней литературе (в том числе записках посещавших Россию иностранцев), каких-либо упоминаний о жалейке не встречается. Предположение, что в “Лексиконе” Берынды жаломейка, объясняющая слово “сопля”,



есть искаженное “жалейка”, неосновательно, ибо “жалейка” как термин, пояснявший сопель, мог быть применен лишь в том случае, если бы данный инструмент пользовался широкой известностью. Гутри название “jalajka” применяет к парной флейте-свири, подлинной же жалейки ни в описании, ни среди рисунков, помещенных в таблицах, нет. И только в “Записках” Тучкова впервые встречаем краткое описание подлинной жалейки, хотя автор именует ее свирелью. Объяснить столь позднее появление сведений об этом инструменте, равно как и самого названия его, не представляется возможным. Жалейка встречалась и у других славянских народов, в Беларуси и на Украине. Данных о происхождении ее и здесь не имеется, но факт длительного бытования должен свидетельствовать о его древности.

С большой осторожностью можно высказать предположение, что жалейка – это мелодическая трубка волынки, отделившаяся от меха. Такой замысел мог возникнуть среди пастухов-музыкантов, стремившихся получить подобный волынке, но более простой в изготовлении, дешевый и портативный удобный для их подвижной профессии инструмент. Придав мелодической трубке волынки самостоятельную жизнь, они, безусловно, могли добиться желаемого. У белоруссов наблюдаются случаи, когда мелодическая трубка волынки вынималась из меха и музыкант играл на ней, беря непосредственно в рот... Мог в подобной эволюции сказаться и постепенный отход русской народной инструментальной музыки от многовекового бурдонного аккомпанемента. Быть может эта причина и вызвала к жизни появление парных жалеек разной конструкции – от простейших, где второй ствол имеет 2-3 игровых отверстия и, следовательно, в состоянии дать подвижный (перестраивающийся) бурдон, до более сложных, с большим числом отверстий, пригодных для двухголосного полифонно-гармонического исполнения.

Процесс эволюции жалейки представляется как развитие по спирали. Если в силу логики вещей применение меха (воздушного резервуара) к некоему язычковому инструменту (таковым мог быть хотя бы тот же неразгаданный духовой инструмент, названный Ибн-Дастаном замром, который был в дворцовом оркестре киевского князя Святослава Ярославича “замарьный пискы гласящий”) можно охарактеризовать как значительный для своего времени шаг вперед, то впоследствии данный язычковый инструмент, совершенствуясь, вновь обретает самостоятельность, но уже на ином уровне развития. Аналогично появлялся и отмирал “открылок” у гуслей” [22].

## ИСТОРИОГРАФИЯ

Народные музыкальные инструменты в истории славянской культуры. А. С. Фаминцын о народно-инструментальной музыке как области “еще совершенно неразработанной”. **Основная причина – чрезвычайный драматизм историко-художественного**

**формирования жанра.** “Если народные инструменты, попав в неблагоприятные условия, не могли...так определенно сформироваться, как инструменты народов Западной Европы, – отмечал историограф балалайки П. Бабкин, – то из этого не следует, что их нужно забыть. К сожалению, в русском обществе существует и поныне такой взгляд, не изменившийся при виде того, что совершается у нас на глазах уже в продолжении многих лет” [23].

Основные методологические направления изучения, целесообразность и плодотворность использования фактологической базы смежных с инструментоведением наук – археологии, палеографии, этнографии, фольклористики в “теснейшей связи с филологией, историей культуры..., включая все развитие народов, его поверья, предания, преимущественно по памятникам неписанным” [24]. О таком же подходе писал известный музыкальный критик Иван Липаев: “Русь древняя, языческая, мало оставила памятников, по которым мы могли бы всесторонне судить о ее быте, верованиях и устройстве. Отголоски Руси, молившейся идолам, справлявшей похоронные тризны, собиравшей для гульбищ “межы селы”, всего лучше выразились в песнях, и еще более – в былинах и сказках. Из этой-то литературы живого народного творчества, из подтверждений летописцев и изысканий археологов узнаем, как в седое древнее время любили музыку наши предки” [25].

Музыкальные инструменты в находках и открытиях археологических экспедиций, собраниях выставочных экспозиций. “В Латвийском этнографическом музее (г. Рига) открыта выставка народных муз. инструментов, на которых столетия назад играли деды и прадеды латышей, – информировала, к примеру, газета “Известия”. Среди них – пастушьи рожки, цитры, трубы и многое другое. Особый интерес представляют одноствольные свирели, волынки и варган, найденные при раскопках в разных районах республики” [26].

“Затрагивая вопрос изучения древнего музыкального инструментария, хотелось бы предостеречь исследователей от тенденции искусственно “обогащать” его, приписывая обнаруженные при археологических работах инструменты народу, проживающему на данной территории в настоящее время, не считаясь с тем, кто селился здесь в глубокой древности, кому принадлежит открытый археологический памятник, какая существует и существует ли взаимосвязь между древним и нынешним населением. Не проявляется иногда должной заботы о тщательной проверке, имеются ли подобного типа инструменты – в том же или более развитом виде – в настоящее время, а если их нет, – сохранились ли о них какие-либо устные или письменные сведения, легенды, предания и т.п. Необходимо учитывать,

что народ никогда не отказывался (или отказывался в особых, совершенно исключительных случаях) применять на практике инструменты в той или иной мере совершенные по конструкции, пригодные для исполнения и более сложной музыки” [27].

Народно-инструментальное исполнительство в свидетельствах зарубежных историков, путешественников, писателей, наблюдателей: А. Олеария, С. Герберштейна, Г. Латвийского, А. Корба, Я. Рейтенфельса.

“Поскольку незнакомым им русским инструментам они часто присваивали наименования иностранных, а последние, как правило, далеко не аналогичны русским, такие сведения могут служить, главным образом, лишь в качестве дополнительного, а не основного, определяющего, материала. Только зная по русским источникам о древнем происхождении гуслей, исследователи народной музыки и муз. инструментов могли предположить, что именно этот инструмент имел в виду под именем кифары византийский историк VII в. Феофилакт Симокатта. В иных случаях свидетельства иностранцев подкрепляют данные, почерпнутые из русских источников. Так, например, летописные указания о применении в древнерусском войске, наряду с трубами и рогами, сопелей не могут не вызвать некоторого сомнения, учитывая слабое по сравнению с рогом и трубой звучание последней, особенно в полевых условиях. Но т. к. эти сведения не единичны, а хроникер XIII в. Генрих Латвийский прямо указывает, что в русских войсках при сражении с тевтонами употреблялись флейты (fistulas), то такого рода сомнения отпадают” [28].

Острая сюжетность и преимущественно литературная основа древнерусских иконографических материалов.

“Персонажи и отдельные сцены из Ветхого и Нового заветов, житий, разнообразная христианская символика в той или иной мере основывалась на литературе, и не только церковной. Сюжеты фресок были сюжетами письменных источников, с которыми связано содержание икон, особенно икон с клеймами. Искусство иллюстрирования было столь высоким, что иллюстрироваться могли даже сочинения богословского и богословско-символического содержания... Художник был нередко эрудитом, комбинирующим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Словесный портрет был для него не менее важен, чем изобразительный канон. Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы, стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода авторы письменных произведений... Вот почему так важны показания изобразительного искусства (особенно лицевых списков и житийных клейм) для установления истории текста произведений, а история текста произведений – для датировки изображений.

Иллюстрации служат своеобразным комментарием к произведению, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений. Сложны и

“многослойны”, как оказывается, древнерусские иллюстрации к Псалтири, вскрывающие несколько аспектов восприятия этого произведения миниатюристами: реально-исторический, символический, “прообразовательный” и др. Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности. Оно подчинялось слову... В силу своей связи с письменностью изобразительное искусство древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность” [29].

“Особую ценность для русского народного музыкального инструментоведения представляют иконографические материалы – миниатюры, фрески, иконы, содержащие музыкальные сюжеты. Изображения подобного рода появляются впервые только в XVIII в. (в музыкально-исторических работах в качестве самого раннего памятника с изображением муз. инструментов приводилась знаменитая фреска киевского Софийского собора (XI в.)). Можно считать окончательно установленным, что представленные на ней музыканты не являются восточными славянами и, стало быть, инструменты их также не могут считаться восточнославянскими). Исключением служит скульптура царя Давида владимирской Покровской церкви, относящаяся предположительно к XII в. На скульптуре он держит в левой руке струнный инструмент с плоским корпусом прямоугольной формы, в котором можно скорее всего предположить псалтирь.

Среди дошедших до нас материалов следует назвать в первую очередь миниатюры лицевых Кенигсбергской, или Радзивилловской, (кон. XV в.) и Никоновской (XVI в.) летописей, заставки новгородских рукописных книг (XIV в.), иллюстрации к “Сказанию о Мамаевом побоище” (XVI в.) и др. Нельзя не высказать сожаления об уничтожении в XVII в. уникального, исключительной ценности памятника народной инструментальной музыки – фрески Грановитой палаты “Пир неправедного судьи”. Судя по детальному описанию, сделанному в 1672 г. выдающимися художниками Симоном Ушаковым и Никитой Клементьевым, на этой фреске был изображен инструментальный ансамбль, музыканты которого играли на свирелях, волынках, домрах, скрипках и гусях. Можно пожалеть и о том, что в 1885 г. во избежание “соблазна” уничтожена икона Иоанна Крестителя в церкви архангела Михаила в г. Корсуне, на которой были изображены грешники, танцующие и веселящиеся под звуки балалайки (домры – ?).

Миниатюры, фрески, книжные заставки и т. п. дают изображения муз. инструментов, как правило, в условной форме, поэтому не всегда можно с достаточной точностью определить, какой инструмент изображен на рисунке. Например, в миниатюрах Радзивилловской летописи “Обычай радимичей, вятичей и северян” и “Искушение Исаакия” в изображенном духовом инструменте нелегко опознать сопель, хотя в тексте она упоминается.

В первом случае инструмент дан в виде толстого обрубка, во втором – скорее похожим на трубу. В то же время в названных миниатюрах с достаточным реализмом и точностью нарисованы гусли и барабан с вошагой. Более того, иллюстраторы Радзивилловской летописи музыкантов, играющих на трубах западноевропейского образца со свернутым стволом, всюду изобразили в плаще европейского покроя, а русских трубачей – в русской одежде.

На новгородских заставках в рисунках букв “д” и “т” и в миниатюре Радзивилловской летописи “Искушение Исаакия” гусли, играющие на шлемовидных гусях, держат правую руку на дискантовых, а левую – на басовых струнах! То же самое и на миниатюре “Царь Давид пасяще овцы и играша в гусли” из Макарьевских Четы Минеях (1542 г.). В данном случае гусли изображены с вогнутой внутрь широкой стороной корпуса, что также характерно для особой разновидности гуслей, сохранившихся до наших дней в Удмуртии. Нужно обладать исключительной наблюдательностью и быть предельно точным в передаче изображаемых предметов, чтобы так правдиво передать указанную исполнительскую деталь.

Не у всех художников и миниатюристов наблюдается такая же точность в изображении инструментов и приемов исполнения на них. Например, в групповой миниатюре “Радуйся праведнии о господе” из Годуновской псалтири (1594 г.) положение рук у играющих на гусях в подавляющем большинстве прямо противоположное: вверху – левая, внизу – правая рука. То же самое на одной из миниатюр рукописной книги Козьмы Индикоплова (XVI в.), где изображен с гусями в руках царь Давид, или на заставке новгородского евангелия – апрокос (1358 г.) – у играющего и приплясывающего скомороха с характерной надписью: “гуди гораздо”. Вместе с тем, во всех случаях гусли изображены точно и реалистично” [30].

Юридические акты, документы письменной административной, духовной литературы, публикации отечественных историков, фольклористов, этнографов как источник изучения истории народноинструментального жанра. Возможность установления состава музыкального инструментария, роли и места инструментов и инструментальной музыки в общественной жизни и бытовой практике [31].

Музыкальные инструменты в музейных собраниях и каталогах [32]. Н. И. Привалов об “Иллюстрированном описании муз. инструментов...” А. Л. Маслова:

“Несмотря на кажущуюся солидность, множество рисунков, библиографический указатель и т.п., труд этот не обнаруживает надлежащей научной зрелости составителя. Это тем более странно, что А. Л. Маслов считается видным деятелем музыкально-этнографической комиссии в Москве и, вероятно, знатком народных инструментов. В разбираемой книжке выступает полная неосведомленность его о целом ряде поставленных и серьезно мотивированных исследований муз. инструментов почти всех народностей, населяющих обширное пространство русской территории.

Подобный научный дилетантизм приводит или к ложным выводам, или же к повторению того, что уже высказано другими. Отсутствие же наблюдения инструментов в живом обращении народа придает слишком кабинетный характер труду, лишает необходимого критерия... В отношении классификации духовых царит полнейший хаос. Совсем грубой ошибкой является название пастушеских жалеек, т. е. языковых инструментов, – пастушьими рожками, ибо рожок или рог представляет собой инструмент амбушюрный. Не приведен почему-то строй русских балалаек, многократно и во многих исследованиях указанный. Сохранившемся на скрипке чукчей квартетовому строю автор не верит, упуская, однако, что это излюбленный интервал на инструментах первобытной музыки восточных народов. Наконец, отношение к глиняным свистулькам – он вовсе их не рассматривает, не считая орудиями музыки, а только детскими игрушками, хотя они представляют древнейшие автентические формы, пережитки той любопытнейшей старины, когда музыка и ее орудия служили ритуальным целям. Сохранились сведения, что таковым было их значение и в древнейшие эпохи Руси... Конечно, при бедности на русском языке сочинений по музыкальной историографии, появление описания богатейшей коллекции Дашковского музея, что называется, “на безрыбье и рак – рыба”. Во всяком случае, работая при ученом учреждении, господин Маслов мог бы дать более серьезный труд” [33].

Появление первых специальных публикаций, сравнение с инструментами других народов в трудах Я. Штелина (1770 г.), А. Тучкова (изд. 1906 г.), Беллермана (1788 г.), И. Георги (1790 г.), М. Гютри (1795 г.). “Энциклопедический лексикон” А. А. Плюшара (1835-1841 гг.).

“Первые попытки специального описания и изучения русских народных инструментов произведены в последней трети XVIII в. В 1770 г. в книге И. Хайгольда (Johann Haigold) “Приложение к преобразованиям в России” напечатаны “Известия о музыке и балете в России” Якоба Штелина, где имеются описания русских народных инструментов: дудки (сопели), волынки, пастушеского рожка, гудка, колесной лиры, балалайки и столообразных гуслей с краткими данными об устройстве инструментов, приемах игры, применении в музыкальном быту. Свои сведения Штелин дает на основе наблюдений в течение ряда лет в Петербурге и Москве, а также, несомненно, в деревне под Калугой, где изучал русские танцы в то время, когда сопровождал царский двор в поездке в Киев. Записи Штелина представляют большую ценность как ранние и, во-вторых, в них зафиксированы современные автору инструменты, находившиеся в ту пору в живой исполнительской практике и имевшие повсеместное распространением. Приходится сожалеть, что ему не удалось осуществить первоначального намерения снабдить описания рисунками инструментов.

Почти одновременно с Я. Штелиным начал вести свои “Записки” С. (?) А. Тучков, изданные, однако, почти сто лет спустя после их написания (Спб., 1906 г.). Не будучи музыкантом, автор тем не менее провел ряд интересных

наблюдений над бытовавшими в его время народными музыкальными инструментами, как уже описанными Штелиным, так и новыми: жалеijke, сурне, охотничьем роге, варгане и ложках. Вслед за Я. Штелиным некоторые муз. инструменты описаны более кратко Беллерманом (Bellerman) в 1788 г. и И. Георги в 1790 г. Кроме того, в работе на русском языке "Описание всех в российском государстве обитающих народов" (Спб., 1799 г.) последний из них дополнил Штелина более подробным описанием парной продольной флейты – свирели.

В 1795 г. в Петербурге вышли на французском языке "Диссертации о русских древностях" Матиаса Гютри (Gutrie), где также имеется специальный раздел, посвященный музыкальным инструментам. В дополнение к предыдущим авторам он сообщает о пастушьем роге, звончатых гусях и, косвенно, кувиклах и посвистелях. Не ограничиваясь только описанием, Гютри сделал попытку сопоставить ряд русских народных инструментов с древнегреческими, чтобы доказать древность первых и возможность заимствования их от греков или происхождение тех и других от какой-то еще более древней музыкальной культуры. Теория Гютри долгие годы находила себе сторонников среди русских авторов, писавших о народных инструментах. Популярности работы способствовали помещенные в ней рисунки инструментов, чего не было ни у одного предшествовавшего автора. Данный раздел диссертации не раз переводился на русский язык и публиковался в сокращенном виде. Н. Величков (переводчик) даже не указал имени автора, выдавая работу за свою: "О древности русских музыкальных инструментов" ("Живописное обозрение", 1874. – № 30). Более полный и тщательный перевод опубликован Иваном Сретенским в журнале "Друг просвещения" в 1806 г. [34].

Значение диссертации М. Гютри с иной транскрипцией фамилии диссертанта отмечал и историк фольклористики М. Азадовский:

"В конце XVIII в. появился первый опыт систематического обозрения русских народных обрядов и народной поэзии – сочинение шотландского инженера-архитектора, находившегося на русской службе, Матвея де Гитри (умер в 1807 г.). Н. Финдейзен предполагает, что Гитри принадлежал к кружку Львова. Во многих случаях Гитри прямо повторяет или пересказывает мысли Львова, например, о греческом происхождении русской мелодии и др., но это могло быть просто заимствование, подобно тому, как он пользовался и другими историческими и литературными источниками. В конце XVIII в. был сделан перевод на русский язык, не появившийся в печати и обнаруженный только в середине 40-х гг. (опубликован в сокращенном виде, с большими пропусками в журнале "Маяк" в 1844 г.). Книга неоднократно упоминается в различных историографических трудах, однако только вскользь, хотя, бесспорно, заслуживает большего внимания и представляет весьма примечательное явление в истории изучения фольклора и этнографии русского народа. Редактор "Маяка" имел все основания назвать это сочинение "драгоценной книгой".

Книга Гитри по своему характеру компилятивна, представляя объединение разнообразных источников, русских и иностранных. Для главы о музыкальных инструментах – очерк академика Штелина (появившийся в 1769 г.)... Несмотря на несамостоятельный в основном характер работы, она является первым опытом свода известных материалов о народных песнях и обрядах, и в этом ее бесспорный интерес и значение. Вместе с тем, это первое подробное и полное известие о русском фольклоре, появившееся на одном из западноевропейских языков и ставшее, таким образом, надолго основным источником для знакомства западноевропейских ученых и читателей с русской народной словесностью. Книга Гитри имела еще более общий смысл – политический – рассеять предубеждения, имевшиеся в Европе, против России и русского народа, показать его кровное родство с народами европейскими, что и было подчеркнуто почти всеми рецензентами” [35].

По оценке С. Я. Левина, подобные работы безусловно оживили интерес к народной инструментальной музыке со стороны передовых научных деятелей “века русского Просвещения”; дали представление о составе народного инструментария середины XVIII в., условия бытования, устройства, некоторых названиях, характер звучания, приемах игры “музыкальных орудий”. В то же время материалы иностранных авторов “в ряде случаев грешат ошибками и неточностями при описании инструментов, терминологии, видовых сопоставлений по вопросу происхождения”. Откуда, по мнению С. Я. Левина, “теория нерусского происхождения русского народного инструментария, имевшая широкое хождение вплоть до XX столетия” [36].

“В 1835-1841 гг. начал выходить первый в России “Энциклопедический лексикон” А. А. Плюшара – солидное издание, музыкальным отделом которого руководили передовые музыкальные деятели того времени – В. Ф. Одоевский, затем М. Д. Резвой. Статьи о народных инструментах писали Д. И. Языков, М. Д. Резвой и отчасти В. Ф. Одоевский (им написаны, в частности, совместно с Языковым статьи о волынке и варгане), поэтому содержание их выгодно отличалось от предыдущих работ музыкальным профессионализмом. Издание энциклопедии прекратилось на 17 томе (“Д”) и, таким образом, в ней помещены статьи только о балалайке, волынке, гудке и столообразных гусях.

Первое этнографическое описание русских народных музыкальных инструментов сделано в 1840-х годах видным этнографом А. В. Терещенко (“Быт русского народа”). Записи Терещенко особенно ценны сведениями о бытовании инструментов в народной крестьянской среде. Он первым отметил существующую путаницу в названии одинарной продольной флейты иногда дудкой, а в других случаях – свирелью и закрепил за ней первое название, сославшись на украинскую сопилку (сопель). Вместе с тем, парную флейту (свирель) Терещенко ошибочно называет, как и Гитри, жалейкой и



одновременно с этим – сиповкой, воспроизводя название от “сипения”, что, по его мнению, является характерным для данной флейты.

В “Русском художественном листке” за 1861 г. напечатана обстоятельная статья “Народные музыкальные инструменты России”, на которую по непонятным причинам русские инструментоведы не обратили должного внимания. Статья подписана буквой “Р”. Есть основания полагать, что автор – М. Д. Резвой... Статья предваряется историческим экскурсом, где впервые приводятся свидетельства Фефилакта Симокатта о струнном инструменте восточных славян, который здесь трактуется как балалайка, поскольку звончатые гусли автору оказываются неизвестными, а балалайку, благодаря необычной популярности, он счел за наиболее старинный русский инструмент. Доказывая древность русской волынки, автор делает (правда, неправомерную) ссылку на довольно редкое, специальное издание на немецком языке, посвященное описанию древнего языческого храма. Наконец, постоянно ссылается на “Энциклопедический лексикон”, заимствует отдельные куски, подчеркивая тем самым связь своей работы со статьями “Лексикона”, т. е. статьями, частично написанными или отредактированными им же самим... По всей вероятности, статья предназначалась для того же плюшаровского лексикона, но за прекращением издания осталась не у дел и уже после смерти автора была кем-то извлечена из его архива.

Приходится упомянуть и о статье Д. В. Разумовского, напечатанной в трудах I Археологического съезда в Москве в 1869 г. – в основе своей чистойшей плагиат статей “Энциклопедического лексикона” и отчасти описаний А. Висковатова. На это обратил внимание первый русский инструментовед М. О. Петухов, поместивший для наглядности в рецензии два идентичных текста Д. И. Языкова и Разумовского” [37].

Выдвижение в конце XIX – начале XX вв. крупнейших деятелей, заложивших основу отечественной инструментоведческой науки. **А. С. Фаминцын (1841 – 1896) – родоначальник органиологического метода исследования.** “Скоморохи на Руси” (1889), “Гусли – русский народный музыкальный инструмент” (1890), “Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа” (1891) – первый академический свод исторических свидетельств о народных инструментах. Цель автора – “представить, насколько позволит скудность имеющихся материалов, картину исторического развития народных музыкальных орудий, или хотя бы исторической последовательности в употреблении этих орудий народными русскими музыкантами” [38]. Чрезвычайная научная тщательность решения поставленной задачи, “свобода от полемических условностей” [39], широта охвата источников, включающих историческую и музыковедческую литературу, фольклор, свидетельства которого анализируются и вводятся в научный оборот. Отсутствие опоры

на живую народно-исполнительскую практику в среде рождения и бытования изучаемых инструментов.

“Александр Сергеевич Фаминцын принадлежал к тому разряду полезных деятелей, которым дорого искусство и которые стараются двигать его вперед. В области исследования музыкальной старины он оставил работы, весьма ценные и почтенные, а это именно та область в музыкальной жизни, более всего нуждающаяся в работниках.

Фаминцын принадлежал к старинному дворянскому роду. Он родился 24 октября 1841 г. в Калуге, общее образование получил в Петербурге, в третьей гимназии, по окончании которой поступил на естественный факультет здешнего университета. Отсюда вышел со степенью кандидата в 1862 г. Рано высказавшаяся любовь к музыке заставила Фаминцына одновременно с учебными занятиями посвящать себя изучению музыки. В Петербурге его учителями были М. Я. Сантис (участвовавший в домашних музыкальных вечерах Глинки) и Ж. Фохт, теоретик. По-видимому, оба они не могли удовлетворить А.С., так как он по выходе из университета отправился за границу с целью усовершенствования музыкальных знаний. Два года пробыл в Лейпциге, где в консерватории усердно работал у известных теоретиков Гаутмана, Рибеля, Рихтера и Мошелеса, затем направился во Львов к придворному капельмейстеру М. Зейфриду, с которым занимался в сезон 1864-1865 гг. Чувствуя себя достаточно подготовленным к серьезной музыкальной деятельности, А.С. возвратился в Петербург, в котором едва ли не протекала вся его жизнь. Здесь поступил в только что основанную Рубинштейном консерваторию преподавателем истории музыки и эстетики. Эту кафедру А.С. занимал 7 лет, до 1872 г., когда его привлекала, вероятно, композиторская деятельность. В 1870 г. он принял на себя обязанности секретаря дирекции РМО и занимал эту должность довольно долгое время.

Параллельно с педагогической деятельностью А.С. выступал в качестве музыкального критика в “Голосе”. Следует отметить любопытную характеристику Ф., сделанную Мусоргским в его великолепном “Раешнике”. Два сезона (1869-1871 гг.) А.С. редактировал и был одним из деятельнейших сотрудников “Музыкального сезона”, далее сотрудничал в “Музыкальном листке”, “Баяне” и т. д. Как критик и музыкальный писатель Ф. не выдвинулся заметно и не сказал нового слова. Как композитор был известен, главным образом, как автор малоудачной оперы “Сарданапал”, исполненной в Петербурге 23 ноября 1875 г., и симфонической картины “Шествие Дионисия”, исполнявшейся в концертах РМО. Вторая опера на сюжет “Уриэль Акости” Гучкова, написанная в 1883 г., осталась в портфеле автора. Фаминцын написал 3 квартета, квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, русскую рапсодию для скрипки с оркестром, несколько пьес для фортепиано (11 изданы), романсов и песен, изданных П. Юргенсоном. Более распространены были два сборника изданных им песен “Русский детский песенник” в двух частях и дополнение к нему “Баян” – сборник одно- и двухголосных песен разных национальностей, составленный вместе с

Г. Н. Дольдом. Переводы Фаминцына или под его редакцией: Э. Ф. Рихтера “Учебник элементарной теории, гармонии, контрапункта и фуги”, “Всеобщий учебник музыки” Маркса. В последние годы жизни Фаминцын издал общедоступный учебник для средних учебных заведений “Начатки теории музыки”, достаточно полный, но в то же время отличающийся сжатостью и ясностью изложения. Усердно работал над составлением биографического словаря русских музыкальных деятелей.

Самое важное, что сделал Фаминцын – это исследования о старинных наших музыкальных инструментах, занимающие совершенно особое место. Фаминцын первым обратил внимание на этот материал. В его труде видим не один лишь простой свод разных сведений. Он многое старался объяснить, проверить и тем подготовить почву для других исследователей. Его работа включает в себе следы критического отношения к материалу. За эти работы Фаминцыну присуждена Императорским Русским Археологическим обществом Большая серебряная медаль. Скончался Фаминцын в Лигове 24 июня 1896 г.” [40].

Этнографический метод Н. И. Привалова (1868- 1928) в серии работ по истории народных струнных, ударных и духовых инструментов. Академик А. Карпинский о ценности исследований Н. И. Привалова в установлении национальных истоков музыкальных инструментов, бытовавших в народной исполнительской практике. Награждение ученого-этнографа в 1908 г. Серебряной медалью и знаком Общества ревнителей истории. По оценке К. Верткова, в трудах Привалова самое интересное и ценное – “сведения о живой практике народных инструментов в современном ему народном быту и художественном музыкальном исполнительстве. Его музыкально-этнографические наблюдения в полном смысле слова трудно переоценить. Привалов стремился изучать инструменты с целью их усовершенствования”. И тут же: “Нельзя не отметить в исследованиях Привалова явного налета музыкального дилетантизма, особенно в работах о духовых инструментах. С выходом в свет трудов Фаминцына и Привалова, – резюмирует К. Вертков, – сложилось негласное мнение (? – Г. П.), что изучение русских народных инструментов исчерпано” [41]. В действительности же этими исследованиями положено верное начало длительного и сложного формирования отечественного народного музыкального инструментоведения, научная вершина которого, несомненно, еще далеко впереди”.

Публицистическая деятельность В. В. Андреева в связи с борьбой за общественное признание народных музыкальных инструментов и созданного им “великорусского оркестра” как художественно правомерного явления национальной музыкальной культуры. “Благодаря выполненной им и его ближайшими сотрудниками миссии,

были оживлены и спасены от забвения те инструменты, которые входят в балалаечно-домровый оркестр и ансамбль гуслей и которые по настоящий день являются самыми распространенными подлинно всенародными музыкальными инструментами, – отмечал К. Вертков, делая затем неожиданный вывод: “В научно-исследовательской деятельности Андреева, а тем более Привалова, была одна особенность: будучи влюбленными в русскую народную музыку и отдав служению родному искусству все свои силы и знания, они доказывали нерусское происхождение употреблявшихся в русском народе музыкальных инструментов... (– ?! Г. П.) По-видимому, сказало влияние некоторых взглядов на русское искусство В. В. Стасова и особенно А. Н. Веселовского” [42].

**Исследования советских историков, фольклористов, музыковедов – новый этап в изучении народно-инструментального жанра.** “Очерки по истории музыки в России” Н. Ф. Финдейзена как наиболее полный систематизированный свод библиографических источников. Противоречивость в оценке К. Вертковым труда Финдейзена, в котором “помещено немало новых ценных материалов, относящихся к истории народных инструментов, однако раздел, посвященный непосредственно инструментам (? – Г. П.), написан главным образом на основе работ Фаминцына и Привалова, отчасти Гутри и Штелина” [43].

“Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов” А. Новосельского, диссертация А. Агажанова с приложением образцов инструментальных наигрышей [44]. Автор убежден в том, что “изучение народных инструментов является одним из путей к изучению истории музыкальной культуры народа”. Сами же инструменты, происхождение которых “относится большей частью к глубокой древности, представляя особый интерес как прототипы современных оркестров и ансамблей”. В силу небольшого объема работы пришлось воздержаться от “обстоятельного описания роли народных инструментов в быту, характера исполнения произведений инструментальной музыки, мелодического и ритмического строения инструментальных пьес”. Ряд инструментов (народный барабан, трещотки), по утверждению автора, описываются впервые. Работа основана главным образом на рукописях Кабинета народной музыки Московской госконсерватории им. П. И. Чайковского, а также материалах Привалова, Фаминцына, Финдейзена, Маслова, Листопадава под сильным влиянием “Очерков” Новосельского без упоминания о них. Приведены образцы расшифровок

фонографических записей: песенных наигрышей на парной флейте, жалейке, аккомпанирующей пению; на балалайке, лире; плясовых наигрышей на парной флейте, дудке, жалейке, колесной лире (под пение), цымбалах, ансамбль кугикл (с пением), смешанный ансамбль, ансамбль рожечников, гармоника (черепашка), двухрядка; пастушьи наигрыши на деревянной трубе, жалейке. Записи в Смоленской, Курской, Пензенской, Орловской, Воронежской, Владимирской, Московской областях, Донском округе.

Привлечение общественного внимания к проблемам народно-инструментального жанра в 50-60-е годы, формирование научной школы инструментоведения в трудах Г. Благодатова, Г. Тихомирова, Н. Речменского, Ф. Соколова, Б. Вольмана, А. Мирека, А. Басурманова, А. Пересады, М. Имханицкого, В. Галахова и ее особенности: систематичность изучения музыкальных инструментов во взаимосвязи с исполнительством, народной песенностью, учетом взаимообогащающего влияния культур славянских народов [45].

Изучение национального музыкального инструментария в работах Л. Берова, В. Вуковича, А. Гуменюка, Н.В. Лысенко, П. Никифорова, И. Назиной, Я. А. Эшпая, разработка научных основ производства и усовершенствования народных инструментов [46]. Публикация учебно-педагогической, нотно-методической, научно-популярной литературы, очерков по истории исполнительства, записей народно-инструментальной музыки Ф. Рубцовым, Т. В. Поповой, Л. Кулаковским, Б. Смирновым, К. Квиткой, В. Беляевым [47].

“В истории фольклористики XIX в. встречается лишь один пример публикации народного балалаечного наигрыша Н. Пальчиковым в сборнике крестьянских песен с. Николаевка, изданном в 1896 г. С 20-х гг. XX в. в музыкальных фольклорных сборниках все чаще встречаются образцы инструментальных народных наигрышей в документальной (фонографической и магнитофонной) записи..., позволив осуществить выпуск специальных сборников-исследований, посвященных отдельным народным музыкальным инструментам” [49]. “Работы советских инструментоведов, – продолжает эту мысль К. Вертков, – выгодно отличаются тем, что в изобилии оснащены музыкальным материалом, на основе которого, как правило, и ведется изучение самого инструмента” [50]. Основное содержание сборника Ф. Соколова, к примеру, составляют материалы, собранные автором в специальной экспедиции по записи народных балалаечных наигрышей в Псковской области в 1959 г. Для отражения более полной картины бытования балалайки в различных

регионах России в сборник включены также материалы из коллекции фонограмм Института русской литературы (Пушкинский Дом), Академии Наук СССР и Кабинета народной музыки Московской консерватории, сгруппированные по жанровому принципу (танцевальные, частушечные наигрыши, песенные напевы в сольно-инструментальном интерпретировании).

**“Атлас музыкальных инструментов народов СССР” – первый свод национального музыкального инструментария. К. А. Вертов (1906-1972) – руководитель авторского коллектива, создатель современной методологии изучения народных инструментов.** В посмертно изданном исследовании ученого содержится анализ источников и историографии; органиологическое описание муз. инструментов; рассматриваются инструменты, ансамбли и оркестры в народном быту и исполнительской практике с Др. Руси до второй половины XX века. В приложении представлены фрагменты древнерусских письменных памятников; краткая жанровая терминология из словарей XVI-XVII вв.; выписки из документов о гонении скоморохов в XV-XVII вв.; русские письменные источники XVIII – начала XIX вв.; свидетельства иностранцев VI-XVIII вв.

Во вступительном разделе “О книге и ее авторе” С. Я. Левин констатирует, что русские народные музыкальные инструменты являются “наименее исследованной областью отечественной музыкальной науки”. Причины – в исторических условиях существования народной инструментальной музыки в России:

1. Русский православный религиозный обряд не принял инструментальной музыки, а базировался исключительно на вокальных формах;

2. Игра на муз. инструментах осталась достоянием народа. Главными носителями народного инструментализма явились бродячие музыканты-скоморохи с их бытовым, народно-обрядовым и социально-сатирическим репертуаром, резко противостоящим церковной идеологии. Скоморохи – первые музыканты-профессионалы русского народа. Борьба со скоморохами и “бесовскими гудебными сосудами” привела к преследованию и ущемлению народной инструментальной музыки. Вследствие этого она практически выпала из поля зрения отечественной историографии и культуры;

3. На протяжении столетий путь русской музыкальной культуры прослеживался лишь в свете развития певческого начала. В печатных источниках от нотных песенных сборников конца XVIII ст. до середины следующего века не встречаем упоминаний о народных муз.

инструментах и инструментальной музыке, ни одного образца народного инструментального исполнения. Исключение составляют лишь специальные школы игры на столообразных гуслих и отрывочные данные в мемуарной литературе.

Направленность исследований, по оценке С. Левина, тяготеет более всего к изучению отдельных инструментальных типов и конструкций, мало затрагивая общие проблемы инструментоведения. В процессе становления советского музыкознания произошло «осознание важности проблем, накопленных предшествующей эпохой, наследование и освоение наиболее ценных из них; решительное методологическое перевооружение, проникновение диалектико-материалистического мировоззрения; понимание глубокой социально-исторической обусловленности всех процессов, изменений и сдвигов в сфере музыки. Отсюда вывод: «Великая самоотверженность народа, отстаивавшего и сохранявшего, вопреки беспощадным гонениям, свои музыкальные инструменты и инструментальную музыку, свидетельствует, что он осмысливал их как ценнейшее достояние, неотъемлемую часть национальной культуры... Сам факт ожесточенной многовековой борьбы с «бесовскими гудебыми сосудами» и «играниями сатанинскими» говорит о том, сколь огромной силой народного самосознания представлялись они воинствующим церковникам».

Не вдаваясь в анализ труда К. А. Верткова, в отечественном инструментоведении остающегося одним из наиболее заметных достижений, следует отметить важность и доказательность ряда высказанных им предположений, в частности:

1. тесной связи органо-логических процессов с музыкально-художественной практикой, бытованием инструментов (появление свирели как ответ на возникающее в народной музыке, песенном жанре многоголосия; гуслей – на былинно-рапсодический распев; гудка и волынки – на бурдонного типа исполнительства; балалайки и гармоники – на отхода от бурдонности к плясовой и частушке; появление духовых и ударных в связи с утилитарными потребностями военного быта Др. Руси);

2. роли домры в русской народно-инструментальной культуре, оценки достоинств трех- и четырехструнного инструмента;

3. критики теории происхождения шлемовидных гуслей из звончатых, рассматривая их как два разных инструмента с разным географическим ореолом распространения;

4. инструментального состава русского народного оркестра;

5. составления кратких обзорных таблиц появления сведений о народных инструментах и жанровой терминологии по источникам XI-XVIII вв. Нуждающихся, однако, в заполнении существенных пробелов.

Критикуя Н. Финдейзена, сам К. Вертков основывается на библиографических материалах, в большинстве известных в историческом музыкознании, особенно в разделах, освещающих развитие народно-инструментального жанра до 1917 г. Археологические источники, к примеру, ограничиваются работами Б. А. Колчина о новгородских древностях.

Изучение народно-инструментальной музыки на рубеже XX-XXI вв.: научные направления и перспективы.

## ПЕРИОДИЗАЦИЯ

**Периодизация народно-инструментального жанра в соответствии с принципами общерусской исторической периодизации, основными этапами формирования национальной художественной культуры, жанрово-стилевыми особенностями народной поэтики и песенности.** Обоснование В. Г. Белинского: “Поэзия всякого народа находится в тесном соответствии с его историею: в поэзии и истории равным образом заключается таинственная психея народа, и поэтому его история может объясняться поэзиею, а поэзия – историей” [51].

“Тысячелетиями музыка сопутствовала жизни человека, отражая его трудовую деятельность и быт, чувства и переживания, думы и чаяния, общественную борьбу за лучшее будущее. В соответствии с общим развитием человеческого общества и конкретными историческими условиями жизни того или иного народа развивалось и его музыкальное искусство. Одни народы культивировали одnogолосную музыку, сольное и хоровое унисонное пение и унисонную игру на муз. инструментах, другие – гетерофонный либо многоголосный склад музыки и соответственно ансамблевое инструментальное исполнительство. Каждый народ выработал характерные лады, ритмику, строение мелодии, создал самобытные муз. инструменты, неисчислимое множество проникновенных муз. произведений, отличающихся богатством содержания, разнообразием жанров и художественных образов” [52].

Истоки – инструментальная музыка Древней Руси: музыкальный быт восточных славян, эпохи Киева и Новгорода Великого, возникновение скоморошества.

“Орудия музыкального действия” и “государевы потешники” периода складывания русского централизованного государства, историческая судьба скоморошества.



Музыкальные инструменты и инструментальное исполнительство XVIII – начала XX вв.: сольное (гусли, балалайка, гитара, гармоника), ансамблевое и оркестровое (“хор роговой музыки”, владимирские рожечники, оркестр гармонистов Н. И. Белобородова, “великорусский оркестр” В. В. Андреева и его значение для национальной культуры).

Формирование народно-инструментального жанра в системе государственного культурного строительства: конструктивные усовершенствования инструментов, организация массового производства; определяющие тенденции в самодеятельном и профессиональном творчестве; подготовка квалифицированных педагогических кадров; появление региональных исполнительских школ; издание учебно-методической и оригинальной муз. литературы.

Тенденция разъединения братских славянских культур и ее преодоление в период становления независимой демократической государственности стран Содружества. [53]

## ЖАНРОВАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

**Богатство и сложность терминологического спектра народно-инструментальной музыки как продукта многовековых изменений и пополнений в конкретном музыкальном жанре и, соответственно, словарном составе языков народов восточнославянской общности на различных этапах их существования.** Свод жанровой терминологии по органологии музыкальных инструментов, условий бытования отдельным аспектам исполнительской практики позволяет выстроить систему народных эстетических представлений о жанре в среде его основных создателей и носителей. Обозначения музыкальных инструментов, музыкантов-исполнителей, инструментального исполнительства по памятникам древнерусской литературы, письменной и устно-поэтической традиций, их последующее частичное вхождение в общерусскую лексику.

Народно-инструментальная терминология, систематизированная по признакам “музыка”, “орудия музыки” в комплексе лексикографических источников начиная с ранних глоссариев XII-XIII вв., азбучников (“алфавитов”) и лексиконов старших разновидностей до академических, толковых, этимологических и специальных словарей последних столетий [54].

Словарно-литературные материалы как источник изучения музыкального инструментария и исполнительства народов восточ-

нославянской общности, установления их реестра, терминологической идентификации, времени появления, объяснения межнациональных связей однотипных инструментов разных народов.

“Жанровая терминология является одним из важнейших и непосредственных свидетельств существования музыкальных инструментов, выступает носителем достаточно широкой информации о существовавшей исполнительской практике, традициях изготовления инструментов, устройстве и т. д. Нередко важным показателем роли и значения инструментов, а также отношения к ним различных социальных слоев и групп могут служить оттенки употребляемых обозначений... Термины не существуют изолированно: анализ каждого конкретного термина вскрывает его связь не только с условиями социальной жизни общества, традициями музыкально исполнительства, но и с особенностями породившего его языка” [55].

Единичное и типичное в терминологии, терминологическая вариативность (идентичное обозначение инструментов разных типов; разными терминами – одного и того же инструмента или однотипной группы). Предположение К. Верткова о синониме терминов “кувиклы” – “цевница”:

“Кувиклы, принадлежащие к древнейшему семейству многоствольных флейт, следовало бы считать одним из наиболее ранних представителей русского народного музыкального инструментария. Вместе с тем, ни в древних славянских письменных памятниках, ни в русских азбучовниках XVI-XVII вв. термина “кувиклы” или “кувички” не имеется. С. Тучков в “Записках” делает специальную оговорку, что среди русского музыкального инструментария многоствольная флейта не встречается. В “Диссертациях о русских древностях” М. Гутри дается изображение и краткое описание многоствольной флейты, именуемой автором “свирелка”, которая в действительности является украинской свирилью, изредка встречающейся в настоящее время в некоторых районах Западной и Закарпатской Украины. Да и М. Гутри, как он пишет, видел этот инструмент лишь среди казаков, т. е. украинцев. Кроме того, хотя свириль и кувиклы представляют собой одно семейство, в конструкции их наблюдается существенная разница. Первым обратил внимание на них учитель Судженского уездного училища Дмитриюков, после которого столь же кратко описал их Машкин, Мордвинов и Филарет – жители бывшей Курской губернии. Это позволяет предположить, что кувиклы в XVIII-XIX вв. пользовались распространением на ограниченной территории России, а именно – в Курской губернии.

В то же время в древнерусских письменных памятниках упоминается цевница(я), которая впоследствии как будто исчезает. В “Книге глаголемой алфавит иностранных речей” термином “цевница” объясняется древнегреческий музыкальный инструмент самбик (в словаре – “самбикия”), о котором также не сохранилось никаких сведений. В “Лексиконе” П. Берынды цевница истолкована: “свистелка, флетня, шаламай”. Если первые два

названия определяют цевницу как флейтовый инструмент, то последнее, искаженное от "schalmei", относит его к инструментам гобойного типа. Известно, однако, что составители лексиконов сплошь и рядом пользовались определениями самого общего порядка, например: "скрипица – гусли", где наличие группы струн соединяет смычковые и шипковые инструменты. Так и здесь – общее "продольное" положение при игре могло послужить основанием для отождествления флейтового и гобойного типов. В "Букваре" Кариона Истомиа (нач. XVII в.) цевница изображена в виде деревянного пастушьего рожка, обвитого лыком, однако рисунок этот, как и ряд других, помещенных в "Букваре", явно не соответствует оригиналу и вызывает сомнения. В. И. Даль трактует слово "цевка" как трубочка, дудка, т.е. нечто, представляющее собой вид небольшой трубки. В конце статьи он пишет, что "цевница" – старое церковнославянское название свирели, дудки, сопелки.

Сопоставление этих не слишком согласных данных наводит на предположение, что цевница была духовым инструментом флейтового типа. К такому же выводу пришел Привалов, основываясь на изысканиях А. Будиловича, который в результате лингвистического анализа слов "цевница" и "кувица" делает заключение, что они являются одним и тем же музыкальным инструментом, имевшим в разное время различные наименования.

Если исходить из этой версии, можно думать, что под именем цевницы кувиклы использовались на Руси задолго до появления этого своего наименования. Данное предположение носит гипотетический характер и решающих доводов пока не обрело. Стоит подчеркнуть, что эволюция названия продолжается: если Дмитрюков, Машкин, Мордвинов, Привалов, Будилович, а за ними Финдейзен пишут "кувички" или "кувицы", то современные фольклористы – "кувиклы" или "кугиклы" скорее всего потому, что в течение длительного времени пользовались хождением два самостоятельных, однозначных термина: устный, народный и книжный. Последнее подтверждается еще и тем, что в XVIII – начале XIX в. цевница приобрела в России значение, сходное с лирой Аполлона, сделавшись символическим инструментом музыки славянской поэзии" [56].

Обозначение одним термином инструментов разных видовых групп.

Варган (арган): "Предполагают, что инструмент, употреблявшийся в древности под именем варгана, представлял собой шумовой ударный инструмент, предназначавшийся для устрашения неприятеля, подобно древнеегипетским или римским систрам" [57]. К. Вертков уточняет:

"Древнерусский музыкальный инструмент, сведения о котором крайне неопределенны. Упоминание как о ратном инструменте встречаются в летописях и других письменных памятниках Древней Руси. Судя по этим весьма скудным данным, древнерусский ратный варган, или арган, мог быть самозвучащим металлическим инструментом, обладавшим сильным звуком и, таким образом, ничего общего не имел с бытовым варганом. С большой

осторожностью можно высказать предположение, что ратный варган представлял собой инструмент типа металлофона, т. е. набор самозвучащих металлических пластин или полушарий, укрепленных на станине (возможно, типа кавалерийской “лиры”), по которым ударяли молотком-ударником. В таком случае варган восточных славян был не шумовым, а мелодическим инструментом.

Не потому ли Даниил Заточник применил к нему эпитет “серебряный”. Никоновская летопись 1536 г. также говорит о варгане как ратном, но на этот раз – литовском инструменте: “Литовских многих людей побиша и знамена и варганы у них поимаша”. Какой в действительности инструмент летописец назвал варганом сказать трудно, но, по-видимому, все же близкий по конструкции к русскому” [58].

**Варган (народный):** маленькая металлическая (железная) подковка с параллельно вытянутыми концами, в центре со стальным язычком с крючком на конце, которую играющий при игре вкладывает в рот или приставляет к губам.

**Гудок:** согласно археологическим находкам в Новгороде – трехструнный смычковый инструмент. По версии Васильева-Широкова из анализа общерусской песни “Во поле береза стояла” – свистулька, сделанная из пруточка березы [59]. Подобное буквальное понимание используемого народной поэтикой обобщенного термина представляется неправомерным, ибо применено для выражения соответствующего художественного колорита, создания поэтического образа, а не констатации процесса изготовления конкретно называемого “музыкального орудия”.

Обозначение музыкальных инструментов собирательными терминами, этимология и фонетическая вариантность названий как поэтическое отражение характерных звуковых свойств или конструктивных особенностей. Фиксация классификационных признаков.

Краткий свод жанровой терминологии (на материале историко-литературных памятников письменной и устной традиций).

## **Органология**

### **1. Обозначение инструментального жанра**

Глум (м.р.), глума (ж.р), глумы (мн.), глумление (древнерусск., книжн.); гудение органное; игрушка (ярославск., тобольск.); игры (мн.), играция, угодия бесовские (в древнерусской административно-духовной литературе); кармонии, “песни безумные”; музыка (фольклорн.), мусика, мусикия (древнерусск., книжн.); мусикийские игры, мудрость, песни, хитрости; потеха (нар.-поэтич.); сосуд гласный, гудебный, песенный, псаломский – буквально: “вместилище

песен”; страменты, страмен(т)цы игральные (в терминологии XVI-XVIII вв.); трубничья рухлядь (в реестре имущества Бориса Годунова).

## **2. Видовые группы**

Струнная:

Арфалютня; (г)арфа, (г)арфия, гафра – “лютня, гусли, скрипича” (в пояснении азбуковников); гудение струнное; гудьбы (мн.); кинира(-ы) – “цитара, гарфа, лыри”; кифара, кефора (ж.р., древнерусск., книжн.); лютня; мусикийский о(а-)рган – “гудебный сосуд”; струны (мн.); танбур(а); т(ь)рня, т(ь)рня, терня – в текстах XI в.

Духовая:

Врутка – “трубочка всякая”; горн; тюрюлюкал(к)а (Вл. Даль).

Ударная:

Бубен, бубон (ед.), бубны (мн.); тамбур; тимпан – “глас” в разъяснении “Алфавита иностранных речей”, 1596 г.; тимпан псалтырный (книжн., древнерусск.).

## **3. Музыкальные инструменты общеславянские**

Струнные:

Балалайка; гитара; гусли, гусль (ж.р., ед.); гусли (мн.); гусли звончатые, яровчатые, гусли-мысли (нар.-поэт.), псалтирь, столообразные (прямоугольные), херувимские (библейск.), цев(ь)ничьи, (цевнические) – инструмент символический, в древнерусской литературе также обозначение духовых; домра (большая, басистая; малая, домришка, -о); лира; лира колесная; мандолина; псалтерион (псалтирь); псалтирь десятиструнный (библейск.); цимбала (ед.), цимбалы потешные (мн.) царской Потешной палаты 1633-1674 гг.; цитра.

Клавишно-духовые:

Баян; волынка (образн. – “телячий мех”, “дудка божья”); гармоника – “ручной органчик” (Вл. Даль); гармоника болого(е)вская, (“бологовка”); “венская” (“венка”); вятская; елецкая рояльная (“роялка”); касимовская (“поповка”); ливенская (“ливенка”); “минорка” (нар.-поэтич.); “однорядка” (нар.-поэтич.); саратовская (“саратовка”); сибирская “фисовая” (“фесовая”); тальянка (нар.-поэтич.); тульская (“русского строя”); “хромка” (двухрядка, северянка); череповецкая (“черепашка”) – областные конструктивные разновидности русской гармоники; рожок пастуший, “визгунок” (полубас(ок)) – разновидности пастушеского рожка; сиповка, сипоша (древнерусск., книжн.); сурна, сурьма (ратная); флетня (книжн.).

Ударные:

Ба(о)-рабан (боевой, турецкий); бубен (ратный, соколий, шамана); бубенчик (ед.); бубенцы (мн.); колокол: благовестник, благовестной; боевой (перебойный, перечасный, часовой); большой, (великий, тяжелой); малой; бурло; бухало; вестовой, (вестный); вечевой, ("вечий", вечник); (в)сполошный, (набатный, призывной); выходной; (за)звонный, зазвончик; (за)унывный (фольклорн.); звончастый (красный); золотой (церк.); казенный (по преданию); кандея, кандик; лошад(и)ной; лышной; осадный (крепостной, ратный); очепный, очапной; плакун (нар.-поэтич.); площадский; полиелейный; самозвонный; трапезный; царь-колокол. Колоколец: болхарь, кузаец, мутасец, позвончик(и), позывальный, почтовый, поддужный, птичий, стукать. Копытца; корбочка; ложки; палочки (костяные, деревянные); рубель.

#### 4. Музыкальные инструменты локальные

Арфа гродненская; басоля (южн., зап.); литарка (тобольск.); сигудок (м.р., у народов Коми); тарнаба (пермск.); кувиклы, (кувички, кугиклы, ж.р., курск., брянск.); себызга, сибизга (оренбургск.); барабан пастушеский (Заволжье); дрова; крендель (смоленск.); цимбалки, брусочки, ксилофон (Речицкое Полесье).

#### 5. Синонимические значения

Струнные:

Бандура = кобза = торбан (укр., русск.); джигатон = либма (обл., Прибайкальск.); журавль = лебедь (у Верховск.остяков).

Духовые:

Брелка = жалейка (одинарная); желедь = желея = желонка (псковск.); дуд(очк)а = сопел(и)лочка = свисталка; дудка = дитель = камышенка (ярославск.) = свирестелка (простореч.) = свистулька (-ля); борга = манюшка = пищавка = вабик = будильник = пищочка.

Ударные:

Литавра(-ы) = наг(г)ара = накра (-ы); баклуши = плесница = тарелки; брунделка = буркало (пензенск., донск.); балабол(ь)ка = брэнцала = звякотушка (простореч.); бубенцы = звонцы = погромок; ботало = бряка(лка) = трещетка (вологодск.) = трещалка; клебочка = кокошник = колотушка; било = доска = звонило = клепало.

#### 6. Омонимические

Бандурка – небольшая пятиструнная гитара (Северный Урал); примитивный щипковый инструмент (бел.);

Бас (ед.) – струнный муз. инструмент низкого строя; большой пастуший рожок (ярославск.); (мн.) басовые клавиши гармоники;

Бряцало – “брязкальце, тое, что брязчит, яко клепало; цитра, фистула у органов, цимбал, арфа (лексикон П. Берынды); струнный инструмент (И. Срезневский); “предмет, коим стучат в доску, билень, клепало” (Вл. Даль); древнее название небольшого ручного барабана с бряцающими подвесками (К. Вертков);

Вагуда – (арханг.) в сказках: всякое вообще муз. орудие; пастуший берестяной рожок;

Гук – (ед., псковск.) волынка, кобза; (южн., западн.) каждая из двух нижних дудок волынки (Вл. Даль); басы в муз. инструменте, преимущественно гармонике или пастушеских рожках;

Кобуз, кобыз – варган, зубанка, железная лирка со стальным язычком; азиатская балалайка, смычковый муз. инструмент с двумя струнами, распространенный у нароодов Ср. Азии;

Пищаль, пишталь – (ж.р.) гусли как символический струнный муз. инструмент; свирель, флетня, пищалка, трубка ратная или сопель, писк, пищ(ь)ки (Азбуковник, кон. XVI в.); детская игрушка, свистулька, из которой можно извлечь пискливые звуки, дудка (Фасмер);

Пищик, писчик, трость(ца) – дудка, свистелка, чаще из трубчатой кости или птичьего пера; свистулька, издающая пискливые звуки; согнутая бляшка, которую берут в рот для свисту или приманки птиц; стальная пластинка, являющаяся источником звука в баянах и аналогичных язычковых инструментах; косточка, тонкая камышовая пластинка, вставляемая для губ в духовое орудие или дудку птицелова, губник; часть свисткового устройства деревянных духовых инструментов;

Самбикия, самбук(а), самвики – название, применяющееся к разным типам муз. инструментов. В Др. Риме и Италии (XIV в.) “самбука” – струнный щипковый инструмент типа угловой арфы. В средние века – духовой язычковый. Древнерусск., церковн., книжн.: цевница, книжное заимствование из греческого, по Фасмеру и Преображенскому – из латинского;

Скрипка – (олонецк.) ручная гармоника; гусли (Азбуковник, кон. XVI в.); “гусли или лира” (Алф. иностр. речей, кон. XVII в.); малое муз. смычковое орудие о четырех струнах (Вл. Даль);

Соп(е)ль – (в древнерусских словарных статьях) обобщающее обозначение всей группы (деревянных) духовых инструментов; пищалка, флетня, фуяра (фуара), дуда, сурма (сурна), жоломейна (жоломейка); “фестула у органов, або у регалов” (Лекс. Берынды);

свирель, труба (Срезневский); дудка (Фасмер); одна из древнейших флейт восточных славян (К. Вертков);

Тулумбас, тулунбаз (-с, -сы) – “небольшой бубен, состоящий из булатной, железной, медной или деревянной чашечки, с натянутой по верху ее кожей, по которой ударяли вощажгой” (Савваитов); большой турецкий барабан (Вл. Даль); конная литавра облегченного образца, в Запорожской Сечи – стационарные парные литавры (К. Вертков); древнейшее бряцало, превратившееся в небольшой бубен (Финдейзен) .

## 7. Полифункциональные

Баян (Боян) – чародей, волшебник, вещий певец (“Слово о полку Игореве”); конструктивно совершенная разновидность гармоники;

Бирюлька – детская игра; мелкая игрушка; (образн.) балаболка (о болтливости); (ярославск.) пастушья тростниковая свирель; (южн.) бурулька;

Гонг – ударный муз. инструмент восточного происхождения в виде бубна или металлического диска с загнутым краем; звуковой сигнал, производимый ударами в металлический диск, кусок подвешенного рельса;

Гуделка – (рязанск., тульск.) муз. инструмент вообще; скрипка, свирель или дудка, (образн.) говорунья, болтунья (Вл. Даль);

Гудок – протяжный, громкий, однообразный звук, сигнал; вариант древнерусского “гудец”, что, согласно словарям XVI-XVII ст., следует понимать как “игрец”, исполнитель на разных муз. инструментах; (олонецк.) свисток, издающий низкие звуки; (псковск.) дудка деревянная; (брянск.) дудка, свирель; первоначальное название смычковых инструментов в Др. Руси; (псковск.) смычок; род скрипки без выемок по бокам, с плоским дном, о трех струнах (Вл. Даль);

Дребезг – (саратовск.) дребезжащий звук, издаваемый свистком; свисток, издающий дребезжащий звук;

Дуды – (мн., смоленск.) гусли, дудки; (образн.) мысль, желание;

Звонец (-ок), звоньць – (новгородск.) пономарь, звонарь; почтовый колокольчик для подачи звуковых сигналов, а также звуковой сигнал колокола, колокольчика; (северн.) звенчик, звоник; (енисейск.) вызвон; (подмосковн.) позвонец;

З(в)ук, зык – “голос трубный, дзвиенк, звяк, брянк, брязг, голос”. (Лекс. Берынды); звон, гул, шум ; (церковнославянск) звукъ, звякъ; (древнерусск.) колокол;

Зурна, сурна – (тифлисск.) о музыке, резкой по тону, визгливой, неприятной для слуха; восточный , по Михельсону, народный духовой



деревянный инструмент в виде рожка или свирели, род сопели, дудки, по звуку напоминающий гобой. Укр. сурма; бел. сурна;

Камбал, кимба (-ол), кимвал (-м), кумбал (-вал) – (древнерусск., книжн.) звон, глас, звучание, музыкальный звук; собрание или звучание муз. инструментов, нередко символических; до XVII в. древнее (церковное) название колокола – ручного (большого, великого) и малого (била); струнный муз. инструмент, в отличие от ударных и духовых. В XVII в. упоминается в русских словарях для обозначения струнного инструмента – цимбалы;

Клепание – церковный колокол, било, клепало, доска; звон в клепало, в било;

Набат – особого рода сигнал, звон (в колокола), возвещающий какую-либо общую беду, опасность; взбуда, сполох, тревога, бой в барабан, в доску, грохот и трещотку для сбора народа; огромной величины медный барабан (“нобат”, в который били тревогу (в войне), а в коннице – труба, призывающая к ружью (Вл. Даль);

(В-) (а-) орган(ы) – (образн., переносн.) божественное прозрение, вдохновение, олицетворяющее человеческую мудрость, силу ума; возвышенная речь, человеческий голос, прославляющее (Господа) пение, “иногда гортань как совместилище голосового аппарата”, удерживающееся до конца XIX в.; (древнерусск. и нар.-поэтич.) муз. инструменты разного устройства, в том числе условные или символические; терминологическое обобщение всех муз. орудий, аналогично: “сосуды гудебные”; струнный муз. инструмент. В библейских сказаниях – инструмент царя Давида; “инструмент, орудие, гусли. Зри: лира”. (Лекс. Берынды); большой духовой клавишный муз. инструмент “орган”; небольшой портативный механический орган типа шарманки, орган-портатив, ласкательн.: органец, органчик; народный музыкальный язычковый инструмент (варган-?);

Переладец, переладошка – (вологодск., арханг.) род дудки, то же, что и вольнка. В былинах: струнный муз. инструмент; строй, лад, мотив, частушка, песня-импровизация.

Песневец, песнивецъ, (-вьць) – (в библейских преданиях) струнный муз. инструмент (арфа, цевница, псалтырь, цитра); духовой муз. инструмент свирель, Др.-русск.: песник, песни(ви)ца, песньница, песмица, певница; певец (певица), сочинитель и исполнитель гимнов, псалмов; псалмопевец; эпитет царя Давида;

Рог – (в древнерусских письменных памятниках) сила, мощь, могущество и власть, крепость, укрепление; слава, хвала. (В древнерусских

стихирях) символ победы над врагом, знак воинских доспехов, воинской славы; символическое оружие; (муз.) музыкальное (сигнальное-?) орудие, медная изогнутая труба с раструбом, издающая один только звук;

Свирель, свериль – (древнерусск.) звук, песнь; (астраханск.) характерность мотива, напева; “коленце” при сопровождении пляски; “пищалка, музыка невеличкая, нахшталт, лютне Московская и тыж Грецкая. Обще:свестелка пастырская. Зри: сопль” (Лекс. Берынды); “сопелка, дудка, на которой играют, тростниковая, бузиновая, ивяная, коряная” (Вл. Даль); двойная флейта, (локальное) “двойчатка”, “двойница” – парная продольная свистковая флейта, состоящая из двух трубок разной длины, связанных одним общим мундштуком; (мн.) многоствольная флейта, свирелки;

Смык, смычек (-чык) – (ед.) “род лучка, скрипичный смычок, с натянутыми конскими волосами, которые натираются канифолью, для игры на струнных орудиях; способ игры скрипача” (Вл. Даль); род древнерусского струнного смычкового инструмента; музыкант, гудец, играющий на смыке или смычковом инструменте. Смыки – (мн., в древнерусской литературе) обозначение смычковой группы инструментов (?);

Струна – (ед., былин.) напев, мелодия, характерная для той или иной местности; упругая нить, металлическая или жильная, используемая в струнных муз. инструментах для звукоизвлечения;

Труба – (в средневековой литературе) символ духовной и интеллектуальной доблести, силы, инструмент, прославляющий величие власти земной и небесной; (у охотников) рог, рожек, прямой, без обороту; духовой (медный) муз. инструмент сильного, звучного тембра в один (и более) долгий оборот. Труба апостольская (архангелова, божия, великая, небесная, пророческая, псаломная, третья, седьмая); благо(добро-)гласная, богоглаголивая; вестовая, (гласовная, многогласная, знаменная, знаменованная); воинская, (ратного строя); городеньская (литовская, московская); ерихонская; новомесячная; пастушеская; повивальная; пренарочита; рожана; смертная;

Цевница, цвьница – (древнерусск., книжн.) сила, дух; свирель, а также струнный арфообразный инструмент как символ поэзии, поэтического дара; струна, лира; (старинн., книжн.) духовой муз. инструмент, многоствольная флейта, “старое церковно-славянское название свирели, дудки, сопелки” (Вл. Даль).

## 8. Предположительные

Варгонья – (иркутск.) муз. инструмент, возможно, гармоника. От “варган”, (вятск.) варгура.

Гласопищали – звуки органа (?), духового муз. инструмента высокого регистра.

Гусли двойчатые, тройчатые – (фольклорн.) в два ряда струн, с “приструнками” (?).

Дефи – (мн., муз.) символический, (ударный-?) инструмент.

Зам(а)р(а), замора, мамъра, самар – род музыкального (духового-?) инструмента. У Срезневского – “замъра” – муз. инструмент, без уточнения, со ссылкой на “замарьнь”.

Замар(ь)ный – (древнерусск.) дудочный, сопельный. “Может быть, точнее – тоненький” (Преображенский).

Замар(ь)ныя пискы – Миклошевич переводит по контексту: *futilis*; Веселовский – “звуки флейт, вроде двойного авлоса”. Кандинский предполагает происхождение от названия арабского муз. инструмента “замар” (замр, замир), аналогично зурне. Согласно Галайской, может означать звучание инструмента (суренки или суренок) в высоком регистре.

Лик(и) – (древнерусск.) маски в народном театрализованном представлении. По мнению Срезневского – хор, пение; Галайская указывает на специальное обозначение совместной (ансамблевой) игры: “лик трубниковъ”, “лик бубников”.

Муза, мусса, мига – в древнерусских азбуквниках XVI в. разъясняется как “сопель”. От латинск. *musa*.

Наблом, навла – (ж.р.) струнный муз. инструмент. Ср. латинск.: *pavlum* – финикийская арфа.

Собирати, освирати-? – очаровывать звуками, музыкой: от древнерусск. “свирять” – играть на духовом муз. инструменте высокого регистра и резкого, пронзительного звучания.

Посвистель, посвистиль, посвистелка – (старинн., ж.р.) сопель, сопелка, дуд(к)а, свирель, свистелка; “в глубокую старину простейший тип духового инструмента, представлявшего собой деревянную дудку-свистелку” (Финдейзен). Вертков предполагает, что так называлась поперечная малая флейта, упоминаемая в летописях с XIII в. в числе ратных инструментов. В письменных памятниках Др. Руси встречается как вариант “сопели”, возможно, для обозначения типа военной флейты (Галайская). Вызывает ассоциацию с названием белорусской окарины – “посвистулька”, “свистелка”. Московск., псковск.: свистун, свирельщик (Вл. Даль).

Прасковицы – (мн.) ?

П(е)регуд(ь)ница – (ж.р.) Вл. Даль слово “пригудник” или “пригудница” (“краснобай”, “балагур”) производит от “пригудка” – байка, прибаутка. Вертков определяет как “исполнительницу на струнном инструменте”, что сомнительно. Возможно название муз. инструмента, встречающееся с др. названиями струнных инструментов в славянских переводах греческих памятников или в славянских перефразировках греческих текстов. В числе струнных инструментов славян Нидерле указывает: цевница, тьрняя, прегудьница. В древнерусских письменных памятниках синоним струнного смычкового инструмента – гудка, как две грамматические формы одного слова, одна из которых боле архаична (Галайская); можно трактовать также как разновидность смычкового гудка, наряду с “гудочком”, “гудилом” использовавшуюся в ансамблевом инструментальном исполнительстве древнерусских скоморохов, что подтверждается сравнением миниатюр Хлудовской (Русской) Псалтыри, писавшейся русскими живописцами, с текстовыми подписями к ним.

Передвижка – (в частушках о гармонике) переключатель голосовых планок на корпусе инструмента

Слон(ь)ница, сломьница (фружская, фряжьская) – предположительно, духовой муз. инструмент, кривая труба (Срезневский); “дудка славян, засвидетельствованная уже в XI в.” (Нидерле); в “Слове св. Григория” отнесена к числу “дьявольских забав”, наряду с “бубенным плесканием”, “свирельным звуком”, “гуслиями мусикийскими”. Финдейзен истолковывает как перевод французск. “олифант” – рога из слоновой кости, пришедшие в Зап. Европу из Византии в XI-XII вв.

Сосвири – по толкованию Алфавитов иностранных речей кон. VII в. – играющие на свирели (“посвирей в свирели”).

Струньница, по мнению Срезневского, муз. звук, созвучие; струнный (символический) муз. инструмент.

Тринойбой звончатый – (пермск., фольклорн.) условный (струнный-?) муз. инструмент яркого, звучного тембра.

Тутнети – греметь, гудеть при игре на музыкальном инструменте, звучать.

Халмони(я) – гармония, созвучие, гудение (Алф. иностр. речей, 1596 г.). По предположению Финдейзена, составитель, заимствуя термин из какого-либо иноземного источника, сохранил написание, случайно ошибившись в одной согласной.

## 9. Конструктивные особенности

Арфа золова – (от имени мифологического греческого повелителя ветров Эола) рама из тонких дощечек с натянутыми струнами, звучащими от порыва ветра.

Балалайка (гармонь, гусли) (двадцатипяти-) сторублевая – (нар.-поэт) выражение ценностного отношения к муз. инструменту как любимому, дорогому; отражение существовавшей системы кустарного производства и торговли народным инструментами, преимущественно в городах.

Барабан потешной – ударный (детский) муз. инструмент, изготовлявшийся в государевой Потешной палате для забавы царских детей.

Баски – (донск.) басовые лады у гармоники; (ярославск.) басовик.

Билень – (м.р.) что бьет или чем бьют; доска и колотушка (молоток) ночных сторожей.

Бориночки, борины – (фольклорн.) мех гармоники, баяна.

Бубенный (-чатый), бубьный – (прилаг. к бубен) сделанный в виде бубенчиков.

Воцага, вацага – (ж.р.) “род кистенька, которым, навожив его, били в бубны” (Вл. Даль).

Вьсестав(ь)ный – многострунный (Срезневский).

Гармоника “зеркальная”, (зеркалистая, лакова) – (нар.-поэт.) украшенная зеркальными стеклышками, лаковой полировкой.

Голоса, голоски – (мн.) “проскакивающие” голосовые металлические язычки у гармоники, приводимые в колебание воздухом при движении меха; (вологодск.) колокольцы.

Гудок (большой), гудочек (малый), гудище (гудок-бас) – струнные смычковые муз. инструменты разной величины. Упоминаются преимущественно в фольклоре. Наличие разных конструктивных типов инструмента подтверждается археологическими находками в Древнем Новгороде.

Гусли (колокол, скрипка, струны, тальяночка, труба, цимбалы) золотые (златокované), серебряные, медные, муравчаты, вересовые, хрустальные, лубяные, мочальные) – (в нар. поэтике, библейских сказаниях) устойчивый символ истинно-ценностного в человеке, образное выражение ценностного отношения к муз. инструменту, название по материалу или способу их изготовления, характерным звуковым особенностям.

Гусли игромые, (самоигручи, самогуды, самогуслие) – (нар.-поэт.) гусли, играющие сами собой, самостоятельно как отражение

антропоморфических свойств условного (символического) муз. инструмента.

Гусли наризливые – (фольклорн.) резные, украшенные, распи- санные красками.

Дергало (диргалица, погудало, лучок, смык) – (нар.-поэтич.) смычок, коим водят по струнам; (бел.) – “борона”.

Дульце, мушток – отверстие духового муз. инструмента, в кото- рое дуют при игре, мундштук; (олонецк.) трубильный конец – конец пастушьей трубы, прикладываемый к губам.

Жерельчатый – с жерлом, с раструбом (о духовых муз. инстру- ментах).

Затрубистый – противоположность раструбистому, т. е. оборочен- ный раструбом вниз или внутрь, узкий жерлом или горлом (Вл. Даль).

Лады – (мн.) поперечные деления на грифе струнных муз. инст- рументов; клавиши гармоники.

Медь колокольная – сплав меди применительно к литью коло- колов. Медь красная – чистая медь.

Молот(ок) – ударное устройство (к колоколу).

Ножны – (мн.) футляр для хранения муз. инструментов; (книжн.) влагалище, чемодан.

Охтавки – маленькие клавикорды, настраивавшиеся октавой выше “клевикортов” в форме библии или небольших шкатулочек.

Планка – (о гармонике) рамка с наклепанными на ней стальны- ми голосовыми язычками.

Полоустный – (древнерусск.) без языка (о колоколе).

Полочка (досочка) гусельная – (нар.-поэт.) дека инструмента, поверх которой натянуты струны; резонатор.

Раговня – “весьма большого размера дудка, длиною в аршин и толщиной в руку, прикрепленная к дуде (волынке)” (Анимиле).

Самогудочка – (нар.-поэтич.) муз. инструмент (струнный или духовой), играющий сам по себе.

Трубы органьския – (книжн.) голосовые трубы органа.

Чревьце – (древнерусск.) струна.

Шпенечки – (былинн.) колки для натягивания струн на гуслях.

Яворовый, яворчатый, ярывчатый – (нар.-поэтич.) из явора сделанный; звонкий, яркий (о звуке, звучании муз. инструмен- та); украшающий эпитет гуслей, также с перестановкой соглас- ных; яворчатый.

Язык колокольный – часть колокола, чем бьют в него; (самарск.) звонялка.

## 10. Особенности звуковые

Гласный – (прил.) от “глас”, обладающий голосом, звучный. Ср.: голосистый, гремчатый, громчатый, з(в)учный, зычный.

Гул – (псковск.) звук, звучание, звон (о муз. инструментах, чаще всего – струнных); о низком и продолжительном звучании (колокола).

Гулистый – (псковск.) гулкий, звучный, далеко слышный.

Звоность – способность увеличивать силу и длительность звука; звук колокола, отличающийся особой звучностью и чистотой тона.

Певучий – (о муз. инструменте) выразительный, мелодичный, приближающийся к звучанию человеческого голоса; (арханг., вологодск.) певкий; (древнерусск.) пельный, пен(ь)ный – связанный с музыкой, пением, звучный.

Переливчатые (фольклорн.-поэт.) о гуслях.

Пес(н)енный, песньный, пельный, пен(ь)ный, певкий –относящийся к пению, музыке; мелодичный, певучий, выразительный.

Позык, позвук – качественная особенность звука, характерность тембра муз. инструмента.

Сладковещающий, (-гласный, -звучный) – (о муз. инструменте) мелодичный, нежный, выразительный, стройный, благозвучный.

Тон – (муз.) звук, характерный тембр муз. инструмента.

Тривещанный, трывещаный – (церковн., книжн., прил.) трезвучный.

## Музыканты-исполнители

### 1. Сфера творчества

#### Поэтическая:

Кобзар(ь) – народный певец-музыкант, слагатель и исполнитель украинских дум, аккомпанирующий себе на кобзе, бандуре; бандурист, скоморох, нищий-слепец.

Орфей – (мифолог.) древнегреческий поэт, певец, музыкант.

Певец, (псалмо-)песнотворец – (в Др. Руси) искусник в пении, музыкант по профессии, искусный исполнитель на муз. инструменте; (смоленск.) спевальничек – певец в толпе волочебиков (Добровольский).

#### Жанровая:

Волоцуга, волочебник, колядник – (ед.) бродячий скоморох, колядовщик, певец или игрок на гудке, волынке; (донск., смоленск.) загуда(й)ло; (мн.) музыки.

Глумец, глумотворец, игрец, игренник, игрок, мусикийский гудьць – (м.р.) шутник, скоморох, лицедей, музыкант-инструменталист, любитель развлечений.

Идугра, песельница, песенница – (донск., смоленск.) сваша, подруга невесты, певица, “играющая” (поющая) песни на свадьбе.

Камер-музыкант – придворный музыкант.

Органщики – “заморские нищие, с органишком”. (Вл. Даль)

Плясец (-сьць)- плясун, скоморох.

Скоморох неописной – невнесенный в список, опись или писцовую книгу.

### **Видовая:**

Басист – музыкант; исполнитель преимущественно на смычковом басу, басэтеле.

(Г)арфист, гарфенист(а) – исполнитель на струнных инструментах; гудец; музыкант, играющий на арфе.

Гуд(л)ец(ь), гудила, гудильщик, гудошник, п(е)регуд(ь)ник – к XI в. обозначение профессии играца на струнных инструментах; к XII-XIII вв. – исполнитель на гудке или гусях.

Цев(ь)ник – (древнерусск., книжн.) гуслиар, лирник.

Дударь, дудочник, дудолод, свирельник – играющий на духовых (деревянных) инструментах.

Корнетист(а), пискатель, пискчий, пищальник, сопел(ь)ник, (-щик), сурнач(ей) – (книжн., древнерусск.) музыкант, лицедей, играющий на духовых муз. инструментах.

Сиповщик, сипошник, трубач(ей), труб(ь)ник – свирельщик, сопельник, дудочник; трубач, сигналист; мастер, занимающийся изготовлением и ремонтом (духовых) муз. инструментов; полковой музыкант, также обучающий игре на духовых инструментах.

Барабанный староста – род капрального в полковом оркестре (Вл. Даль).

Буб(е)нист, бубенщик (м.р.), буб(е)н(ь)ца (ж.р.) – кто бьет в бубен, барабан; (древнерусск.) музыкант княжеской дружины.

Кимвальщик, литаврист, литаврщик, нагар(ь)ник, накр(а)чей, (-щик), накрачий – бьющий в тарелки, литавры.

Набатчик – тот, кто бьет в набат, барабанщик, полковой музыкант.

Тимпанница, тумпальница, тумпаньница – (древнерусск., книжн.) – исполнительница на ударных инструментах; “бряздающая (бряцающая) в гоусли” (Псалтырь Толковая, XII в.)

Тулумбасист, тулумбасник – (древнерусск., книжн.) исполнитель на ударных инструментах; “кто бьет в тулумбас” (Вл. Даль).



### **Функциональная:**

Колокольник – (ед.) колокольный мастер, литец, льющий колокола. Колокольники – (мн., простонародн.) прозвище валдайцев, от местности Валдай, приобретших славу производством колоколов (Михневич).

Органый мастер – в конце XVII – нач. XVIII вв. мастера, изготовлявшие и продававшие в России небольшие механические (с валами) органы, а также заморские мастера органов.

Подъемщик – тот, кто выполняет работу по подъему колокола после его отливки; кто бьет в барабан при выступлении войска в поход; барабанщик.

Починальник – певец, музыкант, исполняющий основную партию; голос (в песне, произведении); (уральск.) попевальник; (бел.) падхватничек.

Трубный мастер – изготавливающий (духовые) муз. инструменты.

## **Исполнительская практика**

### **Обозначение исполнительского действия**

#### **1. Жанровое:**

Глум (м.р.), глума (ж.р.), глумы (мн.), глумление – (в церковно-учительской лит.) шумное веселье, игра, забава, лицедейство, скomorошничество, игранье, в том числе на муз. инструменте.

Игра – звон (бой) часов, игра колокольная; обозначение исполнительского процесса, характерной манеры игры; муз. произведения, исполняемые на муз. инструменте. Игра: “великая”; “веселая”; гудебная; “жалобная”, (“упалая”); “заливная”, (переливная, “в разлив”); звонкая, “кипучая”; “красная”; “перебором” (“переборка”); “подгорная”, (елецкая, саратовская).

Играть – участвовать в играх, плясках как ритуальном языческом обряде, народных увеселениях; издавать звук, играя на музыкальном инструменте. Эмоциональные оттенки: (ярославск.) бучить; (фольклорн.) вагудить; (древнерусск.) вещать (-ти); (арханг.) виркать; (брянск.) вискать, долынкать; (частушечн.) грохать, выть, жарить, сыпать; (былинн.) тешиться; (вятск.) тонкать; (олонечк.) киландать; (пермск.) стенькать; (образн., звукоподраж.) тюрюлюкать.

Играть песню – (донск.) петь; играть у дуды – (смоленск.) о необыкновенном счастье.

Муסיкийствовати – (древнерусск., книжн.) заниматься музыкой, играть на муз. инструменте; (вятск.) музыкантить.

## 2. Органологическое:

Бандурить – (шуточн.) играть на бандуре, бренчать, заниматься музыкой для забавы.

Барабанить – часто и дробно стучать, бить в барабан, кричать, шуметь, сплетничать.

Ботать –(архангельск.) звонить, брякать (позвонком, боталом).

Буб(е)нить – бить, колотить в барабан, бубен; нечленораздельно говорить.

Варганить – первоначальное обозначение игры на варгане; (ярославск.) нестройно, громко петь или играть на каком-либо муз. инструменте.

Гуселькать, гуслярить –(фольклорн.) петь, веселиться; играть на струнном инструменте, преимущественно на гусях.

Дудеть (-ить, -ти) – играть на дуд(к)е, трубе, рожке, духовом инструменте; издавать гудящие звуки; трубить.

(За)баянить – заиграть на баяне, гармонике весело, удачно, заливчато, громко.

(За)струнеть – (тамбовск.) зазвучать, зазвенеть (о струнах), бренчать (на балалайке).

Клепати, восклепать – ударять, бить во что-либо звонкое, созывая людей.

Колоколить – энергично звонить в колокол; сплетничать.

Набатить – бить (в) набат.

Пипеловать – (от древнерусск. *пипела*) играть на свирели, флейте.

Свиревати, свирелствовати – играть на деревянных духовых (флейтовых и язычковых) инструментах.

Скрипеть – играть неумело (на скрипке).

Смыкать – (от древнерусск. *смык*) дергать, шмыгать, тереть; играть кое-как на струнном (смычковом) инструменте.

Со(п)елить – (звукоподражат.) играть на духовом инструменте.

Трембетать – (укр.) играть на трембите.

Трубить – (фольклорн.) разнести ложные вести; играть на условном муз. инструменте; звуком трубы возвестить о чем-либо, дать сигнал (к сбору); сыграть на трубе (рожке) мелодию.

Тулумбанить –(донск.) бить (в тулумбас), громко стучать, колотить.

Цимбалить – играть на цимбалах; (нар.) шутить, зубоскалить.

## Формы

### 1. Этнографические:

Батлейка, бетлейка – (бел.) народная кукольная забава, площадное представление с куклами, аналогично русскому скоморошескому балагану, райку, театру Петрушки с неизменным сопровождением музыки, в том числе инструментальной.

Игрище, игралище, игренище – (олонецк.) напев, мотив, исполняемый на муз. инструменте; празднество с играми, забавами, увеселениями, зрелищами и музыкой.

### 2. Инструментальные:

Ансамбль инструментальный – (в библейских сказаниях и древнерусской лит.) группа лиц, играющих на разных, нередко условных (символических) муз. инструментах.

Взаигры – (смоленск.) хор или оркестр музыкантов, несколько человек, играющих вместе, особенно для пляски (на вечеринках).

Капелла – хор певчих музыкантов. Впервые фиксируется в Словаре Нордстета (1780 г.).

Кокшайские музыканты – (казанск.) любопытный простонародный инструментальный ансамбль, встречавшийся еще в XIX в. в деревнях Казанской губернии в виде пары музыкантов с примитивным барабаном и глиняным духовым инструментом.

Маскарадная (машкарадна) музыка – оркестр музыкальных инструментов, включенных Петром I в реестр “Кому господам на свадьбе тайного советника Никиты Зотова быть в каком платье и с какими играми” (12 декабря 1714 г.).

Музыка скочна – (фольклорн.) музыка, сопровождающая танцы; инструментальные ансамбли (капелли, капельни), играющие на сельских вечеринках.

Погармонье – (уральск.) хоровое пение под гармонию.

Роговой хор – “русская музыка, взятая от охотничьих рогов, которые подбирались под голоса” (Вл. Даль).

Сугласие (арганное) – (муз.) созвучие, стройное, согласованное звучание нескольких голосов или инструментов.

Сыгрыши – (в России XV-XVII вв.) объединение из нескольких музыкантов-инструменталистов. Наряду со скоморошскими сыгрышами, составившимися из струнных инструментов, были сыгрыши из духовых и ударных – большая военная музыка.

Трубы собранные (сборные) – военный ансамбль древнерусских музыкантов- (трубачей).

## Репертуар

### 1. Жанровые особенности:

Барабанная музыка – музыка торжественных церемониалов, звучание духового военного оркестра.

Барабанный гром – очень шумная игра на барабанах; военные сигналы во время боевых действий посредством духовых и ударных инструментов.

Музыка знатная – (нар.-поэтич.) красивая, торжественная, привлекательная мелодичностью, необычная.

Песни(-нь) – словесно-музыкальное произведение различного характера, предназначенное для пения; мелодичные звуки, песни, исполнение песни; (в библейских сказаниях) славление, сопровождающееся игрой на муз. инструментах, или звучание самих инструментов.

Песни бесовские, (диявольские, душоубные, сотонины) – языческие песнопения; инструментальная музыка, исполняемая на “бесовских угоднях”, т. е. на гонимых церковными властями муз. инструментах.

Песни мусикийские – мелодии, исполняемые на муз. инструментах, или сами эти инструменты.

По(пере-)гудка – (ж.р.) песня, напев; инструментальная музыка; (фольклорн.) молва, пересуды.

Словесы – (муз., былинн.) пение, звуки муз. инструментов, наигрыши. “Словесы гусленые” – речь, песни, сопровождаемые игрой на гусях.

Частушка – короткая народная песня, преимущественно веселого или лирического содержания, чаще всего под аккомпанемент гармоники или балалайки.

### 2. Исполнительская манера:

Воструб – звук трубы, характерная манера игры на трубе.

Выигрыш – (олонецк.) содержание песни, определенный мотив в инструментальном исполнении.

Выходка – (муз.) одиночная игра или голос; сольное звучание инструмента.

Гусленое художество – (выражение переводчика Козьмы Индикоплова) вдохновенная импровизация на гусях древнерусских гуслей, отличавшаяся от народного песнетворчества скоморохов-инструменталистов.

Затруб – запев, соло в инструментальном ансамбле, чаще всего рожечном.

Наигры(-ш, -шек, -шки) – народная песенная или инструментальная мелодия, чаще плясового характера; мотив, воспроизводимый на гармонике или др. инструменте; запев в песне; (северн.) гусли; (калужск.) ноты; (вятск.) возыгры, сыгрыши.

Након – (архангельск.) количество раз, прием (игры).

Напевочка – (ед.) песенка, мелодия, напев; (мн., былинн.) влетаемые певцом в песню мудрые, поучительные изречения; инструментальные наигрыши, вариации, типичные для определенной местности; (былинн.) насвистышки.

Перебор(ы) – чередование каких-либо звуков, перезвон, перестук и т. п. быстрое чередование звуков (на гармонике, балалайке).

Подыгрыш – аккомпанемент пению игрой на муз. инструменте, преимущественно на гусях.

Посвист – (былинн.) громкий, пронзительный, “богатырский” свист.

Тонец, тонцы – (былин.) музыкальный мотив (определенной местности). Тонцы водить – плясать, праздновать, начать играть, преимущественно на гусях, в характерной отличительной исполнительской манере (отличительный областной репертуар).

## ВИДОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ

**Первые попытки классификации музыкальных инструментов как свидетельство их действительного бытования в современную авторам эпоху.** “Орудия музыкального действия” в толкованиях древнерусских азбуковников. Разделение С. А. Тучковым инструментов допетровского времени северных районов России на духовые, “издающие голос посредством воздуха” (дудка, свирель, свисток, рожок, рог охотничий, волынка, военная труба, варган), и инструментальные, “издающие голос чрез прикосновение к оным постороннего тела” (барабан, бубен, ложки, балалайка, гудок, гусли).

Классификация инструментов по материалам “Толкового словаря живого великорусского языка” в трудах первых отечественных инструментоведов.

Вл. Даль:

“Струнные (клавишные, смычковые, перстовые): гудок, басоля (басовый гудок, лира, рыля, рыле) колесная, скрипка, балалайка, тарнаба (род балалайки с восемью медными струнами), гусли, бандура (кобза), домра, мандолина, цимбалы, гитара, литарка (гитарка), цитра (муз. орудие, похожее на гитару).

Духовые (с диалектными вариантами названий): дуда (дудка, дудочка), сопелка (сопель, сопка, сиповка), свирель (свирелка, свирелки, панова свирель), жалейка (жилейка, желейка, чибызга), желея (большая труба у пастухов с берестяным обвоём и раструбом), пикуля (свистулька, свистуля, свисток, свистелка). Старинные названия: пищаль, посвистель, цевница, сипоша, сурна (суренка – дуда оглушительно-резкого звука), волынка, гармоника, горн, рога, пастуший рожок.

Ударные: колокол, бубен, погремok, бубенчики, колокольчики, позвонцы, ложки, трещотки, варган (кобуз, кобыз). Старинные обозначения: набат, кимвалы (тарелки, котлы, литавры), накра, тимпан (бубен, литавра, барабан, тарелка), тулумбас (большой барабан с колотушкой), клепало (било), нагара (барабан)" [60].

Мих. Петухов (1884 г.):

“Коллекция народных муз. инструментов музея СПб. консерватории состоит из инструментов струнных (коих струны приводятся в колебание щипком, бряцанием и зацепанием и коих струны приводятся в колебание трением), духовых (деревянные и медные) и ударных (настраиваемые на известные тоны и специально ритмические)”.

Тот же автор (9 лет спустя (1893 г.) подгруппу струнных щипковых (бряцающих) подразделяет на инструменты без грифа (гусли, цимбалы) и с грифом (балалайка трехструнная, бандура малорусская, торбан малорусский или бандура панская); подгруппу струнных фрикционных – на смычковые (скрипка) и инструменты, “у коих струны приводятся в колебание трением колеса (малороссийская лира). В группе духовых – четыре подгруппы: “инструменты без язычков с вырезами для вдувания (дудка великорусская, сопилка малоурусская)”; инструменты язычковые: с простым язычком (пастуший рожок великорусский) и двойным (зурна кавказская, замр); инструменты с воздушным резервуаром (мехами): клавишные, с трубками и без таковых (церковный орган, гармониум верной темперации); инструменты мундштуковые (рога и трубы). Группу ударных (автофонических) разделил на те, “у которых звук извлекается непосредственно из самого тела инструмента (ложки, кастаньеты) и “инструменты с перепонками”, т. е. мембранные (“всевозможные барабаны, бубны и литавра”).

Ал. Фаминцын (1891 г.) в группе струнных различает: щипковые (гусли), танбуровсидные (домра, балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара), смычковые (гудок, лира).

А. Л. Маслов (1911 г.) разделяет струнные на щипковые (арфообразные и лютневидные), смычковые и ударные (цимбалы); духовые – на лабиальные (одно-, и двутрубчатые), язычковые (с простым

и двойным язычком), амбушюрные, многотрубчатые и волынки. В классификации ударных повторяет М. Петухова (1884 г.).

Общепринятые классификационные признаки: источник звука и способ его извлечения в разработках классификационной системы советских инструментоведов.

А. Новосельский (1931 г.) в группе струнных за рамки классификации выносит гусли (звончатые-яровчатые, псалтирь, усовершенствованные хроматические) и цимбалы. Оставшиеся подразделяет на фрикционные (гудок, лира) и щипковые с грифом (тамбуро- и лютневидные). Духовые: свистящие (продольные; поперечные, двойные и многоствольные флейты, отдельно – свистки); язычковые со свободно проскакивающим язычком (гармоники) и бьющим (жалейка одиночная и двойная, зурна, волынка); амбушюрные. Ударные без подвидовых подразделений (бубны, набаты, барабаны, варган, ложки).

А. Агажанов (1949 г.), принимая классификацию А. Новосельского, в группе струнных гусли относит к щипковым, а цимбалы, как и А. Маслов, к струнно-ударным.

Дм. Рогаль-Левицкий (1953 г.) разделяет инструментарий на пять групп. Струнно-щипковые: плекторные (медиаторные) с грифом и без грифа; клавишные (орган, фортепиано, гармоники -?). В самостоятельную группу вынесены смычковые. Духовая подразделена на: деревянно-духовые (лабиальные и лингвиальные) и медные (натуральные и хроматические). В составе ударных – инструменты с определенной, относительной (колокола) и неопределенной высотой звука; перепончатые (мембранные) и самозвучащие (аутофоны) [61].

Н. Речменский (1963 г.) все струнные объединяет в группу щипковых. Духовую традиционно разделяет на свистковые (ошибочно называя дудкой-пыжаткой свирель), язычковые и амбушюрные. В группе ударных повторяет Петухова и Маслова, в перечень инструментов добавляя деревянную коробочку, бубенцы и трещотку.

К. Вертков (1963 г.) в классификации струнных (хордофонов) следует Маслову (1911 г.). Духовые разделяет на флейтовые (лабиальные), тростевые (язычковые) и мундштучные. Вводит три новых группы: язычковые (гемиидиофоны) – щипковые (варган) и пневматические (гармоника); мембранные (мембранофоны) – ударные (с настроенным звуком и со звуком без определенной высоты), фрикционные (вибрация мембраны от трения – накры, бубен); самозвучащие (идиофоны – ложки, барабан, трещотки). Завершает классификацию смешанный тип – совмещение характерных

признаков нескольких разнородных инструментов в одном (бубен с металлическими подвесками).

В "Каталоге музыкальных инструментов" собрания Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (1972 г.) тот же автор предлагает систему из четырех классификационных групп: духовой (по образцу 1963 г.), струнной (щипковые и смычковые), ударной (мембранные и самозвучащие) и отдельно гармоники (национальные, хроматические, баян). Украинские и белорусские муз. инструменты разделены по общепринятому принципу: духовые – флейтовые (открытая флейта теленка без звуковых отверстий, флюяра, сопилка, дудка, дводенцивка, флейта народная свистковая, свистун керамический), язычковые (волынка, дуда), мундштучные (трембита); струнные – щипковые (бандура, торбан), смычковые (басетля), фрикционные (лира колесная), ударные (цимбалы); ударные – мембранные и самозвучащие (бухай, дрымба, луска, бубен украинский, очеретына). Непонятно отсутствие торбана, лиры колесной и цимбал в русской классификации, где они упоминаются большинством авторов.

Констатируя отсутствие единства в системе научной классификации инструментов, С. Я. Левин в предисловии к последней книге К. Верткова отмечает заслуги автора, который, по его мнению, "ставит определяющим условием эффективной классификационной системы ее связь с живыми художественно-исполнительскими принципами. Не материал, из которого сделан муз. инструмент, и не типологические конструктивные особенности должны полагаться в основу классификации. Инструмент нельзя обособить от музыки. Главными его классификационными признаками следует считать те, которые связаны, прежде всего, с музыкальной функцией".

Сам К. Вертков, характеризуя отличие предлагаемой собственной классификационной системы от всех предыдущих, в том числе К.Закса и Э.Хорнбостеля, выделяет группы, подгруппы, виды, подвид, при этом меняя "порядок расположения групп на прямо противоположный с тем, чтобы приблизить данную систему к общепринятой прикладной, где инструменты делятся на духовые, струнные и ударные" [62].

В системе К. Верткова почему-то четыре группы. Духовая включает: флейтовые (лабиальные) – продольные (многоствольные, открытые, свистковые) и поперечные флейты; язычковые (глоттофоны) – с бьющимся (одинарным, двойным) и свободно проскакивающим язычками; мундштучные – рога и трубы. Струнные (хордофоны) разделены на щипковые, смычковые (со смычком и фрикционным колесом) и ударные. Третью группу составляют мембранные



(мембранофоны) с подгруппами: ударные (настраиваемые, ненастраиваемые), фрикционные, мирлитоны (мембрана инструмента вибрирует под воздействием звуковой волны человеческого голоса, усиливает его, придает особую окраску). Четвертая группа – самозвучащие (идиофоны) – включает щипковые, фрикционные и ударные (инструмент звучит при ударе по нему другим предметом или путем взаимного удара его составных частей).

Если исходить из принципов музыкально-исполнительской практики, о чем пишет С. Я. Левин применительно к системе К. Верткова, то между современным готово-выборным баяном и народными духовыми язычковыми инструментами общность заключается только в свободно проскакивающем язычке, что, в свою очередь, не декларируется автором как определяющий классификационный признак. Кроме того, жалейка и брелка представлены как один инструмент, где брелка – уточнение основного термина. В народно-исполнительской практике это хотя и родственные, но разные инструменты, о чем, в частности, пишет Н. И. Привалов в письме к В. Андрееву [63].

Классификация Ю. Васильева, А. Широкова (1976 г.) представляется более рациональной, приближенной к народно-исполнительской и научной практике. Духовые: свистящие (кугиклы, свистульки, свирель), язычковые (жалейка, волынка, сурна, брелка), амбушюрные (пастуший рожок). Струнные: щипковые (домра, балалайка, гитара, гусли звончатые, щипковые, клавишные), смычковые (гудок, скрипка народная, колесная лира). Ударные: ложки, трещотка, бубенцы, кокошник, рубель, коробочка, дрова. Отдельная группа – русский баян (пневматический язычковый муз. инструмент).

Примерная схема видовых подразделений народных муз. инструментов, принятая в настоящей работе:

**Духовые. Флейтовые: продольные (открытые – сопель; закрытые – кувиклы, цевница, свирель, окарина), поперечные (посыстель). Язычковые: с бьющимся язычком (сурна, дуда или волынка, жалейка); с проскакивающим язычком (гармоники). Мундштучные: рога (пастушеский, ратный, охотничий, сибирский); трубы (ратные, пастушеские).**

**Струнные. Щипковые (гусли, домра, балалайка, бандур(-к)а, гитара, торбан). Смычковые: со смычком (гудок, скрипка), с фрикционным колесом (лира колесная). Ударные (цимбалы).**

**Ударные. Мембранные: настраиваемые (бубны ратные, литаврообразные), без настройки (тулумбас, набат, накры, бубен, барабан). Самозвучащие (било, бряцало, колокол, ложки, трещотка, (в)арган, кокошник, бубенцы, рубель, коробочка, дрова).**

## ОРГАНОЛОГИЯ

**Конструктивные особенности народных музыкальных инструментов в поэтике восточнославянского фольклора.** Гусли – “тонкие”, “гусельная полочка”, “дос(оч)ка” – от величины резонаторного корпуса, поверх которого натягивались, “налаживались”, “напеливались” шпенечки: По подсчетам А. С. Фаминцына от трех до восьми, а в добрыниных гусях – двенадцать “струночек злаченных”, “тетивочек шелковых”, что вполне соответствует количеству колков инструментов, найденных при археологических раскопках древнего Новгорода. Столь же широко – от двух до шести – варьируется в частушках число струн балалайки, чаще всего “медных, крученых”. И лишь гитара отличается постоянством упоминания именно семи струн, подчеркивая тем самым преимущественное распространение в русской бытовой музыкальной практике именно этой разновидности инструмента. Образно точно отмечена характерная принадлежность струнных смычковых “дергало, в скрипицу играло” – скрипичный смычок, “диргалица золотая”, “погудальце вересово” [64]. “Смычок, бросаясь больше в глаза, – замечает П. Бессонов, – переходит в название инструмента... Он был в старину особого устройства и с зубьями. Отсюда у белорусов также называется “борона” [65].

“Треугольная, трехладовая балалаечка” с “вересовой ручкой” (т.е. грифом) крепко сбита “из кленовых досочек”, “мала, ее не переделаешь”; гусли столь компактны, что свободно помещаются “под полой, под правой стороной”, под мышкой, под пазухой, в кармане и даже в пуговицах с музыкой у былинного Чурилы, а у молодца Добрынюшки Микитинца “введены были в тупой конец лука разрывчатого” [66]. Конструктивное своеобразие белорусского смычкового гудка закреплено в белорусском фольклоре терминами “басэтя”, “басэтя”, украинском, соответственно, “басоля”.

Четко различаются типовые конструктивные системы гармоник: “вен(оч)ка”, “(и)тальян(оч)ка”, “хром(ати)ка”, “полубаян(очка)”, “черепашка”, “бологовочка”, “тулейка”, т. е. тульская пяти-семи клапанная гармоника, название которой, по наблюдениям П. Шейна, встречается и в белорусском фольклоре [67]. “Четырехугольная гармоника” с медными “планками голосистыми” сделана из сухого дерева, “легкая, походная”; наличие меха (“бориночек”) обыгрывается синонимическим гармонике словообразованием (красно-) “беломехая”, “хромочка бористая”.

Специфичность расположения клавиш гармонике подчас замечает в частушках ее название: (трех-) “двухрядочка”, “с переборами

в три ряда”, “двадцати (сорокапяти-) ладовая”, “двадцать пять на двадцать пять”. Разное число струн или клавиш одних и тех же инструментов свидетельствует о подвижности строя, приближаемого к местным ладово-интонационным особенностям песни. Не случайно былинные герои перед исполнением напева “струну к струночке натягивают”, “тонцы по голосу налаживают”, т. е. перестраивают гусли сообразно складу музыки определенной местности.

Ассоциативные параллели народной поэтики столь точны, что отражают даже материал изготовления инструментов. “Тонко дерево свирельное” дополняется ясно понимаемой аллегорией пословицы: “Камыш у нас растет, а на свирели другие играют”. Синонимический ряд в “Пословицах” В.И. Даля фиксирует один и тот же широко распространенный духовой инструмент с воздушным резервуаром и вставленными в него несколькими голосовыми трубками: волынка, дуда, коза, козица, мех, пузырь. Материал детской свистульки в пословице “Персты слюнит, да дудки глинит”, в утверждении “Быть козе на барабане” и, особенно, “Кто не слушается отца-матери, послушается телячьей кожи” столь очевиден, что не нуждается в дополнительном уточнении.

Восточнославянский музыкальный инструментарий в историко-этнографических описаниях и специальных исследованиях.

#### **Инструменты духовые:**

Волынка (дуда, коза, козица, пузырь) – С. Тучков считает инструмент “слишком известным в Европе”, чтобы его специально описывать [68].

“Весьма вероятно, – предполагает В. Ф. Одоевский в статье для “Энциклопедического лексикона” А. А. Плюшара, – что волынка была первым шагом к изобретению органа. По крайней мере это должен быть первый инструмент, в котором звуки производятся не непосредственно дутьем изо рта в трубки, а посредством резервуара, т.е. меха, или пузыря. В русских волынках басовая труба – непрерывная педаль, которая всегда настраивается в доминанту или тонику к диатонической гамме, играемой на дискантовой трубе, и для этого имеет несколько отверстий. И ту и другую трубу можно укорачивать и, следовательно, настраивать. В том месте, где трубки соединяются с мехом, вделаны внутри их языки, как у кларнета. В дошедших до нас древних изображениях часто встречаются музыканты, играющие на двух трубах вместе. Может быть, этот род игры привел к изобретению волынки. Исследование вопроса, как древние играли на двух трубах, попеременно или посредством особого механизма на обеих вдруг, повело бы к решению другого важнейшего вопроса: какое понятие древние имели о гармонии” [69].

По описанию К. Верткова (1975 г.), “мех выделялся преимущественно из козлиной и телячьей шкуры, снятой бурдюком (мешком, дудкой). Трубки вставлялись в него следующим образом:

в отверстия от передних ног – трубка для нагнетания воздуха, снабженная обратным клапаном, и трубка для исполнения мелодии, а в шейное отверстие – одна или две бурдонные трубки. В мелодической трубке вырезались игровые отверстия; в верхний ее конец, закрепленный в мехе, вставлялся пищик, а на нижний надевался раструб из коровьего рога. Бурдонная трубка (или трубки) также снабжались пищиком, но игровых отверстий не имели”.

“Музыка волынки, – по свидетельству А. Терещенко, – однообразная. Она беспрестанно гудит и ревет. Употребляется повсюду в России” [70].

“Дуда, – пишет о белорусской волынке Н. Анимелле, – обыкновенно собственного изделия играющего, есть не что иное, как сшитый из кожи продолговатый пузырь величиною с самого большого гуся и почти с такую же, как у гуся, шею, в которую укрепляется верхним концом желейка – небольшая (вершков 6 в длину) дудочка с загнутым широким отверстием вниз. В другом конце пузыря укреплена дудка – раговня весьма большого размера длиною в аршин и толщиною в руку. Там же, где у гуся спина, прикреплена маленькая дудочка вершка в три длиною и в палец толщиною, называемая саплем. Принимаясь играть на дуде, музыкант берет пузырь под мышку левой руки и, надувая его посредством сапля, вместе с тем берет в обе руки желейку и производит тоны, перебирая пальцами по находящимся в ней дырочкам. Раговня же беспрестанно ревет вместо баса. Дуда представляет то удобство, что играющему не надобно дуть: безостановочно, надув однажды пузырь, он только слегка подбавляет духу, пожимая пузырь рукою так, что, не прерывая игры, может проговорить несколько слов” [71].

Н. Финдейзен со ссылкой на “Словарь русского языка” Императорской Академии Наук повторяет наивную этимологию названия инструмента по территориальной приуроченности – г. Волыни [72].

Два инструмента из коллекции Дашковского этнографического музея описывает А. Л. Маслов:

№ 190. Волынка Минской губ., Борисовского уезда. По конструкции грубой работы. Воздушный резервуар сшит из черной кожи. Составные три части (трубки) почти те же, что и у гайды, но колено с отверстиями для пальцев однотрубчатое. Вместо раструбов надставлены выделанные бычачьи рога. Пищики тростниковые. На одной трубке шесть отверстий, дает семь звуков, а другая трубка, без отверстий для пальцев, дает выдержанный тон;

№ 194. Чувашский пузырь (волынка Казанской губ., Ядринского у.) состоит из обыкновенного бычачьего пузыря со вставленной трубочкой, сдувальной на конце. Можно предположить существование у него другой трубочки с язычком или пищиком. Это один из самых первобытных видов волынки”.

В “Каталоге” (1972 г.): “№ 834. Волынка с воздушным резервуаром – мехом, мелодическая трубка с пятью игровыми отверстиями, раструб деревянный; № 2702. Дуда работы И. Я. Шамлия (1910 г.,

Тернопольская обл., Украина): резервуар из пузыря, мелодическая трубка с шестью игровыми отверстиями, бурдонная, одинарная”. “Бурдонный тип многоголосия, – считает В. М. Беляев, – при отсутствии прямых указаний, дает основания предполагать существование инструмента и в Древней Руси” [73].

К. Вертков цитирует воспоминания Привалова, наблюдавшего игру русского волынщика на инструменте, полученном в наследство от отца:

“Волынка этого старика имела одну большую трубу, гудевшую постоянно, в то время как на маленькой жалейке (мелодической трубке) он очень быстро и искусно наигрывал веселые мелодии. Русская волынка, – продолжает К. Вертков, – в ранней форме, как на то указывает миниатюра Радзивилловской летописи, действительно приближалась скорее всего к одной из примитивных польских волынок, марийской или чувашской. В дальнейшем она приобрела тот вид, какой имеют украинская и белорусская дуда. Учитывая несомненную связь мелодической волыночной трубки с жалейкой, подобно тому, как та же связь наблюдается между жалейкой и дудой у белорусов, можно высказать предположение, что и у русской волынки вряд ли мог существенно отличаться звукоряд от звукоряда одинарной жалейки” [74].

Дуд(к)а, пищаль, посвистель, (обл.) пыжатка, сиповка, сопелка, (древнерусск.) сопель, (укр.) сопилка, теленка, флюяра.

“Инструмент этот, – отмечает М. Петухов (1884 г.), – в словаре церковно-славянского и русского языков Академии Наук вовсе не значится, а малороссийская сопилка (сопелка, сопель) объясняется свирелью, флейтой. Экземпляр малороссийской сопилки музея Спб. консерватории – сделанная из березы трубочка с шестью круглыми отверстиями. Играют на сопилке, вдвывая в конец трубки, открывая и закрывая пальцами вырезанные в ней отверстия. Она служит по большей части для наигрывания обыкновенных бытовых песен, а также для плясовых. В состав же музыки в числе цимбал, скрипки и бубна не входит, вероятно, вследствие слабости производимого звука. Это специально пастуший инструмент”.

По мнению К. Верткова (1975 г.), сопели (дудке) в ряду пастушеских духовых музыкальных инструментов принадлежит “наиболее скромная роль. Да и вообще в русской народной музыкальной практике этот инструмент уже с давних времен мало заметен, хотя спорадически используется до наших дней. Еще М. Гутри отмечал, что русские крестьяне используют дудку во время пения”.

Маслов (1911 г.): “№ 109. Дудка Минской губ., Новогрудского у. Для изменения высоты звука вырезано 5 отверстий, расположенных в ряд. Длина инструмента около 36 см.; № 110. То же Минской губ., Новогрудского у. Длина инструмента около 34 см. и 6 отверстий для пальцев; № 112. Сопилка Полтавской губ. Такая же дудка, как и предыдущие; №№ 115-117. Дудки

Гродненской губ. Все три деревянные со скошенными мундштуками и 6 отверстиями для пальцев. Длина около 35 см. и 42 см.; № 120. Дудка Смоленской губ., Вяземского у. Довольно кривая, внутри выжжена, 6 отверстий для пальцев также выжжены, мундштук скошен, как у предыдущих. Длина около 35 см. Очень интересна по строю: октава ее разделена на шесть приблизительно равных частей и от этого ряда дает также звуки октавой выше; № 121. Дудка Могилевской губ. Гомельского у., также деревянная, но оба конца не круглые, а граненые, средняя часть круглая, на ней размещены 6 звуковых отверстий. Мундштук как у предыдущих”.

К. Вертков (1972 г.): “№ 1704. Сопель, свистковая флейта, деревянная, игровых отверстий 6, дл. 40 см.; № 2329. Сопель с небольшим деревянным раструбом. Выточена на токарном станке, игровых отверстий 6, дл. 43,5 см.; № 148. Сопель, игровых отверстий 3, дл. 36,5 см.; № 2378. Теленка работы П. К. Довгонюка (Станиславской обл., Украина, 1952 г.) открытая флейта из орешника, игровых отверстий нет; № 2381. Флюяра работы П. К. Довгонюка, игровых отверстий 6, дл. 35 см.; № 1706. Сопилка украинская, игровых отверстий 6, дл. 29 см.; № 2382. Сопилка детская работы П. К. Довгонюка, игровых отверстий 5, дл. 20,4 см.; № 1863. Дудка белорусская, ствол точеный, игровых отверстий 6, дл. 42 см.; № 2377. Дудка работы В.А. Крайко (Минск, 1948 г.), игровых отверстий 6, дл. 31,5 см”.

“Дудка со скошенным мундштуком без втулки, или дуда, – пишет А. Агажанов (1949 г.), – простой свистящий инструмент без свисткового приспособления. Делается из куска выдолбленного дерева, чаще всего клена, с открытыми концами. Длина ствола дудки, имеющейся в Кабинете народной музыки при Московской консерватории, привезенной в 1937 г. из экспедиции в Медвенский р-н Курской обл., достигает 38 см., диаметр канала – 1 см. В нижней части ствола 5 отверстий для пальцев исполнителя. Из такой дудки можно извлечь 6-7 основных звуков. Звукоряд обуславливается расположением пальцевых отверстий. Мастер, изготавливающий дудки, распределяя расстояние между отверстиями, не ставит задачей получение диатонического звукоряда. С помощью исполнительских приемов можно извлекать до двух октав хроматически изменяемых звуков. В др. местностях эти дудки имеют свистковое приспособление в виду втулки. Размером они меньше, чем описанные, количество отверстий доходит до шести. Длина дудки, привезенной из Смоленской обл. – 26 см., диаметр – немногим более 2 см. Звук – свистящий, несколько сипловатый. На скошенной флейте и родственных ей инструментах исполняются, главным образом, песни.

Пыжатка представляет собой деревянный ствол с шестью, чаще сгруппированными по три, отверстиями в нижней его части и свистковым приспособлением сверху. Оно состоит из деревянной втулки – пыжа цилиндрической формы – усеченной с одной стороны. Пыж (отсюда и название флейты) вкладывается в верхний конец дудки, вровень с краями, и пригоняется к внутренним его стенкам так, что между срезанным краем пыжа и стенкой

флейты остается небольшая щель для вдувания струи воздуха, направляемой на острый срез. Делается из клена или, реже, черемухи, длина и толщина ее в различных районах неодинаковы. Экземпляр, привезенный из Курской обл., имеет в длину 44 см. с диаметром ствола в 1 см. Пыжатка очень популярна в Курской области, применяется не только для сольной игры. На ней охотно играют в ансамблях, а также аккомпанируют хоровому пению. Основной звуко-ряд содержит 7 диатонических звуков, тембр довольно приятный, мягкий”.

К. Вертков (1963 г.), называя дудку сопелью (продольная свистковая флейта), подразделяет на 2 вида.

“У первого (по всей вероятности, наиболее древнего по происхождению) головка срезана наискось, свистковое отверстие расположено на лицевой стороне ствола. У сопелей второго вида головка тупая, внутрь ее вставлена деревянная втулка со щелью, свистковое отверстие расположено на тыльной стороне ствола. В стволах сопелей обоих видов вырезано 5 или 6 игровых отверстий... Во время исполнения сопель держат прямо перед собой в наклонном положении. При нормальном вдувании инструмент издает негромкий, мягкий по тембру звук, с передуванием он становится более резким и свистящим. Как правило, игра производится в этом высоком регистре. Это один из наиболее распространенных духовых муз. инструментов, бытующих до сих пор не только в России, но также на Украине и в Беларуси”.

Ю. Васильев, А. Широков (1976 г.) называют дудку свирелью, подчеркивая, что “нигде не наблюдается такой путаницы и несогласованности в наименованиях по существу одного и того же инструмента. Нередко перемешиваются названия сходных инструментов родственных национальностей. А суть у всех одна: открытая снизу трубка с пальцевыми отверстиями, свистящим приспособлением в верхней части. У дудки открыты оба конца, звук образуется дутьем на края ствола, как при игре на кугиклах. У пыжатки вставлено свистковое приспособление; названия сопели, сиповки, посвистел и пищали говорят сами за себя. Все чаще подобный инструмент со вставленным свистковым устройством называют свирелью”.

Жалейка, (желейка, желонка), брелка.

Маслов (1911 г.): “№ 145. Жалейки Воронежской губ. состоят из пары тростниковых трубочек (одна с тремя, другая с шестью звуковыми отверстиями). В обе трубочки вставлены из тростника же пищики (с дрожащим язычком). Во время игры обе трубочки вставляются в раструб из воловьего рога. Играют сразу на обеих. Строй обыкновенно диатонический. Комбинации могут дать различные звуковые сочетания от примы до септимы”.

Вертков (1972 г.): “№ 1064. Жалейка, пищик вставной, раструб из бересты, 6 игровых отверстий, дл. 27 см.; № 1468. Жалейка, язычок вырезан на стволе, раструб из коры, игровых отверстий 3,

дл. 37 см.; №№ 1575-1579. Жалейки конструкции Екимова (5 шт.), игровых отверстий 7, дл. от 20 до 50,5 см; №№ 2719, 2720. Жалейки оркестровые; № 2601. Брелка, модернизированная жалейка с 13 игровыми отверстиями, 7 снабжены клапанами, раструб грушеобразный, дл. 33,5 см.”

А. Новосельский (1931 г.):

“Жалейка (одиночная) – примитивная дудка длиной 14-20 см, диаметром не более 1 см., снабженная на конце раструбом из спирально свернутой бересты или пустого коровьего рога. Обыкновенно делается из бузины или ивовой коры, имеет от 3 до 6 дырочек. Язычок, или пищик, бывает тростниковый. Полагают, что этот инструмент назван жалейкой потому, что ива, из которой она изготовляется, обычно растет на “жалыниках” (кладбищах), а звук инструмента жалобный, печальный.

Жалейка (двойная) – две одиночные тростниковые жалейки, вставленные в один раструб из коровьего рога. Жалейки Рязанской и Орловской губерний вставляются в раструб не связанными, причем орловская, в отличие от рязанской, отдельного пищика не имеет, т. к. язычок надкальвается на ней самой с расчетом, чтобы свободный конец язычка был обращен наружу от игрока. Количество отверстий, настройка и звукокоряд жалеек не одинаковы: в Рязанской губ. одна имеет три, а другая – шесть отверстий; жалейки Смоленской губ. обычно связываются вместе и имеют по пять парных отверстий. Строятся чаще всего в терцию или в квинту. На двойных жалейках возможно двухголосие. Игра на них особенно распространена на Северном Кавказе и Урале, среди пастухов России.

Жалейка в Тверской губ. называется брелкой (от брелина – ива). Под таким названием народная жалейка была введена В. Андреевым в свой великорусский оркестр, но в несколько измененном, улучшенном виде. Изготавливалась из черного дерева, а с целью получения хроматических полутонов увеличено число боковых отверстий и устроены клапаны, как на кларнете; звукокоряд стал хроматическим в одну октаву. Ввиду того, что устройство язычка не изменилось, инструмент остался, по существу, таким же несовершенным, каким и был, почему брелка употреблялась в оркестре как эпизодический инструмент”.

“Звук жалейки, – дополняет А. Агажанов (1949 г.), – пронзительный, громкий и гнусавый, напоминающий гобой в высоком регистре. большей частью жалейка используется как сольный инструмент, на котором исполняют протяжные и плясовые песни; она служит также для сопровождения хоров. Как правило мелодии, исполняемые на ней, малоподвижны, без обычных украшений. Звукокоряд при 5 отверстиях дает неполную гамму, но искусные исполнители с помощью губ и силы вдувания свободно доводят эту последовательность звуков до полной октавы”.



“Брелка, – уточняет В. Попонов (1960 г.), – состоит из деревянного корпуса с небольшим утолщением к нижнему концу ствола. В верхний конец вставляется деревянная втулка, в которой закреплен пищик – двойная тростниковая пластинка. Свое название брелка получила от дерева бредина (?), из которого раньше выделялся инструмент. В отличие от жалейки, обладает очень мягким, красивым тембром”.

Одинарные жалейки, по наблюдению К. Верткова (1975 г.), бытовали и отчасти находят применение и теперь, гл. образом на севере России; парные – преимущественно в южных районах. На парной жалейке мелодию исполняют на трубке с большим числом звуковых отверстий, а вторая выполняет роль или нижнего подголоска, или бурдона.

Васильев и Широков (1976 г.) считают брелку “промежуточной разновидностью жалейки и сурны, маленьким гобоем народного происхождения” [75].

Кувиклы (кувички, кугиклы, цевница).

А. Терещенко (1848 г.) называет этот инструмент свирелью, состоящей “из семи вместе сложенных дудок или стволов таким образом, что отверстия, по коим пробегает играющий касанием губ, расположены ровно, и концы каждого срезаны в соразмерной постепенности... Первый ствол превосходит последний вдвое. Инструмент употреблялся долгое время пастухами на Украине, в России – в сельских пирушках и хороводных играх”.

Поэтично описывает их А. Мордвинов: “Почти нигде вы не услышите звуков кувички, кроме как в Курской губ., по низменным берегам реки Реута. Вот настала светлая неделя Пасхи, на улицах собираются хороводы, празднующий люд веселится. В середине хоровода поместились музыканты – парни с дудками, а женщины и девушки с кувичками. Кувички состоят из пяти тростниковых дудочек, одна короче другой, нижняя часть которых плотно заделана. Они ничем не связаны между собой, но играющая, подбирая их по тону (каждая тоном выше другой), держит в руке перед губами и в такт плясовой песне, наигрываемой на нескольких дудках, придувает в них и прикрикивает, быстро передвигая их от одного угла рта к другому... При этой музыке песен не поют, лишь раздается дружный топот трепака. Звуки нельзя описать, нужно слышать, чтобы оценить. Если много дудок и кувичек, то их приятно слышать, особенно в весенний вечер... и звукам хоровода вторит эхо на низком берегу реки” [76].

В древности, по мнению А. Новосельского (1931 г.), “на Руси употреблялся инструмент под названием “цевница”. Похожий, предположительно, на античную флейту Пана, состоявшую из различных по

величине дудок. Название цевница позже превратилось в цевку, кувицу, и наконец, в кувичку. Инструмент этот назывался также симфоней, самбука (?). Гютри назвал виденную им в конце XVIII в. у русских семиствольную флейту Пана свирелькой. Первым отметил факт существования в России кугикл Дмитрюков в журнале “Московский телеграф” (1831 г.)”.

А. Агажанов (1949 г.) выводит этимологию названия из материала изготовления – куги (тростниковое растение с полым стволом). Количество дудочек кугикл не превышает пяти. В Курской области употребляется также трехствольная флейта. Л.В. Кулаковским в Брянском районе обнаружена и двухствольная. Каждая дудочка имеет свое особое название. В Курской области дудочки пятиствольных кугикл, начиная от самой большой, называются: гудень, подгудень, средняя, подпяташка и самая маленькая – пяташка. В др. районах названия иные. Комплект из пяти дудочек в руках одного исполнителя называется парой. Играют на кугиклах, как правило, женщины и, преимущественно – ансамблем. Одиночная игра, по мнению самих исполнителей, не представляет ценности, хотя и практикуется.

Вертков (1972 г.): “№ 2646. Кувиклы, многоствольная флейта, из 5 нескрепленных стволов, с. Высокое, Курская обл.; № 905. Кувиклы модернизированных, из 8 выточенных свистковых флейточек, вставленных в общую обойму”.

“За пределами Курской и Брянской областей они не встречаются, – замечает К. Вертков (1975 г.). Овладение техникой игры, несмотря на конструктивную простоту инструмента, дело довольно трудное. Извлекают звуки, выкрикивая слога “ку-вич-ки” или “ки-вик-лы”, от которых, якобы, инструмент и получил название. В Брянской обл. стволы парных кувикл (с. Дорожево) называются гудок (более низкий по звуку) и подпищик; тройных (с. Домашево) – гудок, середянка и мезвянка; у пятиствольных кувикл Курской обл. – гудок, гудзень, середяка, четвертака, мизютка или гудень, подгудень, средний, подпяташка, пяташка. Звукоряд диатонический, объем трехствольных равен большой терции, пятиствольных – чистой квинте” [77].

Рог охотничий (овнин, медный).

“Делался в России из рога и дерева, а потом из меди, – замечает автор статьи “Народные муз. инструменты” в “Русском художественном листке” за 1860 г., – длиною в 3 и 4 фута, внизу гораздо шире. Верхний конец его несколько загибают и приделывают мундштук, как в музыкальной трубе. Он не имеет никаких скважин для перелива тонов, и в нем только два тона –

верхний, другой – нижней октавы. Рога употреблялись прежде только на охоте. Но так как богатые люди, имея большие псовые охоты, должны были употреблять несколько человек с таковыми рогами разной величины и потому разных тонов, то забавлялись иногда песнями своих псарей и наигрывали под их голос в сии роги, отчего произошла роговая музыка, известная в одной только России”.

“Медные рога, вероятно, занесены были к нам из Византии, в эпоху упадка ее музыки, состоявшей под конец лишь из множества резких и шумных инструментов, гремевших на придворных церемониалах и увеличивавших собою восточный колорит придворной византийской жизни” [78].

Каталог (1972 г.): “№ 2330. Рог, изготовленный из 2 рогов разных животных, амбушурное отверстие прорезано сбоку, дл. 90,5 см.; № 550. Рог охотничий, из рога буйвола, дл. 61,5 см.; № 1185. Рог охотничий (медный), с накладным орнаментом, мундштук припаян, дл. 95,5 см”.

Рог пастушеский (труба).

Маслов (1911 г.): “ № 175. Пастушья труба Смоленской губ. имеет вид простого кривого сука от дерева. Две половинки связаны прутиками, а трещины просмолены. В более узкий конец вставляется особый мундштук, состоящий из коротенькой трубки, наискось усеченной в том месте, где прикладывают губы для игры. Если выпрямить трубу, длина ее равнялась бы почти двум метрам. № 178. То же, Могилевской губ., Рогачевского у., короче предыдущей, слегка изогнута, с выдающимся немногом раструбом. № 182. Пастушья труба Тамбовской губ. состоит из деревянной трубки, обвитой берестой, сверху покрытой лаком, особого мундштука нет, дл. 105 см. № 184. Пастуший рог Минской губ., общая длина до 50 см. Инструмент меньше предыдущих, также обвит берестой, но изогнут полукруглостью, к одному концу постепенно расширяясь. № 185. Пастушья труба Олонецкой губ., Пудожского у. состоит из деревянных трубок, обвитых берестой и имеющих вид современной медной трубы. Заимствование этой формы можно предположить от соседних финляндцев и их странствующих оркестров. Длина трубы (не развернутой) около 94 см. № 186. Пастушья труба, такая же, как предыдущая, из Вологодской губ. Длина неразвернутой около 82 см., развернутая – около двух метров. № 187. То же из Могилевской губ., поменьше”.

Каталог (1972 г.): “№ 1736. Труба пастушеская, изготовлена способом продольного раскола, обвита берестой, дл. 148 см.; № 2237. Труба пастушеская, ствол изогнут кругообразно, диаметр 37,5 см. № 1186. Труба пастушеская, железная, обвита сыромятным ремнем, мундштук впаян, дл. 90,5 см.

“Позднейшим отголоском древнего турьего рога, – по мнению А. Новосельского (1931 г.), – является пастушья трубы Олонецкой губ., еще не так давно имевшие форму натурального рога. Изготавливались из двух

выдолбленных деревянных половинок, обвитых затем снаружи берестою. Имели 4 голосовых отверстия для пальцев. Получаемые при этом тоны в звукоряде квинты позволяли исполнять лишь древнейшие народные песни. Специального амбушюра (чашечки для губ) не было, исполнитель дул непосредственно в узкий (несколько скошенный) конец инструмента, в который губы вкладывались, как в амбушюр. Пастушьи рога были в России распространены повсеместно и имели массу всевозможных вариантов по форме. Названия рог, рожок сохранились лишь как отголосок старины. Фактически, позднейшие пастушьи инструменты являлись обыкновенными деревянными трубами, изготовленными самими крестьянами, частью по образцам медных или так, как позволяло дерево. Пастушьи трубы были с голосовыми отверстиями по длине инструментов и без них. Трубы без голосовых отверстий служили исключительно для пастушеских сигналов”.

“В сельском быту северо-западных русских областей, – уточняет А. Агажанов (1949 г.), – обычно трубою называли очень длинную деревянную пастушескую трубу без пальцевых отверстий. На ней можно извлекать только натуральный звукоряд”. “Размеры пастушеских рогов, – добавляет К. Вертков (1963 г.), – бывают различны, не превышая 90-100 см. Древнейшие образцы русского пастушеского рога до нас не дошли. В инструментальном собрании ЛГИТМИК (под № 2330) хранится уникальный экземпляр рога из коллекции Финдейзена. Сделан из козлиного рога. К нему добавлен (видимо, в более позднее время) дополнительный раструб из воловьего рога, причем соединение осуществлено с помощью отрезка кишки животного. Самым любопытным является мундштук: он сделан не в устье рога, а сбоку, отступая 7 см. от острого конца. Рядом, ближе к концу, имеется такое же, но незаконченное отверстие. Извлечение звука на роге, несмотря на его необычность, особых трудностей не представляет. Судя по общему состоянию экспоната, возраст его достаточно почтенный”.

#### Рожок пастуш(еск)ий.

“Рожок есть орудие, едва ли не самыми россиянами изобретенное. Он имеет обыкновенно в длину от 9 до 12 дюймов, делается из тонкой коры (бересты) или из дерева, сверху уже, а внизу шире, наподобие трубы, скрепляется медными кольцами или проволокой (чаще перевязывается в восьми местах тоже берестою). Верхний конец делают в виде мундштука валторны или музыкальной трубы, а по длине – шесть круглых скважин, пять сверху и одна снизу. Голос его весьма громок и не похож ни на кларнет, ни на трубу, но имеет нечто особенное. На нем можно играть разные песни и употреблять также при пении хором”[79].

Маслов (1911 г.): “№ 129. Пастуший рожок Смоленской губ. состоит из деревянной трубки с двумя отверстиями для пальцев. В конце трубки вырезан язычок. Инструмент требует довольно сильного нагнетания воздуха. На другом конце трубки приделан раструб из бересты, свернутой спиралью. Общая длина около 25 см.; № 130. Дудка Смоленской губ., маленькая, деревянная, длина около 23 см., с четырьмя отверстиями для пальцев.

Устройство пищика (мундштука) с дрожащим язычком, как у предыдущего инструмента. № 131. Пастуший рожок Нижегородской губ. состоит из основной деревянной трубки с четырьмя отверстиями для пальцев, раструбом из воловьего рога, а на другом конце – вставленный пищик из гусиного пера (с вырезанным в нем язычком). Звук гнусавый, пронзительный. Общая длина около 31 см. № 132. Пастуший рожок Тверской губ. состоит из деревянной трубки с тремя отверстиями для пальцев и вырезанным на конце язычком. На другом конце приделан конусообразный раструб из бересты. Общая длина около 33 см. Издаёт довольно мягкие и приятные звуки. № 134. То же, Архангельская губ., с. Кандалакша, с двумя пальцевыми отверстиями, издаёт три звука, очень глухих. Длина около 49 см. № 142. Рожки Владимирской губ., два экземпляра, состоят из деревянных высверленных трубочек, длиной 13 см. каждая. В одной пять пальцевых отверстий спереди и одно (у края) с противоположной стороны, в другой – три. В один конец трубок вставлен и закреплен воском пищик из тростника, к другому концу приделан спирально раструб из березы. Общая длина рожков 25 см.”

Каталог (1972 г.): “№ 144. Рожок, изготовлен из можжевельника способом продольного раскола, обвит берестой, амбушюрная чашечка вырезана в стволе, раструб небольшой, игровых отверстий 6, дл. 41,5 см. № 1642. Рожок “визгун” (дискантовый) для игры в хорах рожечников, игровых отверстий 6, дл. 38 см. № 1700. Рожок модернизированный, ствол из пальмового дерева, покрыт лаком, мундштук черного дерева, игровых отверстий 6, дл. 38,5 см. № 149. Рожок басовый для игры в хорах рожечников, слегка изогнут, игровых отверстий 6, дл. 60,5 см.”

“Трубы с голосовыми отверстиями, кроме основного назначения – зова скотины, – являлись также и муз. инструментами, – пишет А. Новосельский (1931 г.). Длиною от 0,3 до 1 метра, обыкновенно называемые пастушьими рожками, они имели еще не так давно очень большое распространение среди пастухов Тверской и Владимирской губ. Культивировались игра не только на одном инструменте соло, но часто и коллективная, когда пастухи собирались “поиграть вместе” по несколько человек”. “Пастушья деревянная труба, приобретенная Кабинетом народной музыки во Владимирской губ., – дополняет А. Агажанов (1949 г.), – имеет в длину 45 см., голосовых отверстий – 6: пять с одной стороны и одно с противоположной.”

К. Вертков (1975 г.): “Существует два вида рожков: сольные, употребляемые также для сопровождения пения (преимущественно хорового) и ансамблевые, куда входят маленькие, дискантовые (визгунки) и большие, низкого строя (басы). Сольные имеют длину 45-50 см, визгунки – 32-36 см., басовые – 60-80 см. Рожки меньшей величины распространены преимущественно в Калининской области, большей – во Владимирской и Ивановской. Сольные рожки и визгунки выделяются чаще всего из можжевельника, басовые – из березы. Основной звукоряд – диатонический. Однако Привалов отмечает возможность получения хроматических звуков при различной степени силы вдувания. Басовые ансамблевые рожки

изготавливались с таким расчетом, чтобы их звукоряд был октавой ниже визгунков. Звук рожка отличается удивительной красотой, мягкостью, ближе всего приближается к тембру верхнего регистра фагота. В конце XIX – начале XX вв. в связи с расширением ансамблевой игры на рожках кустари изготавливали инструменты в большом количестве, применяя токарный станок. Музыкальные качества рожков зависели не от способа выделки и материала, а от формы канала ствола и мундштука: инструменты с цилиндрическим стволом и более глубоким чашеобразным мундштуком звучат значительно сильнее и резче, нежели рожки с коническим стволом и мелким мундштуком”.

Свирель (парная флейта, двойчатка).

А. Терещенко (1848 г.) называет свирелью жилейку (сиповку), которая “образует двойную дудку, подает голос сиповатый, от чего получила настоящее название. Она теперь выходит из употребления”. По описанию автора статьи в “Русском художественном листке” (1860 г.) со ссылкой на “Энциклопедический лексикон” – “простонародный древний русский духовой инструмент. Как двойная флейта греков и римлян, состоит из двух соединенных тростниковых трубок разной величины, из которых тоны извлекаются через один общий мундштук. Каждая трубка имеет, кроме того, по три тоновых отверстия”.

“После многих изысканий могу наконец сказать, – сообщает А. Н. Оленин в письме к Н. И. Гнедичу, – что музыкальный инструмент, известный у греков под именем авлос, ни что иное, как флейты римлян *tibia*, ибо на них всегда играли по две вдруг. В Рязанской губ. и во многих других так называемый авлос еще сохранился в том же самом виде сооруженный, т. е. обе дудки сделаны из тростника и на концах поставлены два рога коровьи для умножения звука. В простонародии называется тростянка или жилейка. Свирель же совсем другой инструмент. Он известен под именем *fistula*, в нашей стороне называется кувица, кувичка, из такого же вещества сделан и ту же форму имеет, как у греков: составлен из нескольких тростников, связанных вместе” [80].

“Византия передала многие из своих муз. орудий Западной Европе, в том числе и двойные флейты, подвергшиеся, однако, весьма суровому порицанию христианских проповедников. Россия в этом отношении представляет как бы живой музей. В 1897 г. мне привели крестьянина Смоленской губ. Ивана Козлова, который принес две прямые флейты или дудки со скошенным дульцем, дутьем по длине, каждая с тремя голосовыми отверстиями по верхней стороне и одним на противоположной. Одна дудка короче другой. Игралось на них одновременно, вложив обе в рот музыканта. Звук свистящий, очень приятный, но в чрезвычайно ограниченных интервалах. Затем этот полифонический инструмент я встретил в руках крестьянина из окрестностей г. Смоленска Григория Лапина, более искусного исполнителя на свирелях, игравшего то на

низком регистре, то на октаву выше. Он выехал с родины в 60-х гг., привезя оттуда свои свирели, и служил в СПб. в лакеях. Он сообщил, что в первой половине XIX в. в Смоленской губ. часто игралось на свирелях с аккомпанементом бряцающих гуслей. Впоследствии ко мне привели крестьян Смоленской же губ. Федора Лесникова и Осипа Дудкина – необыкновенно виртуозных свирелистов, игравших то на обеих флейтах одновременно, то поодиночке на каждой. Справки из Смоленской губ. подтвердили чрезвычайную и упорную народную распространенность этого античного инструмента. Свирели там составляют предмет массового кустарного производства и продаются повсюду по необыкновенно низкой цене – несколько копеек за пару. Обыкновенно они белые, но в старину окрашивались в черный цвет, как свирели Лапина. Может быть, подразумевались под “черными дудками” в противоположность “дудкам простым” в веренице инструментов в шуточном шествии на свадьбе в 1714 г. князя-папы Н. М. Зотова.

Название свирели применяется исключительно к двойным флейтам. У меня имеется открытое письмо с изображением продавца свирелей на базаре – мужичка, который играет на них, выхвалявая свой товар, в то время как через руку у него перекинута громадная куча связанных попарно свирелей. Описание и изображение этого инструмента я нашел только в сочинении доктора Матье Гютри (1795 г.) под названием “свирелка”. Он упоминает, что на нем играют лишь малоруссы (казаки), а у крестьян в Великороссии не применяется. Гютри упорно ссылается на заимствование свирелей в числе др. муз. инструментов русских крестьян из Греции. Судя по положению Смоленской губ. на древнем пути “в греки”, такое предположение имеет почву. Возможно, что на них перенесено древнее славянское название еще более первобытного инструмента, но для окончательного суждения слишком мало данных. Во всяком случае, двойные флейты надо считать, несомненно, одним из древнейших инструментов, сохранившихся в обращении русского народа. Гютри дает и рисунок мальчика, играющего на свирелях. В Малороссии, однако, не удалось найти двойных флейт. Очевидцы говорили мне о казаках, игравших на двойных флейтах с аккомпанементом гуслей, висевших на груди другого игрока. В изображении белорусских святок я нашел игрока на свирелях, играющего одновременно с поющими мальчиками, несущими рождественскую звезду. Это совершенно сходится с описанием Гютри, слышавшего игру на свирелях совместно с пением крестьянского хора...

Известная меценатка искусства княгиня М. Тенишева в своей народной рисовальной школе близ г. Смоленска начала изготавливать свирели, красиво их разрисовывая и орнаментируя. В таком виде инструмент изготавливается местными кустарями для продажи. Заслуживает похвалы инициатива В. В. Андреева, восстановившего по найденным мною экземплярам свирели и в виде эпизодического инструмента введшего в великорусский оркестр. Они сделаны совершенно по образцу народных, из черного дерева, в определенном строе. Для них А. Федоровым написано руководство к обучению” [81].

Игрок на свирели, по определению А. Новосельского (1931 г.), назывался свирец, свирельник; самая игра – свирять, свиревать. Каждая дудка имеет 3 звуковых отверстия и дает 4 звука, звучащих при усилении дутья октавой выше. Дудки настраиваются в кварту. Размеры стволов, по описанию А. Агаханова (1949 г.), различны: в имеющейся в Кабинете народной музыки Московской консерватории экземплярах длина одной дудки – 38 см., другой – 27 см., толщина ствола у большей – 2 см., у меньшей – 1,5 см. Свистковое приспособление такое же, как и у пыжатки. Звукоряды построены таким образом, что крайний высокий тон большой флейты совпадает с первым низким тоном малой. Таким образом получается семиступенная диатоническая гамма. Игра не производится все время двузвучиями: в тех случаях, когда играющий хочет извлечь один звук, он отдаляет от губ то одну, то другую дудку. Звук парной свирели, особенно в нижнем регистре, теплый, мягкий.

Каталог (1972 г.): " № 1703. Свирель, парная свистковая флейта, стволы не скреплены, на каждом по 3 игровых отверстия, дл. 47,5 и 35,5 см.; №№ 1708, 1848, 1849. Свирели производства мастерской Талашкино, стволы выточены на токарном станке, украшены выжженным орнаментом и расписаны красками. Дл. 23-26 и 31-34,5 см.; № 2508. Свирель модернизированная, каждый ствол состоит из 3 колён. Игровых отверстий по 4 на каждом стволе (из них третье – парное), дл. 34 и 28 см.; № 2692. Дводенцивка (Иваново-Франковская обл., Украина), на одном из стволов 5 игровых отверстий, на другом отверстий нет. Дл. 26,5 см.; № 1844. Дводенцивка, на одном стволе 3, на другом 4 игровых отверстия, дл. 30,5 см."

К. Вертков (1975 г.):

"Район распространения инструмента ограничивается Орловской, Могилевской областями, особенно широко на Смоленщине. Была ли свирель с зарождения парным инструментом – сказать трудно, т. к. каких-либо сведений об этом нет. При наличии сопели вряд ли была необходимость в аналогичной продольной одинарной флейте. Термин "свирель" значительно более древний, чем "сопель". Последний известен только восточнославянским народам, первый же имеется во всех славянских языках и, следовательно, возник еще до того, когда общий праславянский язык разделился на три ветви. Противоречивые сведения об инструменте, носящем название свирель, появляются только в XVII в. В "Букваре" Кариона Истомина (кон. XVII в.), свирель изображена в виде одинарной флейты. Однако "Лексикон" П. Берынды, относящийся к началу того же столетия и устанавливающий известную общность между свирелью московской и греческой, т. е. греческим авлосом, дает основание считать, что свирель в то время была парной. Внешняя тождественность этих абсолютно различных по музыкально-конструктивным данным инструментов привела М. Гутри к ложным



выводам о близком родстве русской свирели-флейты (именуемой им желейкой или сиповкой) и греческого авлоса-гобоя. Зарисовку же инструмента Гутри дает правильную. Т. Ливанова в комментариях к переводу «Известия о музыке в России» Я. Штелина ошибочно повторяет утверждение о свирели как парном инструменте гобойного типа, имевшего в разное время различное количество игровых отверстий. Я. Штелин пишет, что у встречавшихся ему свирелей стволы имели либо одинаковую длину и диаметр, либо один был толще другого. При подобной конструкции обе трубки давали бы звуки одинаковой высоты, разность же диаметров вполне допустима, поскольку таким путем можно было получить различную звуковысотность трубок при одинаковой их длине. Стволы свирели XVIII в., так же как и у современной, между собой не скреплялись, но иногда свободно связывались шнурком для более удобной переноски и сохранности. Гутри отмечает, что ему довелось встретить свирель со связанными трубками по всей их длине. Очевидно, такого рода свирели встречались как редкое исключение. В «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара парная свирель названа дудкой. Здесь допущена обычная ошибка определения греческого авлоса как флейтового инструмента. Ни один письменный и иконографический источник не подтверждает и факта существования свирелей с одним общим «клювом».

Для правильного понимания прошлого музыки восточных славян свирель имеет очень важное значение. По устройству она является двухголосным инструментом, и конструирование ее было вызвано, по всей вероятности, появлением в народной музыке (в народной песне) многоголосия».

Свисток (свистал(-ел)ка, свистулька, свистуны, окарина).

«Свисток, – пишет автор статьи в «Русском художественном листке» (1860 г.), – делается из березовой верхней коры и складывается из двух полукружий, не более дюйма в поперечнике, прикрепленных к круглому кусочку дерева такой же величины, на котором сделаны скважины. Делают их иногда из жести или тонкого железа. Для сего берут кружок, сгибают пополам, на сгибе делают продолговатую скважину, а полукружие пробивают насквозь двумя или тремя дырками и употребляют как и первый. Инструмент кладут между губ и зубов, дуют, прижимая зубами и языком, и производят свист разных тонов. Свисток служит для насвистывания при песнях, которые поют хором или несколькими голосами».

«Самый простейший вид инструментов флейтовых представляют глиняные свисталки. В великорусских губерниях нет ни одной почти горшечной лавки, где не нашлось бы этих свисталок. Господствующая форма – утка, но в Польше им дают даже форму женщины» [82].

Каталог (1972 г.): «№№ 2258, 2386. Свистульки глиняные (с 2 игровыми отверстиями) в виде птиц и животных, Ярославская, Калининская, Ленинградская и Московская обл.; №№ 2230, 2393. Свистуны украинские в виде птиц и животных».

К. Вертков (1975 г.): "Свистулька – керамическая пустотелая фигурка в виде птицы, животного, человека и т. п., снабженная свистковым приспособлением и 2-4 игровыми отверстиями, позволяющими исполнять несложные наигрыши в объеме квинты. Раскрашиваются в яркие цвета и покрываются глазурью. Были распространены у многих народов и представляют древнейший тип музыкального инструмента, превратившись постепенно в детскую игрушку. В настоящее время делают без игровых отверстий. Путем изменения силы вдувания можно не только расширить звукоряд свистульки, но и придать ее звучанию различную окраску – от мягко приглушенной до резко свистящей" [83].

Себызга (цибизга).

Маслов (1911 г.): " № 92. Цибизга – флейта сибирских киргизов, состоит из трех спаянных кольцами медных трубочек в одну, длиной около 57 см., диаметр трубки к одному концу постепенно суживается вдвое. Ближе к нему расположены 3 отверстия. На цибизге играют, вставив трубку в левую сторону рта, вдвывают в нее воздух и, оставляя правую часть полуоткрытой, производят в то же время особого рода насвистывание; № 93. Цибизга, сделанная из ствола растения пустотелого купыря. Дл. около 66 см., с 4 отверстиями на передней стороне и 1 снизу".

### **Струнные инструменты.**

Арфа Гродненская.

А. Маслов (1911 г.): "№ 4. Арфа Гродненской губ. имеет вид современной европейской. Основание ее представляет собой деревянный тонкостенный ящик, к одному концу суживающийся и переходящий в изогнутую планку (дубового дерева), вправленную в корпус под тупым углом. На этой планке расположены 14 железных колков, как у фортепиано. От колков по направлению к корпусу натянуты медные струны, закрепленные с другой стороны на прикрепленной к корпусу деревянной пластинке деревянными колышками. Концы планки и корпуса соединены довольно толстой палкой, замыкающей образовавшийся тупой угол. В стороне корпуса, обращенной к струнам, струя дерева поставлена не продольно, как в остальных частях, а поперек и немного вкось. В нижней части инструмента вставлены длиной до 27 см. две ножи, между которыми снизу в корпусе проделано голосниковое отверстие. Инструмент сделан грубовато, корпус окрашен в красный цвет, а соединительная планка – в черный. Длина резонирующего корпуса около 88 см., наибольшая ширина – около 19 см., наибольшая высота – около 19 см."

Бандурка.

Каталог (1972 г.): "№ 1670. Бандурка пятиструнная с надписью: "Бандурка сибирская". Пермская губ., дл. 74 см.; № 903. Бандурка пятиструнная (Казань), дл. 72,2 см."

Басетля.

Каталог (1972 г.): “ № 1658. Басетля, белорусский камерный бас с корпусом виолончельного типа, струн 4. Редкий экспонат, дл. 122 см.”

Цитра.

“Струнное муз. орудие, похожее на гитару, род скрипки, с металлическими струнами, настроенными в квинту” (Вл. Даль).

### **Ударные инструменты.**

Барабан.

“Барабан, употребляемый при военной музыке, – отмечает С. Тучков, – во всем похож на употребляемые прочими народами. Барабаны делались сперва из дерева, потом из меди. До введения Петром I регулярных войск стрельцы имели уже медные барабаны”. А. Новосельский (1931 г.) утверждает, что барабан в том виде, в каком известен в настоящее время, появився в практике русского народа только около конца XVI – начала XVII вв., в период реформирования военных полков Московского царства по западным образцам. Барабанщики появились одновременно и в войсках, и среди народа. В монастырях они исполняли роль сторожей, в народе нашли особенно широкое распространение у скоморохов-медведчиков. Образцом простонародного барабана может служить барабан, выставленный на 16-й Всероссийской выставке в 1896 г. в Н.-Новгороде крестьянином Волковым (Казанской губ.). Барабан этот представлял собой деревянный круглый корпус вроде кадлушки, обтянутый с одной стороны отверстия шкурой, грубо прикрепленной к корпусу ремнями, величиной приблизительно с небольшой военной барабан”. В инструментальном собрании ЛГИТМИК (1972 г., № 2685) представлен бухай, модернизированный украинский фрикционный барабан, корпус деревянный, сквозь мембрану протет пучок конского волоса, высота 32,4 см.”

Било.

По описанию К. Верткова (1975 г.) – “деревянная или металлическая доска (брус), по которой ударяли молотком (палкой). В древности был бытовым и военным сигнальным инструментом; в дальнейшем им пользовались, главным образом, вместо церковного колокола. В этой роли било существовало в раскольничьих скитах вплоть до XX столетия. Имеется изображение била в виде пропеллера, который держали в руке”.

Бразготка (калатушка, трашчотка).

По описанию И. Назиной (1979 г.) имеет полый прямоугольный корпус из клена с одной открытой стороной, в корпус вставляется деревянная ручка. Внутри, на прикрепленную к нему одним концом нить, нанизана горсть хорошо высушенной фасоли, которая при встряхивании инструмента ударяется о его стенки, издавая довольно сильный и резкий звук. Инструмент выявлен в Брестской обл.,

где используется в инструментальных ансамблях вместе с гармоникой, скрипкой, балалайкой и барабаном (бубном). Другие бытовавшие в Беларуси разновидности инструмента обнаружены археологом Я. Г. Зверуго в раскопках XIII-XIV вв. древнего Волковыска. В конце XIX в. зафиксирована Е. Романовым на Могилевщине.

Бряцало (тулумбас).

Н. Финдейзен (1896 г.) объясняет: “тулумбас(ы) – набаты (большие барабаны) малого размера”. А. Новосельский (1931 г.), считая бряцало синонимом к тулумбасу, описывает как ручные бубны в виде медной чаши с натянутой кожей. “Позже древнее бряцало превратилось в особую разновидность бубна и стало называться тулумбасом, словом, также пришедшим с Востока. По своему размеру тулумбас был меньше набата”. По предположению К. Верткова бряцало, возможно, – “взаимоударяемые медные тарелки, которые, как свидетельствует фреска Софии Киевской, были известны восточным славянам уже в эпоху Киевской Руси”.

Бубен, бубны.

С. Тучков характеризует как “орудие, известное в древней и новой музыке. Оно, кажется, заимствовано от Грузии, где инструмент в большем употреблении, нежели в России”. Автор статьи в “Русском художественном листке” (1860 г.) приводит фр.: *tambour de Basque* – с объяснением: маленький барабан или полубарабан, состоящий из одной кожи, крепко натянутой на обруч, имеющий от 2 до 4 дюймов вышины. Обруч снабжается погремушками (бубенчиками) и изогнутыми наподобие тарелок медными пластинками. Их сотрясают вместе с бубном, на котором играют, скользя пальцами по коже или ударяя в нее плашмя заднею частью кисти руки или локтем”. Н. Финдейзен (1896 г.) считает бубен восточным ударным инструментом, с древнейших времен употребляемым в России: и в княжеских дружинах, и в народе, особенно скоморохами. Ныне главным образом употребляется в полковой музыке и песенниками. Словом бубны, считает А. Новосельский (1931 г.), “в прежние времена обычно назывались почти все ударные муз. инструменты с натянутой кожей. По своей форме и конструкции делились на бубны военные и народные (скоморошьи). Описания бубнов древних скоморохов не сохранилось. Военные бубны чаще всего представляли собой медные чаши с натянутой кожей. Звук извлекается при помощи ударов вощагой – кожаной плетью (короткой палкой) с прикрепленным на ней на толстом ремне деревянным или кожаным шаром. Военные бубны были большими и малыми;

малые всегда находились при начальниках небольших отрядов. Ударами в эти бубны передавались различные приказания по отряду, в конских отрядах бубны обычно привязывались всадниками к седлу". А. Агажанов (1949 г.) считает, что встречаемое в древних летописях название "бубен" обозначало "инструмент, который позже стал называться барабаном. Бубен был особо распространен на Украине и в Белоруссии и применялся чаще в танцевальной музыке".

Каталог (1972 г.): "№ 2725. Бубен русский, фабр. "Детская игрушка", Ленинград, диаметр 19 см.; № 2723. Бубен украинский, диаметр 36 см".

Бубенцы (погремушки).

По описанию в "Русском художественном листке" (1860 г) "представляют собой палку, около фута длиною, с привязанными к концу бубенчиками. Этот незатейливый муз. инструмент употребляется обычно хорами военных песенников и при национальной русской пляске". "Бубенцы, - пишет Н. Реченский столетие спустя (1963 г.), - прикрепляются к кожаной полоске. Звуки извлекаются при ее встряхивании". В "Каталоге" (1972 г.) - иной шумовой инструмент: "№ 816. Погремушки из бересты, наполнены камешками, диаметр 5 и 5,5 см".

Гребень (грэбень).

По свидетельству И. Назиной (1979 г.) гребень, употребляемый в крестьянском быту для чесания льна, на деревенских игрищах использовался в качестве муз. инструмента. Для игры по краям его между зубьями вставляется лист тонкой бумаги. Исполнитель, слегка касаясь губами свободно натянутой бумаги выводит мелодию. Возникающие при пении звуковые колебания передаются на бумагу и, проходя между зубьями, усиливаются. При движении гребня и легком касании губами закрепленной бумаги возникает чистый, насыщенный и своеобразный по тембру звук. Девушки выбирают для игры чаще всего гребни небольших размеров. Народные музыканты играют на гребне соло, в ансамбле с гармоникой, скрипкой и бубном, а также сопровождают пением шуточных песен и припевок. Наиболее ранние сведения об использовании белорусами гребня относятся к концу XIX в. Игра на нем была особенно популярна в разных областях Беларуси в первые послевоенные годы. При использовании как инструмента шумового, на гребне играют палочками.

Кокошник.

Оригинальный ритмический народный инструмент, устроенный по принципу сторожевой колотушки. "Основой его, - пишут Васильев и Широков (1976 г.), - служит небольшой деревянный каркас,

обтянутый кожей, бычьим пузырем или каким-либо другим упругим, хорошо звучащим материалом. Идеальным для обтяжки является пластик или барабанная кожа. Обтягивать можно лишь две широкие стороны каркаса. По ним и будет ударять привязанный к верхней части корпуса деревянный шар, извлекая звуки, похожие на пулеметную дробь. Остальные 4 стенки делаются из фанеры или пластмассы, причем в верхней закрепляется узлом ремешок с шариком, а в нижнюю вставляется ручка, за которую держат инструмент. Совершая кистью руки частые колебательные движения, заставляют привязанный шарик мотаться из стороны в сторону и поочередно ударять по широким стенкам кокошника. Редкие удары невозможны. Да и частые получаются лишь после определенной тренировки, умения попасть в исполняемый темп и ритм”.

Колотушка (калотка, ляхотка).

Представляет собой деревянную прямоугольную дощечку, по измерениям И. Назиной (1979 г.) длиной от 22 до 25 см. и шириной до 2 см. с отверстием посередине для деревянной ручки длиной 19-19,5 см. К верхней ее части, выступающей над дощечкой, прикреплен молоток, сделанный из дуба. При резких и быстрых взмахах молоток, вращаясь вокруг своей оси, ударяется о дощечку, производя серию громких, раскатистых ударов. Специфическое звучение обусловило использование ее ночными сторожами в качестве охранительно-оповещательного инструмента. Применялась также и в костелах во время великого поста, когда употребление других муз. инструментов запрещалось. Зафиксирован этнографом М. Я. Гринблатом в Молодечненском р-не Минской области. Под названием “ляхотка” – в Гродненской обл. На рубеже XIX-XX вв. под названием “трещотка” зафиксирована Е. Р. Романовым на Могилевщине как детский муз. инструмент. В настоящее время известна как инструмент культовый.

Копытца.

“Инструмент прост по устройству, – пишет В.Ивановский (1976 г.), – обеспечивая звукоподражательный эффект “цоканья” подков спокойно бегущей лошади. Играют обычно в умеренно быстром темпе. В каждую руку берут по одному копытцу и производят удары правым копытцем сверху по левому, затем меняют положение рук. Сначала ударяют не всей плоскостью копытца, а ребром, как бы делая форшлаг, и тут же смыкают копытца. Поэтому звучание каждого удара отличается от предыдущего”.

Коробочка (барабан пастушеский, барабанка).

Атлас (1963 г.): “Так называют в Заволжье Горьковской обл. (в “Атласе – 1975” добавлено в Костромской обл) своеобразный

пастушеский инструмент в виде деревянной доски прямоугольной формы с несколько суженой вверх стороной, размером примерно 250 на 450 мм. Иногда в доске просверливаются круглые отверстия, которые якобы повышают звучность инструмента, придавая ей большую тембровую красоту. При помощи ремня “барабан” подвешивают на шею на уровне груди и ударяют по нему двумя деревянными слегка изогнутыми палочками. Пастухи исполняют на нем различные ритмические наигрыши во время сбора стада и выгона на пастбище. Надо полагать, что этот неизвестный ранее в русской инструментоведческой литературе муз. инструмент появился сравнительно недавно. Он едва ли не своеобразный потомок древнерусского била, находившего широкое применение в раскольничьих скитах Поволжья вплоть до конца XIX столетия”.

Литавры.

А. Новосельский считает, что “в XVII в. в войсках вместе с барабанами появляются и литавры взамен тулумбасов и накр. В это время они начинают входить и в составы придворных оркестров. Отличаются от накр тем, что в качестве резонаторов употребляются медные чаши взамен глиняных горшков. Настраиваются путем натягивания кожи специальными винтами”. В инструментальном собрании ЛГИТМИК “среди мембранных инструментов выделяются русские литавры с серебряным корпусом (XVII-XVIII вв.), принадлежавшие в прошлом царскому двору; одинарная литавра, на медном корпусе выгравирована сцена поднесения Петру I титула императора России”. Древнерусск.: накры. Н. Финдейзен (1896 г.) считает восточным ударным инструментом, род глиняных литавр, на которые натянута кожа. По ней ударяют палочками, иногда бьют пальцами или ремешками (вощагой – твердым ремненным жгутом с толстой головкой на конце). Горшки для настраивания ставятся на жаровню и поджариваются до степени требуемого звука. К. Вертков (1975 г.) признает, что “об этом употреблявшемся некогда на Руси инструменте точных данных нет. Следует предполагать (судя по названию инструмента и по тому, что в него били), что это были маленькие парные литавры в виде разной величины глиняных горшков с натянутой на их устье кожаной мембраной, по которой ударяли двумя деревянными палочками. Последнее упоминание о накрах под именем хивинских горшков имеется в “Реестре” Петра 1. Подобного устройства инструменты под именем нагара или диплипито бытуют до настоящего времени в Ср. Азии и на Кавказе. Один горшок звучит выше, другой – ниже”. В “Каталоге-72”,

№№ 1285, 1286, описываются “накры модернизированные, корпус керамический на деревянной подставке, 3 экз. разных размеров. Изготовлены для оркестра В. Андреева по его указаниям. Диаметр мембраны 28 см., 22,5 см. и 19,5 см.

Ложки.

А. Новосельский (1931 г.) отмечает, что “ложки являются совершенно самобытным созданием русского народа. Это не что иное, как обыкновенные простонародные деревянные (иногда металлические) ложки с удлинённой рукояткой, на которую навешивались металлические бубенчки. При игре берут в правую руку между пальцами две ложки и ударяют их выпуклостями друг о друга или ложками о коленку, прикрывая сверху ладошей левой руки. Некоторые исполнители пользуются иногда четырьмя или пятью ложками, выделявая интересные ритмические фигуры. Приставляя же полый конец ложки ко рту, служащему как бы резонатором, получают при ударах по этой ложке другой различные по высоте звуки”.

Каталог (1972 г.): “№ 1689. Ложка деревянная большая, на тыльной стороне надпись чернилами о награждении игрока Николаем II золотыми часами. Дл. 30 см.; № 1691. Ложки парные с колокольчиками, дл. 21,8 см.; №№ 1693-1694. Ложки парные, покрыты разноцветной росписью и лаком, дл. 18 см. и 18,5 см”.

К. Вертков (1975 г.): “Игрой на ложках сопровождалось хоровое пение, сольное пение самого музыканта-ложечника и пляски. Вводили их в различные инструментальные ансамбли. Первые сведения о ложках сообщают С. Тучков и М. Гутри. Существовали ли они в России раньше XVIII в., неизвестно. В XVIII – начале XX вв. ложки пользовались весьма широким распространением, о чем свидетельствуют литературные источники и лубочные картинки. Ложками, как правило, наделены шутовские персонажи, потомки скоморохов – Савоська и Парамощка; их ложки снабжены бубенцами. Такого устройства ложки дошли до нашего времени. Около 1900 г. фирмой Ю. Циммермана в Петербурге сконструированы специальные металлические ложки (из латуни), соединённые парами, снабжённые бубенцами и бряцающими тарелочками. Модернизированные ложки были звенящим, а не целкающим инструментом, поскольку ими только звонили. Выпуск торговой фирмой ложек был следствием возросшей популярности игры на них, особенно в солдатских хорах песенников и народных оркестрах”.

Палочки костяные.

Впервые описаны В. Ивановским (1976 г.): “Этот оригинальный инструмент относится к группе ударных. Состоит из двух костяных палочек. Обычно – обработанные коровьи ребра. Они должны быть хорошо высушены, ибо от этого зависит их звонкость. Могут быть изготовлены деревянные палочки. Для них используют дуб, бук или березу. Они предварительно



просушиваются, затем обжигаются до сильного пожелтения и шлифуются со всех сторон мелкой наждачной бумагой. После соответствующей тренировки исполнитель достигает большой техничности в исполнении различных ритмов. Опытные музыканты играют одновременно на двух парах палочек, умело сочетая движения обеих рук”.

**Рубель.**

“Рубель, так же как и ложки, – предмет повседневного обихода русско-го народа, – отмечают Васильев и Широков. В прежние времена белье гладили, накручивая во влажном состоянии на скалку и затем продолжительное время укатывая, утрамбовывая рубелем. Возможно, кто-то случайно провел по его зубцам другим упругим предметом, и получился искристый каскад звуков, похожий на тот, который извлекается палкой из досок забора. Отличие музыкального рубеля от бытового в том, что первый пустотелый и звучит, естественно, более громко, звучно”.

**Трещотки (бел. калакотка).**

“Из музыковедов на этот инструмент обратил внимание К. В. Квитка во время поездки в Тульскую и Калужскую области в 1940 г., – вспоминает А. Агажанов (1949 г.). – Трещотки состоят из деревянных дощечек, нанизанных на ремешок или веревку; между дощечками имеются разделяющие их узкие планочки. На каждой дощечке и планочке по два отверстия, через которые проходит веревка, концы веревки оставляются свободными в виде петель, надеваемых на пальцы при игре. Экземпляр, доставленный К. Квиткой в Кабинет народной музыки из Тульской обл., состоит из 22 дубовых дощечек, нанизанных на пеньковый шнур. Этот род ударного инструмента употреблялся женщинами при пении величальных песен во время свадебных обрядов. Играющая то резким, то плавным движением заставляет дощечки ударяться одна о другую (по всему ряду или частично). Получается сухой звонкий звук. Хорошие исполнители умеют с помощью трещоток, короткими ударами и тремолируя, создавать самые разнообразные ритмы”.

Каталог (1972 г.): “№ 2647. Трещотка из 13 деревянных пластинок, дл. 15 см.”

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ**

**Исключительная музыкальность славян, любовь к пению, пляске, игре на первобытных музыкальных инструментах.** Скупость исторических сведений о музыкальной культуре. Археологические подтверждения бытования у восточнославянских племен простейших типов струнных, ударных и духовых инструментов.

“В разное время и в разных местах археологи находили первобытные музыкальные инструменты. Но все это были разрозненные, единичные находки. Благодаря работе киевского археолога С. Н. Бибикова в Черниговской обл., в

селе Мезин, что на Десне, открыт удивительный “первобытный ансамбль” из шести муз. инструментов, сделанных из костей мамонта. Этому ансамблю 20 тысяч лет. За всю историю археологической науки не находили ничего подобного.

В 1954-1961 гг. в поселении людей каменного века в руинах самого большого дома из костей мамонта археологи обнаружили раскрашенные кости мамонта, принадлежащих к ритмично-ударным муз. инструментам. С целью улучшения резонанса специальной обработке подверглось бедро мамонта. Изнутри оно очищено от губчатой массы, тем самым создав искусственную полость с хорошим резонансом. Орнаментальная лопатка мамонта оставлена в ее естественном состоянии с гребнем. Малая площадь опоры оставленного гребня, на который ставилась лопатка при игре, изолировала всю остальную часть лопатки от соприкосновения с опорой. При таком положении сохранялась наибольшая сила звучания инструмента. Весь набор муз. инструментов при ударах по определенным участкам, вероятно, издавал разную звуковую гамму. Молотком из рога северного оленя пользовались как ударником для извлечения звука. С той же целью употреблялись две колотушки из бивня. Свообразными кастаньетами служил “шумящий” браслет.

Мезенские находки можно поместить в группу самозвучащих ненастраиваемых. Весь набор инструментов находился, вероятно, в ведении общины поселка и был предметом коллективного владения. Ими пользовались эпизодически, но, должно быть, чаще всеми инструментами одновременно. Число участников такого “ансамбля” едва ли меньше 6-7 человек. Сидя тут же у дома, коллектив исполнителей выступал для всего населения поселка. Если судить по этнографическим данным, то в таких празднествах и обрядовых действиях приримальное участие не только местное население, но и соседние общины, связанные с жителями поселения родственными узами.

Появление в позднем палеолите костяных ударных инструментов исторически и этнографически вполне объяснимо. Весь образ жизни кроманьонца, его производство и быт теснейшим образом связаны с необходимостью самого широкого использования кости. Кроманьонцы владели сложнейшими приемами обработки кости, особенно бивня мамонта, умением использовать все свойства кости, полезные в производстве и быту” [84].

“Урочище Победище (конец VI – начало VIII ст.). В погребении сопки найден большой шарообразный гофрированный бубенчик. Аналогичные находки обнаружены в одном из курганов при д. Дроково на Смоленщине. Близкие по типу бубенчики известны из могильников Северного Кавказа, где они датируются VII-VIII вв. Подобные бубенчики от конской сбруи изредка встречаются и в более поздних памятниках, относящихся к IX-X вв.” [85].

“Власовский могильник, с. Власовка, Воронежская обл. В кургане у изголовья лежала костяная флейта из птичьих костей. Захоронение принадлежит раннему (павловскому) этапу развития среднедонской катакомбной культуры...

Погребения культур шнуровой керамики на Волыни. Раскопки начала бронзового века. Дубновский р-н Ровенской обл. Возле поясных позвонков найдены 4 костяные трубочки, вероятно, остатки муз. инструмента типа свирели Пана...

Раскопки скифского кургана в Донбасе, в 14 км. к северу от Азовского моря. Курган Двугорбый. В позднекочевническом погребении умершего сопровождал... бронзовый бубенчик. Курган относится к скифской знати IV в. до н. э...

Скифский царский курган Толстая могила (конец IV в. до н. э.). Раскопки у г. Орджоникидзе Днепропетровской обл. В гробнице – большой комплект бронзовых украшений от погребального кортежа: колокольчики...

Курганный могильник у ст. Калининская Краснодарского края. Инвентарь: трубочки от птичьих костей, украшенные охрой ("Флейты Пана"). Эпоха от ранней бронзы до раннего железа, III тысячелетие до н. э...

Раскопки Усть-Альминского позднескифского некрополя (Украина). В грунтовых могилах погребения сопровождалось традиционным инвентарем: колокольчики. Датировка – I в. до н. э.

Раскопки городища у с. Супруты, Тульской обл. Внутри жилища в области груди женщины найден бронзовый колокольчик. Датировка – конец первого тысячелетия н. э...

Городище "Орлов городок" Калининской обл. В жилых камерах обнаружены предметы из бронзы: бубенчики. Существование поселения с конца III по VII вв...

В грунтовой могиле у с. Красный Маяк (Нижнее Поднепровье) в парном детском захоронении (II-III вв.) – колокольчики...

Исследования древнемордовских памятников в Горьковской обл. В богатых женских погребениях – бубенчик из сплава золота с серебром. Дата – VI-IX вв. н. э." [86].

Музыкальные инструменты в поэтике славянского фольклора.

### **Наделение инструментов антропоморфическими свойствами, а исполнителей – волшебной магической силой воздействия их искусства на слушателей.**

"Так как поэзия в древнейшую эпоху пелась и сопровождалась муз. инструментом, то изобретение этого инструмента, как и поэзия, приписывалось богам. Финнам пятиструнную арфу (кантеле) дал бог Вейнемейнен: он сделал ее из березы, колки из дубовых ветвей, а струны из конского хвоста. Когда этот бог заиграет, его слушает вся природа, к нему сбегаются звери, сплываются рыбы, слетаются птицы, даже оставляя в гнездах детенышей. А сам бог, играя на инструменте, от удовольствия плачет: из глаз слезы текут, падая в море, превращаются в перлы.

Как финская береза, из которой Вейнемейнен сделал арфу, плачет и рассказывает свое горе, так и у нас изобретение дудки соединяется с преданием о переселении душ. В одной русской сказке рассказывается, как три сестры пошли в лес по ягоды; одна набрала ягод больше, и две другие,

из зависти ее убили, под кустиком положили, елочкой прикрыли. На елочке вырос цветок. Проезжий хотел его сорвать, цветок вытянулся и запел. Он сделал из цветка дудку, которая поведала о злодеянии. Известна на Руси вариация этого предания: на могиле убитого вырос тростник. Пастух срезал тростинку, сделал дудку, и дудка запела, рассказав о преступлении. В другой русской сказке охотник нашел в лесу ребрышки, сделал из одного дудку, стал играть, и она запела о злодеянии” [87].

“Изобретение музыкальных инструментов как бы подсказано первобытному человеку самой природой...Обожествляя ветер как одну из могущественных сил языческий ум представлял его в то же время и творцом музыки, разлитой в мире, а также и муз. инструментов. Отсюда боги ветров во всех мифологиях изображались не иначе, как певцами и музыкантами, играющими ветрами, как люди трубами. Отсюда – поэтические поверья об Эоловых арфах, волшебных флейтах и гусях-самогудах и вообще о чародейской силе музыки и песни. В наших сказках звуки рога и трубы до того волшебны и могущественны, что скликают богатырей и ратников из-за тридевять земель. Нельзя не указать на замечательную этимологическую тождественность выражений для явлений ветра и музыки: от глагола дуть произошли дух – ветер, дуд(к)а, дудит. Таким же образом, от сопеть – сопилка, сиповка; от свистеть – свистелка, свирель. Впрочем, одними ветровыми звуками не исчерпывалась область впечатлений, внушивших человеческой душе идею музыкальности. Не менее ветра влияли на нее голоса зверей и пение птиц, особенно обладающих мелодичностью голоса. Многочисленные указания на это встречаем в поэтическом отождествлении пения и музыки со звериным ревом, а самих певцов и музыкантов – с певчими птицами...” [88].

“В сказках рассказывается о поразительном могуществе двух первобытных инструментов – гуслей и свирели. Гусли-самогуды стоят у Кащея Бессмертного в палатушках раззолоченных и так сладко играют, что заслушаешься их до смерти. Целый ряд похождений в песенном и сказочном эпосе предпринимается с целью добыть эти чудные гусли. Сказка о гусях-самогудах, или о чудной дудке, рассказывает об инструменте, который седой старик дает бедному мальчику, инструмент столь чуден, что при игре на нем все кругом пляшет и радуется” [89].

“Магическая функция музыки в первобытно-общинном строе, – отмечает В. Гошовский, – нашла отражение в народных мифах. Жрец (колдун, шаман) выполняет ряд ритуальных функций, сопровождая их пением, мелодическим речитативом или игрой на муз. инструменте... В иных исторических условиях первый музыкант-виртуоз мог своей игрой на костяной флейте вызвать всеобщее недоумение. Ведь обыкновенная кость вдруг в руках музыканта становилась волшебной, и звуки ее очаровывали слушателей. Поэтому вполне вероятно, что он мог прослыть колдуном. Сам же

первобытный музыкант тоже мог уверовать в сверхъестественность своего инструмента и таланта. Заметив, что его музыка привлекает слушателей, вызывает восторг и удивление, он почувствовал некоторое превосходство над ними: талант музыканта и случайное изобретение выделили его из среды равных”.

**Прикладное значение художественного творчества первобытного человека.** Воздействие коллективного характера трудовой деятельности на музыкальный инструментарий и формы исполнительства.

“Эстетическое чувство человека зародилось в процессе труда и формировалось в связи с развитием общества и его мировоззрения, – подчеркивает В. Гошовский. – Поэтому первые муз. инструменты должны были иметь определенное практическое назначение в жизни человека. На основе конкретных потребностей общества и “естественного чувства” человека возникли соответствующие музыкальные артефакты (от латинск. “искусственно сделанный”). Они существенно отличались друг от друга и вследствие этого были распознаваемы. Эти отличия и составляли суть каждого артефакта и как таковые передавались по традиции из поколения в поколение, став впоследствии составными элементами музыкального мышления их отдаленных потомков”.

**Инструментальная музыка в единстве с зарождавшимися песенным, танцевальным и драматическим жанрами.** Миниатюра “Игрище славян-вятичей” как одно из ранних изображений музыкантов и музыкальных инструментов, подтверждение неразрывной связи искусства с народным бытом и обрядностью (игрищами).

“Своеобразный оркестр изображен на миниатюре Кенигсбергской (Радзивиловской) летописи, посвященной быту древнеславянских племен. “Въсхожаоуся на игрища, на плясания и на вся бесовская пени, - гласит летопись, – и тоу оумыкаху жены себе”. В центре миниатюры пара танцующих – женщина в длинной одежде и мужчина в красной рубаше. На поясе мужчины привешен круглый плоский бубен или барабан, в правой руке – орудие странного вида, которым, очевидно, ударяют по барабану – не что иное, как, по нашему мнению, вощага, использовавшаяся для игры на барабанах и литаврах еще в XVII в. В. А. Висковатов описывает вощагу из собрания Оружейной палаты как плетъ из толстого ремня с короткой рукояткой и шаром из ремней же на конце. Этим шаром и ударяли по натянутой поверхности барабана. В правом нижнем углу миниатюры – два сидящих музыканта. Один из них играет в прямую короткую 35-40 см. дудку – возможно, сопель или посвистель, имеющую отверстия, на которых лежат пальцы игрока, другой – в дудку более сложной формы с раструбом и шаровидным утолщением посередине. Этот инструмент по внешнему виду напоминает индийскую язычковую флейту tubri, у которой мундштук вставлен в высушенную тыкву, откуда выходит с другой стороны раструб” [90].

К. Вертков считает, что этот музыкант (второй справа в первом ряду) играет на инструменте, представляющем простейшую конструкцию волынки с воздушным резервуаром из пузыря животного. Аналог барабану находится в Смоленском областном музее под названием “скомороший”. “Определение его как инструмента, принадлежавшего в прошлом скоморохам, – поясняет К. Вертков, – сделано на основании показаний местного населения. Внешним видом он ничем не отличается от изображенного на миниатюре. Такого типа барабаны до недавнего времени находили применение среди бродячих музыкантов”.

**Сопровождение игрой на несложных музыкальных инструментах событий семейного быта, празднеств, строгая регламентарность языческих обрядов умилостивления богов.** “Не владея научными знаниями, человек пытался увеличить эффективность и облегчить труд, вызвать необходимые изменения окружающего мира путем выполнения магических действий, где песня играла значительную роль. Магические представления человека придавали ей магическую функцию” [91].

“Для различных общественно полезных мероприятий, таких, как совместная охота или рыбная ловля, сбор плодов или военный поход, а также с развитием земледелия в первобытной общине возникает потребность в организации коллектива. Для привлечения его к работе, вызова соответствующего расположения духа создаются специальные празднества и обряды, приуроченные к определенному времени года или посвященные богам-покровителям, с музыкой, пением, танцами, жертвоприношением и пиршеством” [92].

“Обращаясь к происхождению музыки, следует отметить, что она относилась к религиозному культу прежде всего. Славянское “гусла” (откуда – гусли, гудок, гудение, означавшее у наших предков, за отсутствием более точного слова для понятия музыки, игру на муз. инструментах вообще) первоначально означало, по объяснению филологов, песнь, потом чарование, и, наконец, языческие жертвоприношения и обряды. Так как древнее народное песнетворчество имело первоначальное значение религиозно-обрядовое, то его необходимо рассматривать в связи с языческим культом, выражавшимся в разнообразных праздниках и игрищах, всегда сопровождавшихся песней, музыкой и пляской. Этим только путем возможно составить сколько-нибудь ясное представление о характере и сущности рассматриваемой области искусства в быте наших предков” [93].

“Моления славян-язычников своим богам были строго расписаны по временам года и важнейшим сельскохозяйственным срокам. Год определялся по солнечным фазам, т.к. солнце играло огромную роль в мировоззрении и верованиях древних земледельцев. Новогодние празднества,

святки в пору зимнего солнцестояния длились 12 дней, захватывая конец старого года и начало нового. Богов как бы приглашали на эти братчины-пиры сотрапезниками людей. Существовали специальные святилища, требища, предназначенные для таких ритуальных целей. Следующим буйным и разгульным праздником весеннего равноденствия, встречи солнца и закланания природы накануне весенней пахоты была Масленица. Вторым праздником, слившийся впоследствии с христианским троицыным днем, – день бога Ярила, бога животворящих сил природы (4 июня). В этот день молодую березку убирали лентами и украшали ветками дома. Третий праздник отмечал летний солнцеворот 24 июня – день Купалы (Иван Купала). Хороводы девушек, обрядовые песни и пляски в священных рощах, жертвоприношения рекам и родникам – все было направлено на получение дара неба, дождя. Кульминацией славянского сельскохозяйственного года были грозные июльские дни перед жатвой. Немилость бога, управлявшего небом и грозой, могла обречь на голод целые племена. День Перуна (“Ильин день”, 20 июля) был самым мрачным во всем годовом цикле славянских молений. В этот день не водили веселых хороводов, не пели песен, а приносили жертвы грозному и требовательному божеству” [94].

Инициаторами и создателями этих обрядов, по предположению В. Гошовского, были люди, занимавшие главенствующее положение в обществе, в первую очередь – жрецы или шаманы.

Возможность частичной реконструкции восточнославянских ритуальных действий по сохранившимся до недавнего времени живым свидетельствам – пережиточным явлениям музыкального искусства [95].

“До сих пор, – отмечал Н. М. Ядринцев в конце XIX в., – мы видим первобытный инструмент пантеистического и мифологического культа у шаманистов северной Азии. Этот первый языческий инструмент был достоянием всех древних финских и тюрко-монгольских племен. Он состоит из козьей кожи, натянутой на обод, в который бьют особенной, выгнутой лопаткой. На нем изображения различных фигур и знаков, свойственных мирозерцанию инородца. Бубен есть принадлежность шамана и священный инструмент, который с почетом помещается на видном месте жилища. Употребляется только при религиозных обрядах жрецами. Самое имя “тенгур” (тюркск., по сходству с “тенегра” – небо и гром) носит след божественного происхождения. Звук его способствует олицетворению целого ряда не только религиозных представлений, но и экзальтирует человека, переносит его в другой, мифический мир, будит чувства. В этот грубый инструмент вкладывается человеческая душа. Первобытный бубен подчинен воле, его колебания ритмичны и гармоничны. Он часто аккомпанирует звукам высшего музыкального инструмента – человеческому голосу. Надо видеть то возбуждение, которое производит шаман. Его бубен имеет глухой торжественный звук, напоминающий мерный ритм турецкого барабана, вместе

с таинственным шумом железных подвесок, бегающих по железному переченику бубна” [96].

“По представлению некрещенных Самоедов, божество (Нум) сообщает с людьми посредством духов, которые избирают из среды людей шаманов (тадибеев) и чрез них передают людям волю богов. Для совершения гадания тадибей одевается в большой мешок из замши, увешенный побрякушками, бубенчиками и разноцветными лоскутами, и тихо, потом мало-помалу усиливая звуки, приходит в восторг и деревянной колотушкой, обтянутой оленьей кожей, стучит в бубен из всей мочи, чтоб тем призвать к себе духов. Бубен непременно должен быть сделан самим же тадибеем. При этом он соблюдает следующие условия: убивает здорового оленьего теленка-самца, сам вырабатывает кожу таким образом, чтобы на ней не осталось жил, затем сушит ее на огне. Настоящий бубен (пензер) имеют у себя только те, у которых в семействе есть тадибей; другие же для приезжего кудесника держат или простой медный таз с медными привесками, а в крайнем случае довольствуются вообще всем, что издает металлический звук” [97].

“Его счастье (шамана бурятов в Иркутской губ.) не полно до той поры, пока он не получит бубен. По устройству бубны эти самого простого вида, хотя довольно разнообразной поделки. С двух сторон на обруч натягивается оленья шкура, а с внешней стороны подвязываются побрякушки или колокольчики из железа и очень редко из меди. При ударе в шаманский бубен звук получается глухой, какой-то сухой и только шумящий. Встречаются бубны без всяких побрякушек, обтянутые шкурой с одной стороны, издающие звук более продолжительный. Есть шаманские бубны больших размеров, с хваткой внутри, увешенные медными колокольчиками русского изделия. Но эти встречаются редко. На голову шамана надевается венец из железа. От него идут две-три косицы – веревочки, опускающиеся до пяток. Вдоль них прикреплены кусочки железа, на конце вплетена пара колокольчиков и пара медных ложек. Когда шаман, взявши в руки бубен, затопчет в бешеной священной пляске, доводящей его до исступления, кусочки железа будут ударяться друг о друга, колокольчики зазвенят, зазвякают и защелкают ложки, и тогда слышится что-то дикое, сильно тревожащее нервы своим далеко не обычным звуком” [98].

Музыка и музыкальные инструменты как “вспомогательное орудие для песнепевческого выражения похвалы покойникам, скорби об их кончине”. Свидетельства арабских историков о ритуальной функции музыкальных инструментов в быту древних руссов: сжигая тела умерших вождей, они жгли и музыкальные инструменты, доставлявшие им усладу при жизни и обязанные верно служить в загробном мире.

“Благодаря арабскому историку и путешественнику Ибн-Фодлану, передавшему подробное описание славянских и именно русских похорон, – пишет Вл. Михневич, – мы узнаем, что у наших предков было за обычай в



числе предметов, помещавшихся в могилу, класть и муз. инструменты. Ибн-Фодлан находился в 921 г. в волжской Булгаре в качестве посла и однажды видел, как заезжие руссы хоронили своего начальника (князя). По его свидетельству в могилу к покойнику положили “крепкий напиток, плоды и муз. инструмент – eine laute (ta (u)nbur, у татар называемый dunburga, dunbra, инструмент с круглым корпусом и длинной шейкой; по мнению Котляревского – балалайка). Во всяком случае, инструмент струнный. Несомненно, что эта балалайка принадлежала умершему и была положена в могилу для того, чтобы он мог и на том свете усладить себя игрою на любимом при жизни инструменте. Известно также, что при археологических раскопках древних славянских могил были найдены если не сами муз. инструменты, то вещественные указания на то, что музыка в жизни наших предков играла важную роль. Так, в одном кургане нашли металлическое изображение воина, играющего на волынке.

Если нет прямого указания на применение музыки в славянских тризнах, то достоверно вполне, что она имела место на поминках наших предков. Так, по свидетельству Стоглава, в Троицкую субботу “по селом и по погостом сходились мужи и жены на жальниках, и плакали по гробом умерших с великим воплем и, егда скомрахи учнут играти во всякие бесовские игры и они, от плача преставши, начнут скакати, и плясати и в долони бити и песни сотонинские пети на тех же жальниках”. Интересно, что в некоторых местностях России свирель, флейту называют жалейкой. В старинном словаре Памвы Берынды записано слово “жаломейма” (очевидно, вариант “жалейки” или наоборот), которое, по толкованию Берынды, равнозначно “сопели”, “пищалке”, “флетне”, “дуде” и т. п. Так как очевидно, “жальник” и “жалейка” происходят от одного и того же корня и выражают однородные понятия – плача, печали, чувства утраты, – то это наводит на мысль и на обрядовое сближение этих предметов в представлении народном”.

По сведениям И. П. Сахарова, в Вятской губернии существовал праздник поминовения предков – “свистопляска”. В этот день на берегу реки Вятка устанавливались палатки, в которых продавали лакомства, глиняных лошадок, свистульки и шарики. Здесь совершалась тризна. Взрослые пели песни, играли на балалайках, плясали, а дети свистели в свистульки и кидались глиняными шариками [99].

Устойчивость данного обычая в наши дни подтверждает В. Гошовский: “Жители Карпатских гор – гуцулы – оповещают о смерти своего товарища специальными трубными сигналами, исполняемыми на пастушьей трубе – трембите”.

**Византийские историки о миролюбии, песнелюбivosti и инструментальной музыке славян.** По рассказу Прокопия Кесарийского, описавшего нападение греков в 502 г. на войско славян, последние были побиты потому, “что усыпили себя песнями и не взяли никаких мер осторожности”.

Константин Багрянородный о службе славян при дворе византийского императора для инструментальной музыки: “В день народных игр... должен был чиновником (т. е. церемониймейстер) приказывать славянам, которые употреблены были при инструментальной музыке (дословно: “дующие в инструменты”), чтоб пошли... на театр”. В византийских источниках не говорится, о каких именно славянах идет речь. Скорее всего это были представители какого-то придунайского племени – родственных славянских племен, говоривших на одном языке и имевших одни и те же обычаи” [100].

Феофилакт Симокатта о пленении греками (591 г.) гонцов прибалтийских славян к аварскому хану с кифарами (гуслими-?) в руках:

“Император спросил их, кто они и зачем пришли на греческую землю? – Мы... славяне, – ответили пленники, – и живем на самом краю Западного океана (Балтийского моря). Затем, рассказав, как они, “слыша о богатстве и дружелюбии греков”, бежали из плена у Аварского хана во Фракию, прибавили: “Гусли имеем при себе для того, что не обиходились с оружием (вариант перевода: “С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслих). Нет железа в стране нашей: не зная войны и любя музыку, ведем жизнь мирную и спокойную..., играем на лирах, поелику не умеем играть на трубах. Ибо не зная совсем войны, музику почитаем самым лучшим упражнением”. Император дивился тихому нраву этих людей, великому росту и крепости их. Затем угостил их и дал способ воротиться на родину. Гуслиры эти были родом с балтийского побережья. Сообщенное византийскими историками известие очень ценно, – заключает Вл. Михневич (1879 г.), – для подкрепления мысли о страстной любви славян к музыке и о том, что у них уже в те отдаленные времена были в употреблении гусли”.

В примечаниях и “Истории” Феофилакта Симокатта достоверность его рассказа подвергается сомнению вследствие “элементов некоторой идеализации славян” [101]. “Относительно личности плененных славян и их миссии К. Вертков (1975 г.) предполагает, что это была официальная посольская миссия, которой специально придавался мирный характер, или они находили применение в каком-то восточном, а может и восточнославянском посольском этикете. В. Гошовский считает, что “слухи о музыкальности славян распространились далеко за пределы славянских земель еще в VI веке. Только этим можно объяснить тот факт, что славянские разведчики, проникшие вглубь Византии, выдавали себя за музыкантов. Эпитет

“пляшущий” был обычен для обозначения славян на Западе еще в IX в.” Славянские инструменты VI в., названные Феофилактом греческими именами “кифары”, “лиры”, по мнению А. Фаминцына (1890 г.), должны были иметь некоторое сходство с этими греческими инструментами. Описание инструментов Симокатта не дает, поэтому считать, что у пленных были именно гусли, нет прямых оснований. В то же время по имеющимся сведениям, древние славяне не располагали иным, кроме гуслей, инструментом, близким по конструкции к кифарам, и поэтому утвердившееся в инструментоведении предположение, что под кифарами следует понимать гусли, не лишено оснований. Упоминание о том, что они не владеют игрой на трубе и представление о ней как военном инструменте, считает К. Вертков (1975 г.), может свидетельствовать о наличии ее у славян уже в ту эпоху.

**Значение культуры восточного славянства, позволившей за сравнительно короткий срок от первобытной стадии сделать “быстрый шаг вперед, создав собственную яркую и многообразную культуру, занявшую уже в X-XII вв. видное место в мировой культуре” [102].**

“На высшей стадии развития первобытно-общинного строя существовала только коллективная песня и музыка для коллектива (обрядовая и трудовая), выполняющая магическую и организационно-утилитарную функцию. Для общей оценки уровня музыкальной культуры древних славян мы должны учитывать, во-первых, существование развитых племенных организаций, системы религиозных представлений, похоронных ритуалов, различных празднеств (военных и культовых), обрядов, связанных с обожествлением сил природы, земледельческим циклом и т. п. Во-вторых, влияние музыкальной культуры древних рабовладельческих государств, позже – античной Греции, древнего Рима и Византии. В-третьих, исторические сведения о музыкальной одаренности славянских народов. Все это указывает на то, что народная музыка древних славян была, по-видимому, мелодически развитой, могла отличаться достаточным богатством выразительных средств, жанров, форм и структур” [103].

## ЛИТЕРАТУРА

1. А. Агажанов. Русские народные музыкальные инструменты. – М-Л., 1949. – С. 3.
2. В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. – М., 1956. – С. 283, 350.
3. Д.С. Лихачев. Зачем изучать поэтику древнерусской литературы. Вместо заключения. В: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1971. – С. 405-412.
4. В. Попонов. Самодеятельный оркестр народных инструментов. Изд. ВЦСПС. – М., 1960. – С. 6.
5. Ю. Васильев, А. Широков. Рассказы о русских народных инструментах. – М., 1976. – С. 5.
6. К. Вертков. Музыкальные инструменты народов СССР. В: Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2. – М., 1975. – С. 5-23.
7. Т. Попова. Основы русской народной музыки. – М., 1977. – С. 161.
8. В. Ивановский. Оркестр гуслей. – М-Л., 1976. – С. 3.
9. Н. И. Костомаров. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII ст. Изд. 3. – СПб., 1887. – С. 200.
10. Д.С. Лихачев. Указ. соч. – С. 5-14.
11. Ю. М. Соколов. Русский фольклор. – М., 1941. – С. 63-88.
12. М. К. Азадовский. История русской фольклористики. – М., 1963. – Т. 2. – С. 167-169.
13. Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада. – М., 1965. – С. 168-173.
14. А. Л. Маслов. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов Дашковского этнографического музея. Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделении Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1911. – Т. 2. – С. 216-217.
15. В. Рабинович. Музыкальные инструменты в древнерусском войске // Советская этнография. – 1946. – № 4. – С. 159.
16. К. Вертков. Музыкальные инструменты народов СССР. В: Атлас... – 1975. – С. 5-23.
17. К.Вертков. Музыкальные инструменты народов СССР. В: Атлас..., изд. 1. – М., 1963. – С. 5-13.
18. В. Гошовский. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971. – С. 5-6.
19. К. Вертков. Музыкальные инструменты народов СССР. В: Атлас... – 1963. – С. 5-17.
20. К. Вертков. Русские народные музыкальные инструменты. – М-Л., 1975. – С. 126-128.

21. К. Вертков. Указ. соч. – 1963. – С. 5-17.

22. В первом издании "Атласа музыкальных инструментов" (1963 г. – с. 29) год создания квинтовой четырехструнной домры К. Вертков указывает – 1908 г.; в изд. 1975 г. (с. 82-83) – 1910 г.

О Г. П. Любимове см.: М. Кисилев. Г. П. Любимов. ("Сов. музыка", 1934, № 9); Н. Кудрявцев. Г. П. Любимов. ("Музыкальная самодеятельность", 1934, № 8-9); Е. Бортник. Создатель квинтовой домры Г. П. Любимов. ("Музыкальная жизнь", 1975, 21, 17-18); Н. Зелов. Музыкант-революционер. О Г. П. Любимове ("Сов. музыка". – 1976. – С. 11, 158-159).

23. К. Вертков. Указ. соч. – 1975, 47-50.

24. П. Бабкин. Балалайка. Очерк истории ее развития и усовершенствования // "Русская беседа". – Спб., 1896. – Март 88-89.

25. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. – М., 1952. – С. 17.

26. Ив. Липаев. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки. – Спб., 1904. – С. 1-2.

27. Вести отовсюду // Известия. – 1977. – № 14. – 18 января.

28. К. Вертков. Атлас... – 1975. – С. 19-20.

См.: Разумовский Д. В. Материалы для археологического словаря. Древности. Труды Московского археологического общества. – М., 1865-1867. – Т. 1-2; Смоляков Б. Музыкальная археология // Наука и жизнь. – 1967. – № 1; Садоков Р. Л. Путешествие вглубь веков в поисках музыки // Советская этнография. – 1968. – № 1. – С. 148-163; Виноградов В. О музыкальной археологии. Древний период // Советская музыка. – 1971. – № 5. – С. 87-93.

29. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 18-19.

См.: Маржерет Жак. Исторические записки. – М., 1830; Коллинз Самуил. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. Чтения в Имп. Обществе истории и древностей при Московском университете. – М., 1846. – № 1; Аделунг Ф. Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 г. – М., 1864. – Ч. 1-2; Петрей де Ерлезунд. История о великом княжестве Московском. Чтения в Имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете. – М., 1867. – Кн. 2; Гаркави Г. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. – Спб., 1870; Олеарий Адам. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию 1633, 1636 и 1639 гг., составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. Перевел с немецкого Павел Барсов. Изд. Имп. Общества истории и древностей российских. – М., 1870 (Переиздание Суворина. – Спб., 1906); Корнилий де Бруин. Путешествие через Московию при Петре Великом. Чтения в Имп. Обществе истории и древностей российских... – М., 1872. – Кн. 1); Мейерберг А. Путешествие в Московию. – М., 1874; Куник Е., Розен В. Известия Ал-Бекри и др. авторов о Руси и славянах. Записки Имп. Академии Наук. Приложение к XXXII т. – Спб., 1878; Ключевский В. О. Сказания иностранцев о Московском государстве. – М., 1886; Посольство Кунраада фон Кленка к царям Алексею Михайловичу и Федору Алексеевичу. – Спб., 1900; Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому

Козьме Третьему о Московии. – М., 1905; Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию 1698 и 1699 гг. – Спб., 1906; Путешествие в Московию Еремея Горсея. Перевод с английского Ю. Толстого. – М., 1907; Герберштын Сигизмунд. Записки о московских делах. Обзор России начала XVI в. Введение, перевод и прим. А. И. Малеина. – Спб., 1908; Флетчер Дж. О государстве русском. – Спб., 1911; Известия византийских писателей о Северном Причерноморье. – М-Л., 1934; Английские путешественники в Московском государстве в XVI в. – Л., 1937; Путешествие Ибн Фадлана на Волгу. Перевод и комментарии под ред. Акад. И. Ю. Крачковского. – М-Л., 1939.

30. Древнерусская литература в ее отношении к изобразительным искусствам. В: Лихачев Д. – 1971. – С. 24-26.

31. *Вертков К.* Указ. соч. – 1975. – С. 17-18.

См.: Арциховский А. Древнерусские миниатюры как исторический источник. – М., 1944; Бурцев А. Е. Жизнь русского народа, его нравы и обычаи в картинах художников и в снимках с натуры. – Спб., 1914. – Т. 1. – вып. 1-3; Гуревич Ф. Д. Изображения музыкантов в древней Руси. // Сов. археология. – 1965. – № 2. – С. 276-281; Лихачев Д. С. Древнейшее русское изображение скomorоха и его значение для истории скomorошества. В: Проблемы сравнительной филологии. – М-Л., 1964; Победова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей М., 1965; Ровинский Д. Русские народные картинки. – Спб., 1881-1893. – Т. 1-5, атлас; Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (Русской) Псалтири. В: Древнерусское искусство. – М., Наука, 1977. – С. 91-106; Русский лубок XVII-XIX вв. Сост. В. Бахтин и Д. Молдавский. – М-Л., 1962; Свентицкая В. Основные этапы развития украинского малярства XVI-XVIII вв. и отражение явлений музыкальной культуры в изобразительных произведениях // Украинское музыкальное искусство. – Киев, 1971. – Вып. 6; Снегирев И. Лубочные картинки русского народа в московском мире. – М., 1861.

32. См.: Агренева-Славянская О. Х. Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями. В трех частях. – М., 1887-1889; Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях. – Чернигов, 1899. – Т. 1-3; Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. – Спб., 1891-1903. – Т. 1-4; Калиновский Григорий. Описание свадебных украинских простонародных обрядов в Малой России и в Слободской украинской губернии, также и в великорусских слободах, населенных малороссиянами, употребляемых, сочиненное Григорьем Калиновским, армейских пехотных полков, состоящим в Украинской дивизии прапорщиком. – Спб., 1777 г. (Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. – М., 1854. – кн. 2, половина вторая); Курский сборник. Материалы по этнографии Курской губернии. Подг. к печати В. И. Розанов. – Курск, 1902; Маслов А. Л. Библиографический указатель книг и статей по муз. этнографии. Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. – М., 1906; Материалы и исследования по изучению

народной песни и музыки. Труды музыкально-этнографического отдела Императорского общества любителей естественного знания при Московском университете. – М., 1906-1911; Минх А. Н. Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губ. Собраны в 1861-1888 гг. – Спб., 1890; Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни. – Спб., 1879-1886. – Т. 1-3; Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. – Л., 1926. – Т. 1; Музыкальная этнография. Сб. ст. под ред. Н. Финдейзена. Издание Комиссии по изучению народной музыки при этнографическом отделе РГО. – Л., 1926; Потехина А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Харьков, 1914; Поэзия крестьянских праздников. Вступ. статья, прим. и ред. И. И. Земцовского. – Л., 1970; Рабинович М. Г. Из истории быта городского населения Руси // Сов. этнография. – 1955. – № 4; Сахаров И. П. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. – Спб., 1836-1837; изд. 3-е. – Спб., 1841-1849; Свинын П. П. Картины России и быт ее разноплеменных народов. – Спб., 1839; Серебренников В. Гармоника как народный муз. инструмент по песням крестьянской молодежи Оханского у., Пермской губ. Сборник-ежегодник Пермского губернского земства. – Пермь, 1916; Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. – М., 1952; Смирнов М. И. Этнографические материалы по Переславль-Залесскому у. Владимирской губ. – М., 1922; Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. – М., 1837-1839. – Вып. 1-4; Степанов Н. П. Народные праздники на святой Руси. – Спб., 1899; Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. – Харьков, 1902; Терещенко А. В. Быт русского народа. – Спб., 1847-1848. – Ч. 1-2; Тихонравов К. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губ. – М., 1857; Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л., 1974; Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Сб. ст. Ответств. ред. Б. Н. Путилов. – Л., 1977; Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. – Спб.: Издание ОРЯС, 1887-1902. – Т. 1-4.; Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, верованиях, сказаниях, легендах и т.п. – Спб., 1898-1900. – Т. 1. – вып. 1-2; Щедровский И. С. Сцены из русского народного быта. – Спб., 1852; Янчук Н. А. Записка об изучении народной песни и музыки по деятельности Московской музыкально-этнографической комиссии. – М., 1905; Писняк Г. Н. Мастер гудебных дел. К вопросу формирования народно-инструментального исполнительства по памятникам восточнославянского фольклора // Вестник МГУ им. А. А. Кулешова. – 2002. – № 11. – С. 121-129.

33. См. Карцелли Н. Каталог Дашковского этнографического музея. – М., 1877; Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов Дашковского этнографического музея. Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделении Императорского общества любителей естественного знания, антропологии и этнографии. – М., 1911. – Т. 2; Петухов М. Народные муз. инструменты музея Спб. консерватории. Спб., 1884; Петухов М. Опыт систематического каталога инструментального

музея Спб. консерватории. – Спб., 1893; Каталог собрания муз. инструментов. Предслова К. Верткова. Л.: Изд. ЛГИТМИК, 1972.

34. Русская музыкальная газета. – 1910, издание Н. Финдейзена

35. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 24-25.

36. М. Азадовский. Указ. соч. – 108-110.

37. См.: К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 4-5.

38. Там же. – С. 25-27.

См.: Владимирский А. С. О законах муз. гармонии и национальных музыкальных инструменах. Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. – М., 1868. – Вып. VII; Солосин И.И. Музыкальные инструменты русского народа. Отдельный оттиск из журнала "Правительственный вестник". – 1909. – № 151-153; Спб., 1909.

39. Гусли – русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк А. С. Фаминцына. Памятки древней письменности. – Спб., 1890. – С. 5.  
40. Б. Асафьев. Русская музыка. – Л., 1968. – С. 108.

41. Русская музыкальная газета. – 1896. – № 8. – С. 915-919.

42. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 28-29.

См. исследования Н. И. Привалова: Музыкальные духовые инструменты русского народа. Известия Спб. общества музыкальных собраний. – 1903. – июль-сентябрь. Отдельное издание. – Спб., 1907-1908. – Ч. 1-2; Свистящие инструменты. – Спб., 1909; Ударные инструменты русского народа. Известия Спб. общества муз. собраний. – 1903. – октябрь-ноябрь; Танбуровидные муз. инструменты русского народа. Известия Спб. общества муз. собраний. – Спб., 1905. – Вып. 4-6; 1906. – Вып. 2; Свирельщики на Руси // Музыка и пение. – 1908. – № 4, 7, 8, 10; Ложки как русский народный муз. инструмент // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 28-33, 36.

43. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 28.

См.: В. В. Андреев. Краткая историческая справка о происхождении муз. инструментов, вошедших в состав великорусского оркестра. – Спб., 1916.

44. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 28-29.

См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. – М-Л., 1928-1929. – Вып. 1-6.

45. А. Новосельский. Очерки по истории русских народных муз. инструментов. Популярно-научная библиотека ГИМНа. Сектор музыкального инструментоведения. Под общ. ред. Проф. А. А. Рождественского. – М., 1931. Источники: работы Фаминцына, Привалова, Финдейзена, Маслова, Агафошина, Мартинсена, труды ГИМНа, очерк В. К. об оркестре В. Андреева (1909 г.). Агажанов А. Русские народные муз. инструменты. – М-Л., 1949.

46. См.: Агажанов А. К вопросу изучения русской народной инструментальной музыки. Сообщения института истории искусств АН СССР. – М., 1959; Благовещенский И. Старое и новое в народном инструментализме // Советская музыка. – 1959. – № 3. – С. 97-101; Модр А. Музыкальные инструменты. – М., 1959; Тихомиров Г. В. Инструменты русского народного оркестра. Изд. 2. – М., 1962; Речменский Н. С. Массовые музыкальные народные инструменты. Справочник. Изд. 2. – М., 1963; Переседа А. Внимание



народным инструментам // Советская музыка. – 1964. – № 5. – 109-110; Авксентьев Е. Народным инструментам звучать // Советская эстрада и цирк. 1972. – № 10; Дмитриев Г. П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. – М., 1973; Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л., 1973. – Ч. 1-2; Шишаков Ю., Казаков Ю., Беляев А. Настоящее и будущее народных инструментов // Советская музыка. – 1973. – № 2. – С. 88-96); Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. Автореферат диссертации на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. – Л.: ЛГИТМИК, 1974.

47. См.: Лысенко Н. В. Народные муз. инструменты на Украине. – Киев, 1955; Гуменюк А. И. Украинские народные муз. инструменты. – К., 1967; Назина И. Д. Белорусские народные муз. инструменты. – Мн., 1979-1980. – Т. 1-2.

48. См.: Васильев В., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. Юному любителю музыки. – М., 1976. – С. 1-94. Отзыв: Н. Сладкова. О балалайке, бубенцах и даже дровах // Музыкальная жизнь. – 1976. – № 16. – С. 24); Илюхин А. С. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных муз. инструментах. – М.: Издание ГМПИ им. Гнесиных, 1969-1971. – Вып. 1-2; Лопушанский К. С. К истории русского инструментального исполнительства. Ученые записки Казанского педагогического института. – Казань, 1972. – Вып. 104. – С. 153-163; Бендерский Л. Г. Страницы истории исполнительства на народных инструментах. – Свердловск, 1983; Максимов Е. И. Российские музыканты-самородки. – М., 1987.

49. К. Вертков. Атлас.... – 1963. – С. 5-17.

50. Соколов Ф. В. Русская балалайка. Сб. народных балалаечных наигрышей. – М., 1962. – С. 26.

51. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 28-29.

52. В. Г. Белинский. Избранные сочинения. – М-Л., 1949. – С. 307.

53. К. Вертков. Указ. соч. – 1963. – С. 5-17.

54. См.: Писняк Г. Н. Культура Могилевщины как региональный показатель духовности и социального оптимизма общества (1991-2001 гг.) В: Проблемы истории и культуры Верхнего Поднепровья. Международная научно-практическая конференция. Тезисы докладов. – Могилев, 2001. – С. 81-84.

55. См.: Бурнашев В. П. Опыт терминологического словаря сельского хозяйства, фабричности, промыслов и быта народного. – Спб., 1843-1844. – Т. 1-2; Финдейзен Н. Краткий словарь народных муз. инструментов в России. Музыкальный календарь-альманах за 1896 г. Приложение к "РМГ"; Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка, по письменным памятникам. – Спб., 1893-1903. – Т. 1-3. Дополнения, 1911; Назарова Ж. А. К истории музыкальной терминологии западноевропейского происхождения в русском языке. Названия муз. инструментов. Автореферат диссертации на соискание уч. степени кандидата филологических наук. – М.: МГУ, 1973; Галайская Р. Б. О древнерусской терминологии муз. инструментов по памятникам письменной литературы XI-XVII ст. Театр, музыка, кинематография. Сб. статей. – Л., 1975. – С. 184-205; Ковтун Л. С. Древние словари

как источник русской исторической лексики. – Л., 1977; Лукина Г. Предметно-бытовая лексика древнерусского языка. – М., 1990; Писняк Г. Н. Народные муз. инструменты в восточнославянском фольклоре. К вопросу формирования жанровой терминологии // Вестник МГУ им. А. А. Кулешова. – 2000. – № 5. – С. 113-120; Писняк Г. Н. Инструментальная музыка в восточнославянском фольклоре. – Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2003.

Документальные материалы: Буслаев Ф. И. Палеографические и филологические материалы для истории письмен славянских. – М., 1855; Буслаев Ф. И. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. – М., 1861; Буслаев Ф. И. Русская хрестоматия. Памятники древнерусской литературы и народной словесности с историческими, литературными и грамматическими объяснениями и со словарем. Изд. 3. – М., 1881; Востоков А. Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. – СПб., 1842; Изборник. Сб. произведений литературы древней Руси. – М., 1969; Костомаров Н. И. Предания первоначальной русской летописи в ображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях. Собрание сочинений. – СПб., 1904. – Кн. 5. – Т. 13; Памятники российской словесности XII в., изданные К. Ф. Калайдовичем. – М., 1821; Памятники русской литературы X- XVII вв. Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы. – М.-Л., 1970. – Т. XXV; Памятники старинной русской литературы. Изданы Григорьем Кушелевым-Безбородко. Под ред. Н. Костомарова. – СПб., 1860-1862. – Т. I-IV; Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. – М., 1963; Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. – СПб., 1867-1880. – Т. I-IV; Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка. Изд. 2. – СПб., 1882; Яковлев В. Памятники русской литературы XII-XIII вв. – СПб., 1872.

56. *Галайская Р. Б.* Указ. соч. – 1975. – С. 185.

57. *К. Вертков.* Указ. соч. – 1975. – С. 33-36.

58. *А. Новосельский.* Указ. соч. – 1931. С. 7-9.

59. *К. Вертков.* Указ. соч. – 1975. – С. 105-106.

60. *В. Даль.* Указ. соч. – С. 23.

61. Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. Набрано с II изд. 1880-1882 гг. – М., 1955. – Т. 1-4.

62. *Дм. Рогаль-Левицкий.* Современный оркестр. – М., 1953. – Т. 1. – С. 3-18.

63. *К. Вертков.* Атлас. – 1975. – С. 21-22.

64. См.: Центральный государственный архив литературы и искусства Российской Федерации (ЦГАЛИ РФ), ф. 695, оп. 1, ед. хр. 661, л. 6-9.

65. Великорусские песни. Изданы А. И. Соболевским. – СПб., 1895-1902. – Т. 1-7.

66. Белорусские песни с подробными описаниями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. Издал П. Безсонов. – М., 1871. – С. 147.

67. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2. Под ред. А. Е. Грузинского. – М., 1909-1910. – Т. 1-3.

68. Белорусские песни, собранные П. В. Шейном. Записки ИРГО по отд. этнографии. – СПб., 1873. – С. 674.

69. С. Тучков. Записки 1780-1809 гг. – Спб., 1906. Цит. по: К. Вертков. – Указ. соч. – 1975. – С. 263-265.

70. Энциклопедический лексикон. – Т. 11. – С. 452. В: В. Ф. Одоевский. – 1956. – С. 391.

71. А. Терещенко. Указ. соч. – 1848. – ч. 1. – Раздел VI. – С. 484-485. О черемисской волынке (“пузыре”) см.: Ляпунов С.М. Отчет об экспедиции для собрания русских народных песен с напевами 1893 г. // Известия ИРГО. – 1894. – Т. XXX. – С. 353-354.

72. Н. А. Анимелле. Быт белорусских крестьян. Этнографический сб. ИРГО. – Спб., 1854. – Вып. 2. – С. 245-246.

73. Финдейзен Н. Краткий словарь народных муз. инструментов в России // Музыкальный календарь-альманах на 1896 г. Изд. “РМГ”

74. В. М. Беляев. Музыка. В: История культуры древней Руси. – М.-Л., 1951. – Т. 2. – С. 479.

75. К. Вертков. Указ. соч. – 1975. – С. 33-70.

76. См.: Павлинов. Об одном забытом инструменте. Жалейка // Музыка и быт. – 1927. – № 6. – С. 9.

77. А. Морвинов. Весна в Курской губернии // Всемирная иллюстрация. – 1871. – № 120. – С. 258.

78. См.: В. Виноградов. Волшебный свисток // Музыкальная жизнь. – 1965. – № 13. – С. 18-19; Л. Кулаковский. Три поездки в Дорожево // Советская музыка. – 1956. – № 8. – С. 73-82; Л. Кулаковский. Искусство с. Дорожево. – М., 1965; Один из ранних снимков играющей на кувичках // Родина. – 1886. – № 22.

79. Музыка у славян // Русский вестник. Журнал литературный и политический, издаваемый М. Катковым. – 1866. – Т. 64. – С. 101.

80. С. Тучков. Указ. соч. – 1780. – С. 265.

81. Археологические труды А. Н. Оленина. – Спб., 1881. – Т. 1. – С. 211-212.

82. Н. И. Привалов. Свирельщики на Руси // Музыка и пение. Литературно-музыкальный журнал. – 1908. – № 4. – С. 4-5.

83. Ал. Владимирский. О законах музыкальной гармонии и национальных муз. инструментах, доставленных на этнографическую выставку. Сб. антропологических и этнографических статей о России и странах, ей прилежащих, издаваемый В. А. Дашковым. – М., 1868. – Кн. 1. – С. 161-166.

84. См.: Зиневич А. Поющая глина. Об искусстве изготовления окарины // Наука и жизнь. – 1975. – № 10. – С. 72-75.

85. С. Бибиков. Музыкально-хореографический “ансамбль” каменного века // Наука и жизнь. – 1975. – № 3. – С. 108-112; Ю. Мишин. Музыка древних // Советская Россия. – 1978. – № 77. – 4 апреля.

86. В. В. Седов. Новгородские сопки. Археология СССР. Свод археологических источников. – М., 1970. – С. 27.

87. Археологические открытия (с 1970 по 1988 гг.). – М., 1971. – С. 171, 241; 1972. – С. 340; 1973. – С. 266; 1974. – С. 53; 1981. – С. 65; 1987. – С. 53, 132; 1988. – С. 269. См. также: Л. Гришин. Музыкальные инструменты славян // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 9. – С. 52.

88. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Сочинение Ф. Буслаева. – Спб., 1861. – Т. 1. – С. 20-21.

89. *Вл. Михневич*. Исторические этюды русской жизни. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. – Спб., 1879. – Т. 1. – С. 10-11.

90. *А. Н. Веселовский*. Музыка у славян // *Русский вестник*. – 1866. – № 7. – С. 98-99.

См. также: Костомаров Н. И. Славянская мифология. – Киев, 1847; Соловьев С. М. Очерки нравов, обычаев и религии славян, преимущественно восточных, во времена язычества. Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. – М., 1850. – Кн. 1.; Афанасьев А. Н. Поэтическое воззрение славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. – М., 1865-1869. – Т. 1-3; Музыка и пляска в древней России // Живописное обозрение. – 1874. – № 26); Будилович А. Первобытные славяне в их языке, быте и понятиях по данным лексикальным. Отдельное издание. – Киев, 1878-1882. – Т. 1-2; Музыкальная старина. Сб. ст. под ред. Н. Финдейзена. – Спб., 1903-1911. – Вып. 1-6; Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. – М., 1929; Нидерле Л. Славянские древности. – М., 1956; История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации V международному съезду славистов. Изд. АН СССР. – М., 1963; История, культура, фольклор и этнография славянских народов. – М., 1968; Майкапар А. Е. Из истории музыки в древней Руси // Вопросы истории. – 1971. – № 6. – С. 212-214); Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. Сост. И. И. Земцовский. – М., 1972.

91. *В. Рабинович*. Указ. соч. – 1946. – С. 149-150.

92. *В. М. Сидельников*. Поэтика русской народной лирики. – М., 1959. – С. 13.

93. *В. Гошовский*. Указ. соч. – с. 43.

94. *Вл. Михневич*. Указ. соч. – 1879. – С. 9.

95. *Б. А. Рыбаков*. Первые века русской истории. – М., 1964. – С. 56-60.

96. *В. М. Беляев*. Указ. соч. – 1951. – С. 492.

97. *Н. М. Ядринцев*. Первобытная музыка в связи с историей музыкальной идеи // Исторический вестник. – 1885. – март. – С. 647-654.

98. *Миллер В. Ф.* Систематическое описание коллекции Дашковского этнографического музея. – М., 1887. – Вып. 1. – С. 910.

99. *Ив. Липаев*. Музыка на XVI Всероссийской выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде. – Спб.: Издание "РМГ", 1896. – С. 41-44.

100. *И. П. Сахаров*. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. – Спб., 1849. – Ч. 2. – С. 98.

101. *И. М. Штриттер*. Известия византийских историков, объясняющие российскую историю. – Спб., 1770. – Т. 1. – С. 126; История Византии. – М., 1967. – Т. 1. – С. 338.

102. *Феофилакт Симокатта*. История. – М., 1957. – С. 209.

103. Краткий очерк истории русской культуры. – Л.: Изд. АН СССР, 1967. – С. 11.

104. *В. Гошовский*. Указ. соч. – С. 44-45.

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА .....	3
ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ .....	3
ИСТОРИОГРАФИЯ .....	16
ПЕРИОДИЗАЦИЯ .....	31
ЖАНРОВАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ .....	32
ВИДОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ .....	52
ОРГАНОЛОГИЯ .....	57
МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ .....	80
ЛИТЕРАТУРА .....	91

Электронный архив библиотеки МГУ имени А.А. Кутушова



Учебное издание

Писняк Геннадий Николаевич

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ  
НАРОДНАЯ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ  
МУЗЫКА**

Конспект лекций  
и материалы

Часть 1

Редактор **А.С. Илюхин**

Технический редактор *А.Н. Гладун*

Компьютерная верстка *В.С. Маляко*

Корректор *Н.С. Осмоловская*

ЛВ № 384 от 26.04.2003

Сдано в набор 08.01.2004. Подписано в печать 12.04.04. Формат 60x84<sup>1/8</sup>

Бумага офсетная № 1. Гарнитура Arial.

Усл.-печ. л. 5,8. Уч.-изд. л. 6,2. Тираж 130 экз. Заказ № 118

Учреждение образования "Могилевский государственный университет  
им. А. А. Кулешова", 212022, Могилев, Космонавтов, 1

Напечатано на ризографе отдела оперативной полиграфии  
МГУ им. А. А. Кулешова.

212022, Могилев, Космонавтов, 1