

Манашир Якубов

Атлас
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ
НАРОДОВ
ДАГЕСТАНА

ДАГЕСТАНСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР РАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. ГАМЗАТА ЦАДАСЫ

МАНАШИР ЯКУБОВ

**А Т Л А С
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ
НАРОДОВ ДАГЕСТАНА**

Махачкала 2003

ББК 85.315.3
Я 49

Ответственный редактор
академик *Г.Г. Гамзатов*

Якубов М.А.

Я 49 Атлас музыкальных инструментов народов
Дагестана. – Махачкала: Издательство ДНЦ РАН,
2003. – 240 с.: ил.

Монография представляет собой первый опыт систематического описания музыкального инструментария народов Дагестана. В работе даны характеристики около 60 инструментов, большинство которых впервые вводится в научный оборот. Характеристики выполнены на основе новейшей современной методики описаний и международной классификации звуковых орудий. Особое внимание уделено народной технологии изготовления инструментов и национальной музыкальной терминологии.

Книга адресована как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся материальной и духовной культурой Страны гор.

© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Цадасы ДНЦ РАН, 2003
© Якубов М.А., 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Атлас музыкальных инструментов народов Дагестана» содержит выполненное на основе современных принципов классификации научное описание звуковых орудий, применяемых в традиционной фольклорной музыкальной практике народностей Страны гор.

Созданные народным гением на протяжении веков, либо отобранные и усвоенные из наследия других народов музыкальные инструменты представляются интереснейшим явлением как духовной, так и материальной культуры горцев.

В музыкальном инструментарии своеобразно и многогранно отразились не только представления дагестанцев о музыкально-прекрасном, их неповторимое звукоощущение, но и национальное эстетическое чувство в более общем и широком смысле слова. Музыкальные инструменты как творения человеческих рук, как продукт определенного ремесла запечатлели в своих формах, конструкциях, приемах изготовления народные понятия о красоте, совершенстве пропорций, удивительную изобретательность в использовании различных природных материалов и предметов для извлечения звуков, инженерную смекалку народа в обработке этих материалов, в решении необычных технических задач, возникающих при создании инструмента.

Высокая, поэтизирующая оценка музыкальных инструментов в сознании горцев выявилась в памятниках устного народного творчества, песнях, сказках, пословицах и в произведениях национальных поэтов прошлого и современности.

Игра на народных музыкальных инструментах и сего-

дня остается одной из популярнейших, повсеместно распространенных форм национальной культурной жизни. Однако вследствие ряда причин, останавливаться на которых здесь нет места, многие инструменты, имевшие даже в совсем недавнем прошлом широкое хождение среди дагестанцев, начинают исчезать из народного музицирования, забываются и сами инструменты и способы их изготовления и приемы игры. Важной и остро актуальной задачей представлялось поэтому отыскание, изучение и систематическое описание, по возможности, всех звуковых орудий, применяемых ныне или употреблявшихся в прошлом у народностей республики. Конечной целью такого исследования представляется возрождение, введение в живую художественную практику забытых или неизвестных инструментов (понятно, усовершенствованных, где это необходимо и возможно, приближенных к современным эстетическим условиям и т. д.). Поэтому особое внимание автор стремился уделить вопросам конструкции и народной технологии изготовления инструментов, надеясь, что эти моменты будут иметь отнюдь не только чисто академический, научный, но и практический, прикладной интерес.

«Атлас музыкальных инструментов народов Дагестана» представляет собой первый опыт специального систематического описания весьма богатого и разнообразного инструментария, используемого в национальном музицировании.

Осуществление такого опыта было бы невозможно без опоры на результаты предшествующих исследований. Правда, самостоятельных специальных трудов о музыкальном инструментарии народов Дагестана до сих пор не появлялось, но в различных публикациях о музыкальной культуре Страны гор, в особенности же о ее народной музыке, был накоплен значительный материал, подлежащий учету и осмыслению.

Создание «Атласа» было бы также невозможно без постановки ряда проблем общетеоретического и методологического характера. Отсутствие аналогичных публикаций по

музыкальным культурам других республик Северного Кавказа и большинства народов бывшего Советского Союза, недостаточная разработанность ряда фундаментальных проблем этноорганологии, в частности вопроса о сущности феномена «музыкальный инструмент» и «народный музыкальный инструмент», сложность отбора критериев при классификации ряда звуковых орудий, отсутствие устоявшейся единой точки зрения на соотношение подлинно народных и так называемых реконструированных, усовершенствованных модификаций инструментов и т. п. – все это обусловило необходимость предварить основную часть нашего «Атласа» рассмотрением некоторых теоретических вопросов в развернутом вводном разделе.

Автором настоящей работы были тщательно изучены разнообразные источники, имеющие отношение к теме, начиная со свидетельств путешественников XVII–XVIII веков, кончая музыковедческими и фольклористскими книгами и статьями последних десятилетий XX века. Обзор и анализ этих источников отражен в завершающем разделе публикуемого труда. Фотографии дагестанских инструментов, включенные в «Альбом иллюстраций», выполнены автором в 1970–1980-е гг.

«Атлас музыкальных инструментов народов Дагестана» создавался по индивидуальному плану работы автора, состоявшего младшим научным сотрудником отдела истории искусств Института истории, языка и литературы им. Г. Цадасы Дагестанского филиала АН СССР. Сердечно благодарю моих коллег по Институту, которые на разных этапах написания работы с благожелательным интересом читали рукопись и высказывали соображения, много послужившие ее усовершенствованию.

С чувством особой признательности вспоминаю моих информаторов, поименное перечисление которых заняло бы не одну страницу: многочисленных народных музыкантов, любителей и знатоков дагестанского фольклора, мастеров по изготовлению музыкальных инструментов, районных и сельских руководителей Домов культуры, админист-

ративных работников, помогавших мне в контактах с исполнителями, школьных учителей, охотно выполнявших роль переводчиков, – словом, всех тех, без чьей бескорыстной помощи невозможно было бы создание этого труда.

Экспедиционная работа по сбору материала для «Атласа» началась в середине 1970-х годов. Исследование было завершено к концу 1984 года, а в 1985 году обсуждено и рекомендовано к изданию ученым советом ИИЯЛ. В этом виде, без особых изменений, оно попадает в руки читателей.

С благодарностью вспоминаю многообразную и заинтересованную помощь Дибира Магомедовича Магомедова (1931–1998), заведовавшего в те годы отделом истории искусств. Совместные поездки по районам республики и дни, проведенные в доме его родителей в селении Сиух Хунзахского района, представляются мне сегодня счастливыми страницами моей жизни.

Особую роль в судьбе этой работы сыграл директор Института Гаджи Гамзатович Гамзатов, ныне действительный член РАН. Он с самого начала горячо одобрил идею создания «Атласа», и только благодаря его постоянному вниманию и деятельной поддержке я имел возможность в течение десяти лет заниматься этой темой. Его настойчивым усилиям обязано и появление настоящего издания «Атласа».

Манашир ЯКУБОВ

Москва, декабрь 2002 г.

**АТЛАС МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
КАК ОСОБАЯ ФОРМА НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ**

**Некоторые общие теоретико-методологические
проблемы его содержания и структуры**

Атлас народных музыкальных инструментов представляет собой особый тип музыковедческого труда и особый тип научного издания. Среди различных работ о народных инструментах он занимает важнейшее, можно сказать, центральное место, поскольку является своего рода средоточием множества разнообразных сведений о предмете изучения, получаемых в исследованиях разных жанров и направлений. Значение «Атласа» в ряду других музыковедческих публикаций определяется его жанром и формой, которые в конечном счете продиктованы специфическим характером самого изучаемого объекта.

Природа народного музыкального инструмента диалектически двойственна. С одной стороны, это определенный материальный предмет, изготовленный человеком, продукт его производственной деятельности (или природный, естественный предмет, приспособленный, используемый для звукоизвлечения). С другой стороны, он является органической, неотъемлемой частью художественной культуры, необходимым орудием «духовного производства»:

Будучи «грубо материальным», вещественно зримым, осязаемым, музыкальный инструмент служит непосредственным источником «чистого» (без слов) музыкального звучания, которое – по единодушному признанию исследователей на протяжении вот уже многих веков – представляется наименее «материальной» и наиболее трудно объяснимой, «таинственной» формой творчества.

Сложная, неоднозначная сущность этого феномена отражается в многообразии научных подходов и точек зрения на народный музыкальный инструмент и даже, как будет

показано ниже, в самом определении его как предмета исследования.

В литературе о народных музыкальных инструментах мы встречаемся с такими аспектами их изучения, как историко-этнографический; археологический; религиозный; искусствоведческий (народный музыкальный инструмент, как произведение декоративно-прикладного искусства, как своеобразная форма художественной, изобразительной деятельности)¹; лингвистический; инженерно-технологический, изучающий вопросы изготовления народных музыкальных инструментов, их ремонта, хранения, усовершенствования и реконструкции²; социально-экономический (народный музыкальный инструмент как продукт общественного производства и предмет торговли)³ и т. д.

Работы, рассматривающие народные музыкальные инструменты в указанных аспектах, нередко представляют собой исследования в сфере так называемых пограничных областей науки, например, акустики и психологии музыкального восприятия, искусства и религии. Порой изучение народных инструментов на стыке двух наук приводит к появлению новой научной дисциплины. Такова, например, музыкальная археология, занимающаяся главным образом

¹ См., например: *Оведова Н.А.* Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Ташкент, 1966.

² См., например: *Диденко С.Е.* В помощь музыкальному мастеру. Ташкент, 1955; *Белов С., Бандас Л., Минин А.* Щипковые музыкальные инструменты. М., 1963; *Прокопенко Н.А.* Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. М., 1977; *Петросянц А.И.* Инструментоведение. Узбекский оркестр реконструированных народных инструментов. Ташкент, 1951; *Струве Б.А.* Реконструкция узбекских музыкальных инструментов // Пути развития узбекской музыки / Под ред. проф. С.Л. Гинзбурга. М.; Л., 1946; *Порвенков В.К.* Контроль качества музыкальных инструментов. М., 1980; *Фадеев И.Г., Кузнецов И.А.* Ремонт гармоник, баянов и аккордеонов. М., 1965. 2-е изд. 1971; *Розенфельд Н.Г., Иванов М.Д.* Гармони, баяны, аккордеоны. Изд. 2-е, испр. М., 1974.

³ См., например: *Трахтенберг Г.* Музыкальные инструменты. М., 1939; Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. Т. 5. СПб., 1898; *Сперанский С.Л.* Музыкальные товары. (Товароведение). М., 1980.

исследованием музыкальных инструментов (или их отдельных частей и разного рода их изображений), обнаруженных в раскопках⁴. Здесь же можно упомянуть такую специфическую область исследований, какой является музыкальное материаловедение.

Естественно, что подобные работы в той или иной мере затрагивают и собственно музыковедческую проблематику, используют данные музыковедческих исследований, специальную терминологию музыкального инструментоведения и т. д.

Понятно, что ни один из этих аспектов не является безразличным или излишним и для нашего, музыковедческого подхода. Даже такие, на первый взгляд, далекие от проблем искусства сведения, как, скажем, стоимость инструмента или статистические данные о количестве инструментов на рынке могут свидетельствовать о степени распространённости инструмента, централизованном или повсеместном его производстве, доступности более или менее широким слоям общества в прошлом и настоящем.

Ясно, однако, что ни один из этих аспектов не является, вместе с тем, определяющим для музыковедческого исследования. Аналогичным образом методология, методика, терминология этих дисциплин не может быть механически заимствована музыкознанием, хотя в музыковедческих ис-

⁴ См.: Бухнер А. Музыкальные инструменты в смене эпох (Musikinstrumente in Wandel der Zeiten). Прага, 1956; История музыки в картинах (Musikgeschichte in Bildern) Т. II. Этрурия, Рим, Греция; Т. III. Ислам (на немецком языке). Лейпциг (без года); Виноградов В.С. О музыкальной археологии // Советская музыка. 1971. № 5; Джарылгасинова Р. Музыкальные мотивы в живописи древнеохорезских гробниц // Музыка народов Азии и Африки. Второй вып. М., 1973. С. 223–238; Садоков Р.Л. Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства // Музыка народов Азии и Африки. М., 1969; Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970; Его же. Тысяча осколков золотого саза. М., 1971; Его же. Древнеохорезмийский музыкальный ансамбль (по материалам росписей Топрак-калы) // История, археология и этнография Средней Азии. М., 1963; Его же. Среднеазиатские ансамбли. (К истории ансамблевой культуры) // Музыка народов Азии и Африки. Второй вып. М., 1973 и др.

следованиях, естественно, используются и должны использоваться отдельные термины и методики перечисленных научных направлений, а также достижения и приемы акустики, социологии, психологии, ботаники и зоологии (в связи с использованием частей растений и животных: кожи, костей, волос, кишок и т. п.), истории изобразительного искусства, эстетики и др. Думается, не требует пояснений значение, которое имеют для этой отрасли музыковедения положения общей фольклористики и весь комплекс музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин.

Приходится специально останавливаться на этих, казалось бы, само собой разумеющихся проблемах, поскольку соприкосновение музыковедения со смежными областями знания не всегда плодотворно, а порой приводит к резкому смещению исходных позиций исследователя: именно с такой абберацией мы сталкиваемся, например, в принципиальной, основополагающей по формулировке темы работе Р.Б. Галайской «О назревших проблемах инструментоведческой науки в свете задач комплексного изучения фольклора», в которой дано следующее определение музыкального инструмента как предмета науки: «Музыкальный инструмент – это **прежде всего предмет прикладного искусства**, обладающий в то же время специфическими качествами, отличающими его от других предметов того же рода. Имеются в виду музыкально-акустические свойства, к числу которых относится характерная окраска звучания, звуковой диапазон, динамические возможности»⁵. Вероятно, столь же плодотворно было бы определить рояль прежде всего как полированную мебель, обладающую в то же время «специфической способностью» издавать звуки при нажатии клавиш...

⁵ Галайская Р.Б. О назревших задачах инструментоведческой науки в свете задач комплексного изучения фольклора (по материалам работы сектора инструментоведения ЛГИТИК) // Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы. (Фольклористика) / Сост. и ред. И.И. Земцовский. М., 1972. С. 426. (Выделено мной. – М. Я.).

Основное ядро весьма обширной и разнообразной музыковедческой литературы о народных музыкальных инструментах⁶ составляют работы, посвященные отдельным инструментам. Объем этих своего рода монографических «портретов» простирается от лаконичных словарных статей до монументальных трудов⁷.

⁶ Бурный рост музыкально-инструментоведческой литературы, характерный для последних десятилетий, виден, например, на материалах ежегодного библиографического указателя музыкальной этнографии (этномузыкологии), выпускаемого в Братиславе: *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. – Annual bibliography of European ethnomusicology*. Bratislava, 1967. Только в первых шести выпусках этого ежегодника зарегистрировано около 800 названий работ, затрагивающих проблемы народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки! При этом ежегодник учитывает труды ученых лишь Европы (включая европейскую часть СССР) и оставляет в стороне работы американских, азиатских и африканских исследователей.

⁷ См., в частности, литературу об инструментах народов бывшего Советского Союза: *Бабкин Б.* Балайка. Очерк истории ее развития и усовершенствования // *Русская беседа*. 1896. Март; См. также: *Русская музыкальная газета*. 1896. № 6–7, 9; *Бич-Лубенский К.* Малороссийская лира и музыкальный инструмент «рыля» // *Русская музыкальная газета*, 1900. № 41; *Благодатова Г.* Русская гармоника. Л., 1960; *Вертков К. А.* Типы русских гуслей // *Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы. (Фольклор и фольклористика) / Сост. и ред. И.И. Земцовский.* М., 1972. С. 275–286; *Галайская Р.* Варган у народов Советского Союза (к вопросу об архаизмах в народном музыкальном инструментарии) // *Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы. (Фольклор и фольклористика) / Сост. и ред. И.И. Земцовский.* М., 1973. С. 328–350; *Гудков В.* Карельские кантеле // *Народное творчество*. 1937. № 8; *Маслов А.* Лира, народный музыкальный инструмент. Историко-этнографический очерк // *Русская музыкальная газета*. 1902. № 12; *Мирек А.М.* Справочник по гармоникам. (С приложением «Схемы возникновения основных видов гармоник»). М., 1968; *Мирек А.* Баян. М., 1969; *Мирек А.* Гармоника: Прошлое и настоящее. М., 1994; *Незовибацько А.Д.* Украинские цимбалы и их усовершенствование. Киев, 1971; *Никитин-Юрки И.* Пузырь-тапар // *Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете*. Т. 23. 1907 (Казань); *Новосельский К.* Книга о гармонике. М.; Л., 1936; О гармонике: Сборник работ по исследованию и усовершенствованию гармоник / Под ред. *А.А. Рождественского*. М., 1928. (Издание секции по музыкальному инструментоведению Государственного института музыкальной науки);

Хотя во всех работах этого типа главное место занимает описание самого инструмента, в них, в зависимости от задач, которые ставили перед собой исследователи, выявляются три взаимосвязанных, но достаточно самостоятельных тенденции: изучение инструмента в его реальном бытовании (в момент исследования); рассмотрение истории (происхождения, развития) инструмента; наконец, сравнительное изучение на основе сопоставления с инструментами других народов.

К «монографическим» работам отчасти примыкают разного рода учебные пособия типа «школ» и «самоучителей» игры на народных инструментах⁸, содержащие порой весьма ценную инструментоведческую информацию, хотя и не являющиеся научными трудами в тесном смысле слова.

Названному типу исследований близки работы, содер-

Привалов Н.И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент, в связи со смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. СПб., 1904; *Привалов Н.И.* Лира, русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1905; *Привалов Н.И.* Ложки, русский народный музыкальный инструмент, в связи с соответствующими музыкальными орудиями других стран и эпох // *Русская музыкальная газета*. 1908. № 28–29, 30–31, 32–33, 36; *Скляр И.* Киевско-харьковская бандура. Киев, 1971. На укр. яз.; *Соколов Ф.В.* Гусли звончатые. М., 1959; *Соколов Ф.* Русская народная балалайка. М., 1962; *Стешенко-Куфтина В.К.* Древнейшие инструментальные основы грузинской музыки. Флейта Пана. Тбилиси, 1936; *Тихомиров Л.П.* История гуслей // *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 116. Тарту, 1962; *Фаминцын А.С.* Гусли – русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890; *Фаминцын А.С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб., 1891.

⁸ Например, *Бедросов Г.Н.* Школа игры на дутаре. М.; Л., 1951; *Гасанова Д.* Школа игры на кеманче / Под ред. и рук. У. Гаджибекова. Баку, 1948; *Жинович И.И.* Школа для белорусских цимбал. Минск, 1948; *Кушенов-Дмитриевский Ф.* Новейшая полная школа или самоучитель для гуслей. СПб., 1808; *Померанцев М.* Азбука, или способ самый легчайший учиться играть на гусях по нотам. М., 1802; *Рустамов С.* Школа игры для тары. Баку, 1966; *Селиверстов П.К.* Школа для балалайки. СПб., 1887; *Ханукаев Х.М.* Самоучитель игры на агач-кумузе. Махачкала, 1948.

жащие характеристику отдельных групп или «семейств» родственных инструментов⁹.

Наконец, исследования, посвященные характеристике инструментария какой-либо национальности, этнического или этногеографического региона, сочетают рассмотрение каждого инструмента с распределением их по группам в соответствии с избранной классификацией, а также более или менее развернутыми историческими и сравнительными экскурсами¹⁰.

⁹ См., например: *Привалов Н.И.* Ударные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1903. Октябрь–ноябрь; *Его же.* Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1905. Вып. 4, 6. 1906. Вып. 2; *Его же.* Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. СПб., 1906. Вып. 1; *Его же.* Музыкальные духовые инструменты русского народа. Свистящие инструменты. Очерк истории флейт, в связи с свистящими музыкальными орудиями на Руси. СПб., 1908; *Кочарян А.К.* Ударные и духовые народные музыкальные инструменты в Армении. Ереван, 1965.

¹⁰ *Абдуллаева С.* Народные музыкальные инструменты Азербайджана. Баку, 1972; *Агаджанов А.* Русские народные музыкальные инструменты. М.; Л., 1949; *Беляев В.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933; *Белов Л.С.* Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев, 1964; *Благодатов Г.И.* Музыкальные инструменты народов Сибири // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. 18. М.; Л., 1958; *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975; *Гуменюк А.* Украинские народные музыкальные инструменты. Киев, 1967. На укр. яз.; *Левин С.Я.* О музыкальных инструментах адыгейского народа // Ученые записки Адыгейского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Т. 7. Майкоп, 1968; *Нигмедзянов М.Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978; *Никифоров П.Н.* Марийские народные инструменты. Йошкар-Ола, 1959; *Параев А.М.* Алтайские народные музыкальные инструменты. Горно-Алтайск, 1963; *Привалау Н. (Привалов).* Народные музыкальные инструменты Белоруссии // Институт белорусской культуры. Записки отдела гуманитарных наук. Кн. 4 (труды кафедры этнографии). Т. 1. Вып. 2. Минск, 1928. На белорус. яз.; *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978; *Хашба И.М.* Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1967; *Хоткевич Г.*

Широкую по охвату народного инструментария, но вместе с тем вынужденно лаконичную информацию дают обзорные или справочные работы типа каталогов, путеводителей по музейным собраниям, коллекциям музыкальных инструментов и т. п.¹¹, специальные словари, справочники и энциклопедии по данному вопросу. Наиболее совершенным типом работы этого рода представляется нам «Атлас народных музыкальных инструментов».

В сжатом, суммированном, концентрированном виде атлас как издание научно-энциклопедического характера должен содержать весь объем информации о народных музыкальных инструментах, накопленный исследованиями разного рода. В той или иной мере в атласе неизбежно находит отражение вся проблематика науки о народных музыкальных инструментах (этноорганологии), а также уровень и состояние самой этой науки.

Ниже мы попытаемся хотя бы очень коротко, в обзорном порядке, очертить основной круг проблем, которые возникают в ходе изучения народных музыкальных инструментов, и определить, в какой мере те или иные вопросы важны или специфичны для «Атласа».

Обзор основной проблематики этноинструментоведения в нашей (отечественной) литературе до сих пор не предпринимался. Дальнейшее изложение имеет поэтому в своей основе результаты анализа большого числа трудов, главным образом – о музыкальных инструментах народов

Музыкальные инструменты украинского народа. Харьков, 1930. На укр. яз.; *Эшпай Я.А.* Национальные музыкальные инструменты марийцев. Йошкар-Ола, 1940.

¹¹ См., например: *Петухов М.* Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории... С полнотипажными и нотами в тексте. СПб., 1884; *Петухов М.* Опыт систематического каталога инструментов С.-Петербургской консерватории. СПб., 1893; *Эйхгорн А.Ф.* Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии. Каталог. СПб., 1885; Первая Всесоюзная выставка музыкальных инструментов народов СССР. Путеводитель. М., 1938; *Вертков К., Благодотов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963; 2-е изд. М., 1975.

бывшего Советского Союза¹². В ряде случаев нами определены темы и сформулированы вопросы, которые не получили еще освещения, во всяком случае достаточно широкого и глубокого, иначе говоря, речь идет о проблемах, которые, как нам представляется, должны привлекать внимание этноорганологии, но пока находятся вне ее пределов.

Круг вопросов, затрагиваемых в трудах по народным музыкальным инструментам, исключительно разнообразен и велик. Так, выдающийся ученый-фольклорист К.В. Квитка в начале 20-х годов составил уникальное пособие – программу изучения деятельности профессиональных народных музыкантов в Украине, охватывающую жизнь, быт, репертуар, инструментарий народных музыкантов (кобзарей, лирников, торбанистов, скрипачей, бубнистов-барабанщиков, басистов, цимбалистов, волынщиков и др.), а также вопросы связанные с их обучением, организацией, общественным положением, взглядами и мировоззрением. Программа эта содержит около 2000 вопросов!

Не претендуя на полноту охвата, упомянем здесь лишь те проблемы, которые, на наш взгляд, являются определяющими для науки в целом, либо же имеют особое значение для настоящей работы (при этом следует иметь в виду, что порядок перечисления не везде соотносится с важностью проблем):

1. Задачи науки о народных музыкальных инструментах и ее название («этноорганология», «этноорганография»,

¹² Основные проблемы, касающиеся непосредственно народного музыкального инструмента, рассматривались в докладе заведующего собранием музыкальных инструментов Словацкого национального музея в Братиславе И. Мачака «К вопросу о документации музыкальных инструментов» на первой инструментоведческой научной конференции в Москве в декабре 1974 года (См.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка): Сб. реф. участников Первой инструментоведческой научной конференции фольклорной комиссии СК РСФСР / Ред.-сост. *И.В. Мацневский*; Отв.ред. *А.В. Медведев*. М., 1974. С. 39–43. Ротапринт. Положения этого доклада использованы нами в соответствующем разделе.

«этноинструментоведение», «народные музыкальные инструменты»).

2. Определение предмета науки (что такое «народный музыкальный инструмент», соотношение понятий «народный музыкальный инструмент» и «национальный музыкальный инструмент»).

3. Классификация народных музыкальных инструментов (история проблемы, различные типы классификационных подходов, их преимущества и недостатки).

4. Общая характеристика инструментария какого-либо народа, этнической группы, этнотерриториального региона (богатство или бедность, разнообразие или однотипность видов, групп, подгрупп, распространенность, «популярность» музыкальных инструментов и инструментальной музыки, самобытность или заимствованность инструментария и т. д.).

5. Проблемы описания народных музыкальных инструментов.

Принципы и методика описания.

Вопросы терминологии.

Народно-музыкальная инструментоведческая терминология.

Соотношение научной и бытовой лексики, научной и народной терминологии.

Народные национальные названия инструмента, его частей, материала, из которого он сделан и т. п., наличие разных названий одного и того же инструмента; одинаковые названия разных инструментов: а) у одного народа, б) у разных народов и т. д. Народная терминология, относящаяся к игре на музыкальных инструментах: приемы игры, исполнители, формы исполнительства и т. п.

Значение народной национальной терминологии для изучения вопроса о происхождении инструмента (местном, заимствованном).

6. Внешний вид и оформление инструмента: а) целого: антропоморфные, зооморфные и иные ассоциации; б) изображения на поверхности инструмента, орнамент, фор-

ма акустических, «голосниковых» отверстий и т. п. Цвет (окраска) отдельных частей и всего инструмента, цветовое решение инкрустаций, вставок и прочего; символический смысл внешнего вида, цвета, орнаментики, – например, фигуры-обереги, – известный производителям инструмента, исполнителям, или забытый ими.

7. Конструкция народного музыкального инструмента.

Соотношение конструкции и формы, оформления (дифференциация собственно конструктивных и декоративных, эстетических, магических, символических моментов).

Собственно конструктивная сторона, вид (форма, тип) и взаимное расположение частей народного музыкального инструмента.

Отдельные детали и их группы («узлы»).

Способы соединения частей (и «узлов») инструмента. С точки зрения музыковедческого, этноорганологического исследования способ соединения частей и «узлов» может служить, между прочим, свидетельством «возраста» инструмента. В частности, соединение обмоткой, вязкой, вставлением, втыканием одной части в другую – более архаичный способ, чем склейка, закрепление гвоздями; употребление «натуральных», естественных – природных или животного происхождения частей и деталей – более древнее, чем использование металлических струн, гвоздей и т. п.; соответственное соотношение имеют долбленный из одного куска дерева или склеенный из частей корпус; используемый готовый природный предмет (например, полая сухая тыкva) или корпус, сделанный руками человека и т. д.

8. Способы обработки материала (совершенство рабочих орудий, мастерство изготовителя, тип и характер технологии как свидетельство уровня производства).

9. Форма, размеры, пропорции инструмента с практически утилитарной (удобство исполнения), акустической (качество звучания), символической, эстетической точек

зрения. Соотношение размеров народных музыкальных инструментов с размерами человеческого тела. Влияние функции инструмента на его размеры (например, гигантские культовые трубы как иллюстрация известного противоречия исполнительской и функциональной – культовой – целесообразности размеров). Роль традиции в размерах инструмента (например, при изготовлении новых экземпляров как копий старых моделей).

10. Обмер народных музыкальных инструментов. Методика. Метрика (единицы измерений). Народные приемы, методы и меры (обиходные, бытовые и профессиональные, применяемые мастерами-изготовителями), при описании и при изготовлении народных музыкальных инструментов: толщина пальца, ширина ладони, наличие традиционных «стандартных» мерок-эталонов и т. п.

11. Изготовление (производство) народных музыкальных инструментов.

Повсеместное или централизованное производство. Наличие традиционных общепризнанных, общеизвестных центров. Мастера-изготовители народных музыкальных инструментов. Изготовление инструментов для широкого сбыта или для конкретных исполнителей, по особому заказу. Формы обучения мастеров, наличие каких-либо форм «профессионального образования», «цеховой» организации мастеров и т. п. Работа по «образцам» или без них. Местные, локальные школы и традиции в изготовлении инструментов. Местные (областные, районные и т. п.) разновидности инструмента (например, «вятская», «тульская», «ливенская», «саратовская» и другие гармоника).

Изготовление инструментов исполнителями (для себя), в частности, простейших по конструкции, «примитивных» архаичных инструментов; инструментов недолговечных, одноразового использования (например, дудочек из соломы, манков, пищалок из перьев лука, стебля одуванчика и т. п.). Изготовление детских, уменьшенных по размерам инструментов. Инструменты-игрушки, инструменты-сувениры.

12. Технология изготовления народных музыкальных

инструментов. Время (продолжительность) изготовления. Наличие специальных орудий и технических приспособлений, специально оборудованных рабочих мест и т. п.

13. Материал. Выбор материала, определяющийся его музыкально-акустическими, техническими, художественно-эстетическими, символическими (магическими) свойствами. Ритуальное, культовое значение материала, либо места, откуда он берется, добывается, привозится.

14. Подготовка материала. Выращивание материала (растений, животных) для народных музыкальных инструментов. Выдерживание (сушка) древесины, выделка кожи, обезжиривание кишок и т. п.

15. Обработка материала (собственно технология). Соединение различных материалов; утилитарное – конструктивное, акустическое – и магическое значение соединения разных материалов (например, разных частей животного).

16. Время (года, суток) изготовления народных музыкальных инструментов (например, только весной, в период активного сокодвижения, так как в другое время кора не отделяется свободно от ствола; только летом, если инструмент используется в обряде вызывания дождя и потом выбрасывается; только в определенную часть дня по религиозным, обрядовым соображениям и т. д.).

17. Место (пространство) изготовления народного музыкального инструмента. Предписания или ограничения магического характера. Существование «табу» на изготовление инструмента.

18. Обряды, сопровождающие производство инструмента.

19. Характеристика звуковых (акустических, музыкально-выразительных, виртуозно-технических) **возможностей инструмента.**

20. Акустическая характеристика. Данные спектрографического исследования. Технические измерения силы звучания (в децибелах) и т. п.

21. Тембр. Характеристика тембра в разных регистрах. Возможности изменения тембра при помощи разного рода

приспособлений (сурдины, тембровые регуляторы у гармоник и т. п.) и при использовании различных приемов игры (например, смычком и древком смычка, игра «на грифе», у подставки, щипком на струнных смычковых инструментах, удары пальцем, ладонью, кулаком по центру и краю бубна, фрикционные приемы игры на мембранных инструментах и многое другое).

22. Строй. Звукоряд народного музыкального инструмента. Сравнительное исследование строев как метод выявления связей, влияния, родства или действия общих закономерностей. Основные принципы (причины) организации строя.

23. Высотный уровень строя (его «тональность»). Зависимость высотного уровня от традиционного эталона («камертон»). От голоса певца, от строя других инструментов (аналогичных или инструментов других групп). Случайный, произвольный высотный уровень (в пределах акустических возможностей инструмента).

24. Настройка инструмента. Ее исходные импульсы: традиция; слуховые (звуковые) или линейные, метрические соотношения (расстояния между игровыми отверстиями на духовых инструментах, между ладками на струнных и т. п.); удобство исполнения (размеры рук, пальцев исполнителя, удобство аппликатуры); исполняемое произведение (различные типы настройки у струнных). Перестройка (изменение настройки) инструмента во время исполнения.

25. Звукоряд. Диапазон. Основной звукоряд; производный звукоряд (звуки, извлекаемые при помощи передувания, полузакрытых отверстий, флажолет и т. п.). Соотношение реального исполнительского звукоряда (и диапазона) с «потенциальным» акустическим звукорядом (и диапазоном).

26. Динамические возможности инструмента. Максимальная и минимальная сила звучания. Сложность или простота управления силой звучания, легкость перемены динамических оттенков, скорость затухания звука, возможности постепенного нарастания или ослабления звучности в разных регистрах, на одном тоне (без его повторения) и т. п.

Динамические возможности народного музыкального инструмента в связи с его функцией: сольной йли аккомпанирующей пению, танцу; камерной, ансамблевой – солирующей, ведущей или вспомогательной; сигнальной, развлекательной (в инструментах-игрушках) и т. п. Соотношение акустически возможных и практически используемых уровней громкости в связи с функцией инструмента и традиционными эстетическими представлениями (например, возможности умеренно громкого звучания зурны, барабана).

Музыкально-акустическая характеристика инструмента (его диапазона, строя, тембровых, динамических, виртуозных возможностей) как свидетельство его совершенства, зрелости конструктивного решения.

27. Способ игры. Техника (приемы) игры на народном музыкальном инструменте. Общая характеристика виртуозно-технических и выразительных возможностей.

28. Положение музыканта во время игры (исполнение сидя, стоя, на ходу, верхом и т. п.). Положение инструмента по отношению к играющему: отдельно от исполнителя или у него в руках, на коленях, на плече, на поясе и т. п.

29. Способ игры в тесном смысле слова. (способ нажима струн, держания и ведения смычка, положение духового инструмента у рта, степень наклона, всевозможные приемы звукоизвлечения – смычковые штрихи, способы шипка: бряцание, переборы, зашипывание и т. п.; частичное изменение положения инструмента и прочее).

30. Внешнее поведение музыканта во время исполнения: подчеркнутая неподвижность или характерные телодвижения (наклоны, повороты, раскачивания), специфическая мимика и т. д.

31. Инструмент в народной музыкальной практике.

Факторы музыкальной практики, влияющие на изменения самого инструмента и изменения в его использовании (например, вытеснение его новыми, более совершенными инструментами; отмирание обрядов, в которых применялся инструмент и как следствие исчезновение самого инструмента, или, наоборот, включение инструмента в но-

вый ритуальный комплекс и соответствующее его приспособление – усовершенствование, усложнение, упрощение и т. п.).

32. Исполнители: народные музыканты-профессионалы и любители; взрослые, дети, мужчины, женщины, представители определенных классов, сословий, социальных групп (например, жрецы, шаманы, свадебные музыканты). Наличие каст, сословий, занимающихся исполнительством. Общественное положение исполнителя на народном музыкальном инструменте. Личность исполнителя. Отдельные специфические черты поведения (вне процесса исполнения), внешности (например, наличие какой-либо специальной одежды или деталей одежды), человеческого облика.

33. Форма обучения игре на народном музыкальном инструменте. Наличие закрепленных форм и методов обучения в условиях «школы», определенной последовательности овладения инструментом, техники и методики обучения. Наличие «учебных» инструментов, уменьшенных размеров (для детей). Стихийное овладение инструментом «по примеру», на основе подражания.

34. Лица, занимающиеся обучением, специализирующиеся в этой области. Существование более или менее определенных сроков ученичества, критериев его завершения (в форме какого-либо «экзамена» – проверки знатоков, получения права на самостоятельный заработок, первого выступления в состязании народных исполнителей и т. д.).

35. Семейные, потомственные, наследственные традиции исполнительства как свидетельства его высокого уровня и длительного существования.

Известные мастера-исполнители на народных музыкальных инструментах, наличие определенных центров исполнительства и местных исполнительских стилей и манер.

36. Функция народного музыкального инструмента: основная и побочная, вспомогательная, постоянная и временная. Функции инструмента в музыкальной практике, в обряде, в быту, в трудовой деятельности. Разграничение функций народного музыкального инструмента как такового

го (различных в разных условиях, разных формах музыкальной практики) и вне музыки (например, символический ритуальный подарок, предмет домашнего обихода, трудовое орудие и т. п.). Проблема обусловленности возникновения народного музыкального инструмента в связи (вследствие) с его основной функцией.

37. Ритуальное, магическое значение инструмента (его формы, его отдельных частей, изображений и узоров на нем; элементы обряда, магии в его изготовлении, хранении, способе игры). Целительное (лечебное), заклинательное, оберегающее действие инструмента. Временные ограничения: запреты на использование инструмента в определенные периоды года, дни, часы. Существование инструментов-талисманов, инструментов, на которых не играют, а хранят как оберег, как эстетический предмет (украшение). Народный музыкальный инструмент как явление декоративно-прикладного искусства.

38. Принадлежность инструмента. Общественная форма использования. Народный музыкальный инструмент в личной, индивидуальной, семейной собственности или в общественной, коллективной собственности (например, колокола, ритуальные трубы); принадлежность всего общества или его части (клан, сословие, например: религиозная община, войско, учебное заведение).

39. Хранение и охрана народного музыкального инструмента. Наличие специальных футляров, специальных помещений для хранения инструмента. Подчеркнуто бережное или небрежное отношение к инструменту. Открытое (на стене, на ковре, в специальном доступном обозрению месте) или тайное хранение инструмента. Представления о необходимости охраны инструмента. Постоянное ношение инструмента при себе. Возможность или недопустимость передачи инструмента другому лицу, использования чужого инструмента.

40. Время существования народного музыкального инструмента (продолжительность **срока службы отдельного экземпляра**; время существования определенного

вида инструмента). Изменение форм использования и функций инструмента в новом национальном, географическом, историческом контексте, в условиях качественно нового этапа народного музыкального мышления. Способность существования (жизнеспособность) инструмента в новых условиях без существенной эволюции самого инструмента (например, бубен, барабан). Проблема «избыточных», «лишних» возможностей инструмента в связи с изменением его функции (ср. также пункт 26).

41. Ремонт или уничтожение народного музыкального инструмента. Существование определенных способов уничтожения, определенных мест, куда выбрасывают старые, пришедшие в негодность инструменты.

42. Реконструкция народных музыкальных инструментов (восстановление инструментов, утраченных в народной музыкальной практике, на основе археологических, иконографических, письменных источников, данных полевых исследований: устных сообщений и описаний, объяснений и т. п.).

43. Усовершенствование народных музыкальных инструментов. Создание народных музыкальных инструментов более совершенной, соответствующей требованиям современной музыкальной практики конструкции (усовершенствование в тесном смысле слова). Создание на основе существующих образцов новых форм и разновидностей инструментов. Создание групп, «семейств» национальных музыкальных инструментов (усовершенствование в широком смысле слова, точнее говоря, конструирование, изобретательское творчество в области национальных инструментов). Проблема сохранения характерных музыкально-выразительных свойств народных инструментов, в частности, их тембра, в усовершенствованных моделях и в «семействах».

44. Проблемы нотации народной инструментальной музыки.

45. Народный музыкальный инструментарий как единая система, отражающая важнейшие черты музыкаль-

ного мышления народа. Соотношения групп, «семейств отдельных инструментов внутри этой системы (внутрисистемные функции). Место, «положение» каждого инструмента в инструментарии и в музыкальной культуре данной страны, народности, этноса (ведущий, наиболее любимый, редко употребляемый и т. п.).

46. Народный музыкальный инструмент в оценке общественного мнения. Сообщения информаторов (прежде всего исполнителей, мастеров-изготовителей) о происхождении инструмента, происхождении и значении названия инструмента, мнения о его художественной ценности, достоинствах звучания, уместности применения в различных ситуациях, новизне или традиционности, устарелости, национальной принадлежности (заимствованности), репертуаре. Оценка инструмента в сравнении с другими, более старыми, которые применялись вместо него, или, наоборот, с новыми, вытесняющими его из народной музыкальной практики и т. д.

47. Распространенность инструмента в прошлом и настоящем (повсеместно, широко, очень редко и т. п.), общая тенденция (восходящая, нисходящая, стабильная) в современном бытовании инструмента.

48. Картографирование народного музыкального инструментария. Распространение инструмента (история проникновения нового инструмента, например, гитары, гармоники в быт народа).

49. Происхождение инструмента.

50. Вопрос о национальной принадлежности инструмента. Миграционные процессы в связи с эволюцией инструмента в контексте меняющихся историко-культурных условий.

51. Эволюция (изменение, развитие, совершенствование, отмирание) народного музыкального инструмента как следствие потребностей народного исполнительства, а в конечном счете – народного музыкального творчества, отражающего новую действительность. Обратное воздействие новых, заимствованных или усовершенствованных ин-

струментов (или исчезновения традиционных инструментов) на народное исполнительство и музыкальное творчество.

52. Развитие народного музыкального инструментария в целом как единой системы.

53. Основные формы народного инструментального исполнительства: сольная и ансамблевая. Самостоятельные, специфически инструментальные жанры. Инструментальное исполнение мелодий вокального происхождения. Инструментальная музыка в сочетании с вокальной («сопровождающая» и «равноправная»; в чередовании, последовательности и в одновременном звучании).

54. Соотношение сольной и ансамблевой традиций в народном инструментализме. Преобладание сольного или ансамблевого исполнительства и влияние преобладающей тенденции на исторические темпы унификации строя, стандартизации конструкции и размеров инструментов, тембровых характеристик, динамических ресурсов, виртуозно-технических возможностей и т. п.

Принцип комплементарности (взаимодополняющего соответствия) в функциях инструментов ансамбля. Влияние этого принципа на конструкцию и качество инструмента (например, отсутствие струны ми у скрипки, на которой играют «контра»).

55. Ансамбли народных музыкальных инструментов. Их типы, разновидности, функции, тенденции развития.

Оркестры народных инструментов.

56. Ансамблевое исполнительство.

Организационные моменты: процесс возникновения ансамбля, руководящая роль кого-либо из участников в организации ансамбля; проблема руководителя (лидера) в народном инструментальном ансамбле; функция ритмического (метрического) управления и формы осуществления руководства в начале, в процессе исполнения и в конце (специальная мимика, условные телодвижения, жестикуляция, выкрики и т. п.). Принципы чередования инструментов в процессе ансамблевого исполнительства, неодновременно-

го вступления или прекращения звучания инструментов.

57. Репертуар.

Сольный репертуар и его жанры. Репертуар народных музыкантов-профессионалов и инструменталистов-любителей. Сольное сопровождение пения и танцев.

Одноголосное и многоголосное звучание, характеристика типов многоголосия. Типичная фактура.

Репертуар ансамблевого исполнительства, его жанры и виды. Ансамблевое сопровождение пения и танцев, обрядов, шествий, игр, спортивных состязаний, военных действий и т. п. Унисонное и многоголосное звучание ансамблей.

58. Соотношение инструментальной и вокальной музыки в фольклоре данного этноса. Роль, «удельный вес» инструментального исполнительства в музыкальной культуре народа в целом. Отношение к ней, к инструментам, к исполнителям, к мастерам, изготавливающим инструменты. Связи, взаимодействие, взаимовлияние вокальной и инструментальной музыки. Инструментальное исполнение песенных мелодий как вид вариантности (варьирования).

59. Задачи, проблемы, методология и методика изучения народных музыкальных инструментов.

60. Этноинструментоведческая информация. Ее источники, формы, ценность (содержательность и достоверность).

«Полевая» информация. Информаторы (исполнители на народных музыкальных инструментах, мастера-изготовители, знатоки-любители народного творчества и т. д.).

Принципы полевой этноорганологии. Методика обследования, выявления информаторов и подготовки экспедиций, выбора маршрутов (установление районов, подлежащих первоочередному обследованию, необходимость сплошного и многократного обследования наиболее интересных районов, проблемы комплексного изучения культурного ареала).

61. Источники этноинструментоведческой информации в тесном смысле слова: историко-культурные и лите-

ратурные памятники. Фольклорные свидетельства в пословицах, поговорках, загадках, притчах, сказках, песнях, эпосе и т. д. Археологические источники. Памятники изобразительного искусства. Иконография народных музыкальных инструментов. Этнографические и исторические источники.

62. Формы инструментоведческой информации в историко-культурных источниках: а) непосредственная информация: названия инструментов и их частей (терминология), описания инструментов (в художественной, этнографической литературе), внешний вид, размеры, способ держания инструмента, принципы звукоизвлечения и т. п. В памятниках изобразительного искусства (фресках, миниатюрах, книжной иллюстрации и т. п.);

б) косвенная, «контекстуальная» информация; хронологические данные (в соответствии со временем возникновения данного литературного памятника, картины), информация о функции инструмента (например, в зависимости от места обнаружения инструмента в археологических раскопках), об отношении к инструменту и игре на нем (например, по тому, принадлежностью какого социального слоя является инструмент в литературном произведении) и т. п.

63. Собрания: коллекции, музеи народных музыкальных инструментов. История формирования наиболее значительных музейных коллекций. Принципы и формы экспозиции народных музыкальных инструментов.

64. История изучения народных музыкальных инструментов.

65. Методология изучения народных музыкальных инструментов.

Морфологический метод. Функциональный метод.

66. Комплексное изучение народного инструмента в его реальном бытовании, в музыкальной практике, в общем историко-культурном контексте.

67. Сравнительное изучение народных музыкальных инструментов, его история, принципы и проблемы.

68. Привлечение данных смежных наук и других научных дисциплин как методология сравнительного изуче-

ния (данные истории, этнографии, лингвистического анализа, акустических измерений и многое другое как средство выявления общности в инструментарии разных народов).

69. Жанры, формы, типы фольклорно-инструментоведческих исследований.

70. Народные музыкальные инструменты в свете общих проблем истории культуры и этногенеза.

71. Этноинструментоведы и этноинструментоведческие школы. Их специализация, вклад в развитие науки, методы работы, судьба тенденций и направлений.

72. Библиография этноорганологии.

Понятно, что всю эту многообразную, порой весьма разнородную проблематику невозможно сколько-нибудь полно осветить в одной работе, как бы ни был широк и многоохватен ее жанр. Проблемы жанров этноинструментоведческих исследований (69) типов и форм изданий, в частности вопрос об «Атласе музыкальных инструментов» как особом типе научного труда, не рассматривались специально в нашей литературе.

Атлас как особый тип научно-справочного издания применяется в тех областях знания, предметы которых являются сложными объектами, трудно поддающимися словесному описанию. Именно поэтому широкое распространение получили атласы географические, ботанические, анатомические, астрономические... Существуют также технические атласы, содержащие чертежи и схемы, необходимые для создания какого-либо механизма, архитектурного сооружения и т. п. Во всех случаях подразумевается систематическое расположение изображений (фотографий, рисунков, чертежей) в соответствии с определенной классификацией, программой, планом. При этом, чем сложнее объект, тем большее место занимают в атласе разного рода словесные пояснения и описания и тем выше требования к качеству этих текстов, к их точности, ясности, информативности.

Из предыдущего изложения, думается, видно, что му-

зыкальный инструмент является как раз одним из весьма сложных объектов.

Многие кардинальные проблемы науки о народных музыкальных инструментах, касающиеся, в частности, их истории, сравнительного изучения, методологии и методики науки, истории этноорганологии и т. п., получают в атласе лишь самое беглое, попутное освещение или не затрагиваются вовсе. Важнейшие вопросы народного музыкального исполнительства, местных инструментальных стилей, инструментальной музыки в целом также представляют собой особую область исследований и отражаются в атласе лишь косвенно, в качестве дополнительных, иллюстративных. Сказанное относится и к широкой сфере деятельности и быта народных музыкантов, практики их обучения, к вопросам, которые, строго говоря, образуют «пограничную зону» музыкальной фольклористики и музыкальной социологии (или, может быть, «этносоциологии»). В атласе **народных** музыкальных инструментов нет, на наш взгляд, достаточного места и для рассмотрения проблем усовершенствования народных инструментов, современной технологии их массового (фабричного, заводского) производства, а также новых национальных инструментов, являющихся плодом конструкторского творчества современных мастеров (к этой проблематике мы еще вернемся в последующем изложении специально).

Если условно разделить этноорганологические исследования на два типа: констатационные (то есть устанавливающие наличие инструментов и дающие их описания) и проблемные (теоретические и исторические, а также сравнительные), то атлас следует, несомненно, отнести к первому типу. Отсюда ясно, что важнейшее значение для атласа имеют вопросы о предмете исследования, о принципах классификации народных музыкальных инструментов (поскольку весь материал атласа должен быть организован по какой-то единой системе) и, наконец, проблемы описания инструментов (пункты 3–30, 36–42, 47–49).

Поскольку последней группе вопросов (описание на-

родного музыкального инструмента) выше уделено весьма большое место мы подробно рассмотрим ниже две другие группы вопросов: о народном музыкальном инструменте, как предмете этноорганологии и о некоторых проблемах классификации народных музыкальных инструментов.

Народный музыкальный инструмент как предмет этноорганологии

Известно, что «для научного познания существенно прежде всего то, что исследуется...»¹³

В современной отечественной и мировой науке нет полного единства взглядов на предмет этноорганологии. Точнее говоря, все исследователи едины в том, что таким предметом является народный музыкальный инструмент. Однако в вопросе о том, что именно считать народным музыкальным инструментом, наблюдаются весьма существенные расхождения. Можно сказать, что проблема определения народного музыкального инструмента остается дискуссионной. Она возникает на всех сколько-нибудь значительных научных совещаниях, конференциях, симпозиумах последних десятилетий, обсуждается в литературе.

Иногда высказывается мнение, будто бы подобная неясность (неполная ясность) служит свидетельством незрелости науки в целом. В самом деле: о какой науке может, казалось бы, идти речь, если нет абсолютно точного определения хотя бы того, чем эта наука занимается или должна заниматься! Между тем это не так или, по крайней мере, не всегда так. Известно, что определение предмета науки не всегда было вполне отчетливым и в таких областях знания, как физика или биология, не говоря уже о философии или истории. Более того, определение предмета науки, пусть даже очень точное, не остается неизменным в истории науки: оно может развиваться и изменяться в соответствии с изменением и развитием самой науки, включающей в сфе-

¹³ Кедров Б., Спиркин А. Наука. 1. Понятие «наука». Предмет, методы и структура научного познания. Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 564.

ру своего внимания все новые и новые явления (объекты) действительности или, наоборот, исключаящей из числа изучаемых явлений большие группы объектов, переходящих в ведение других отраслей знания.

Именно такое положение сложилось, на наш взгляд, в науке о народных музыкальных инструментах в связи с тем, что внимание исследователей стали привлекать явления музыкального фольклора, остававшиеся прежде вне сферы их интересов. Таковы, в частности, разного рода примитивные инструменты, типа охотничьих манков, трещоток, колотушек ночного сторожа, предметов хозяйственного и домашнего обихода (посуды, мебели, сельскохозяйственного инструмента) и т. п., наконец, приспособлений, меняющих тембр человеческого голоса (вроде кусочка березовой коры или листа растения). Понятно, что многие из них не подходили под прежнее, традиционное определение музыкального инструмента. Исследователь народных музыкальных инструментов Чехословакии Людвик Кунц отметил, что большая часть этих инструментов находится «на грани интересов музыкознания и этнографии»¹⁴.

В поисках более широких и универсальных критериев многие авторы в настоящее время склоняются к **функциональному** определению, которое в противовес традиционному («морфологическому») взгляду на музыкальный инструмент, исходявшему прежде всего из представлений о структуре самого предмета, о его устройстве, позволяющем извлекать звуки определенной высоты, силы, тембра и т. п., ставит во главу угла вопрос о роли инструмента в реальной музыкальной практике. Нельзя, однако, не отметить, что в ряде попыток дать универсальное, всеобъемлющее определение обнаружилась другая крайность: неопределенно широкие границы новых дефиниций приводят к размыванию

¹⁴ Кунц Л. Выступление в дискуссии на симпозиуме «Народный музыкальный инструмент» // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук (М., 1964). Т. VII. М., 1970. С. 397.

понятий, к утрате важнейших конкретных критериев. Думается, что в этом наглядно проявляется органический недостаток односторонне функционального подхода вообще: если истощающим определяющим признаком предмета объявляется его функция, то тем самым вопрос о его собственных специфических свойствах, о его структуре в конечном счете вообще может игнорироваться.

Сказанное подтверждается примерами из научной практики: ряд авторов, придерживающихся того или иного варианта функционального определения, последовательно причисляют к музыкальным инструментам, в сущности, любые предметы. Так, известный чехословацкий ученый И. Мачак говорит: «Музыкальными инструментами мы можем считать и некоторые предметы, в музыке использующиеся как исключение: например, пылесос!». Ленинградский музыковед Б. М. Добровольский в своем сообщении о народной инструментальной музыке Дагестана на Первой инструментоведческой научной конференции в Москве (декабрь 1974 г.) причислил к дагестанским народным инструментам «сиденье (!) венского (!!) стула»...

Ясно, что в этих и подобных случаях имеет место чрезмерно расширительное толкование функционального определения народного музыкального инструмента, ведущее к искажению самой концепции функционального подхода. Известно, что в народной музыкально-исполнительской практике, точнее говоря, в народно-музыкальном быту, например, при отсутствии ударных инструментов (барабана, бубна) ритмические формулы могут выстукиваться на куске фанеры, на поверхности стола, сиденье стула и вообще на любом мало-мальски подходящем предмете. Ясно, однако, что в таких ситуациях мы имеем дело с **заменой** отсутствующего настоящего музыкального инструмента **случайным** предметом, используемым в несвойственной ему, неспецифичной для него функции. Можно сидеть на стопке книг или на мешке с мукой, но вряд ли следует рассматривать их в трактате о народной мебели.

Почвой для неправомерно расширенного толкования

понятия «народный музыкальный инструмент» являются, на наш взгляд, недостаточно строгие определения, встречающиеся в литературе последнего времени и возникшие, как уже отмечалось, в результате поисков более широких, в сравнении с традиционными, универсальных дефиниций. Так, доктор Юлиан Страйнер (сотрудник Института фольклористики Словенской академии наук, Югославия), пишет: «Музыкальным инструментом мы считаем всякий предмет, на котором мы можем сознательно издавать звуки, представляющие для нас музыку в самом широком смысле этого слова»¹⁵. Согласно **такому** определению музыкальным инструментом, действительно, можно назвать почти любой предмет, в том числе и пылесос, и сиденье венского стула (да и не только венского!), и пустую консервную банку (или не пустую, а с гвоздями, камнями, битым стеклом, орехами...). Дело, думается, не в том, что «мы можем сознательно (!?) издавать звуки» с помощью какого-либо предмета, а в том, что предмет действительно используется для звукоизвлечения, притом используется постоянно, то есть применение в музыкальном исполнении является **назначением** предмета (не обязательно единственным). Только при таком понимании можно, на наш взгляд, говорить о **функции** предмета «быть музыкальным инструментом». В этом истолковании понятие «функция» подразумевает некоторое соответствие между использованием, применением предмета и его **специфической** структурой и сближается с понятием функции в физиологии, где под ней подразумевается **специфическая деятельность** животного или растительного организма, его органов, тканей и клеток. Специфичность структуры в нашем случае означает нали-

¹⁵ *Страйнер Ю. (Любляна). Принципы и методы работы по исследованию инструментов и народной инструментальной музыки // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка): Сб. реф. участников Первой инструментоведческой научной конференции фольклорной комиссии СК РСФСР / Ред.-сост. И.В. Мацневский; Отв. ред. А.В. Медведев. М., 1974. Ротапринт. С. 34.*

чие определенных акустических качеств, а постоянное использование – осуществление возможного применения, то есть реализацию функции. Можно сказать применительно к нашему объекту исследования так: если функция не реализуется, она не существует.

Устойчивое, закрепленное в музыкально-исполнительской практике применение предмета в качестве музыкального инструмента и есть, по нашему мнению, основной критерий, из которого надо исходить при решении вопроса об объекте изучения во всех сложных, спорных, неясных или сомнительных случаях.

Обращение к музыкальной практике позволяет в ряде конкретных типовых ситуаций указать на некоторые моменты, служащие дополнительными критериями «за» или «против».

Можно выделить несколько групп такого рода объектов, относительно которых в научной литературе нет единой точки зрения:

I. Предметы, сочетающие эстетические и утилитарные функции, точнее говоря, музыкальные и не музыкальные функции.

II. Сигнальные, охотничьи инструменты, инструменты-игрушки, инструменты-обереги и т. п. (Звуковые орудия специального назначения).

III. Звучащие части наряда танцующих: металлические украшения, подвески, колокольчики, бубенчики и т. п.

IV. Приспособления для изменения тембра человеческого голоса.

V. Усовершенствованные национальные музыкальные инструменты.

VI. Прочие инструменты, используемые в современных профессиональных оркестрах народных инструментов.

VII. Инструменты, заимствованные у других народов.

Исследователь дагестанского народного инструментария сталкивается с образцами каждой из этих семи групп. Попытаемся поэтому установить конкретные положения, касающиеся каждой группы в отдельности, исходя из ос-

нового функционального принципа: устойчивого употребления предмета в народной музыкальной практике.

I. Предметы, совмещающие музыкальные и не музыкальные функции

Описанное выше расширение круга объектов, изучаемых этноинструментоведением, привело к тенденции произвольного зачисления в разряд музыкальных инструментов множества совершенно случайных предметов. Защитной реакцией на такое расширительное толкование понятия «народный музыкальный инструмент» явился своеобразный теоретико-методологический пуризм, требующий исключить из сферы научного внимания все мало-мальски «сомнительное».

Думается, что, отказываясь признавать музыкальными инструментами те или иные предметы, **случайно** использованные в бытовом музицировании, не следует вместе с тем упускать из виду такие предметы домашнего обихода, которые имеют определенную хозяйственную, утилитарную или иную не музыкальную функцию, но **постоянно** используются и как музыкальные инструменты. В инструментарии разных народов можно найти немало примеров такого рода.

Так, у мокшан (Мордовия) есть ударный самозвучающий инструмент «пелем», представляющий собой лезвие косы. Отделенная от деревянной ручки металлическая часть косы подвешивается на вытянутый большой палец левой руки. В правой исполнитель держит палочку, обернутую тряпкой. Этой палочкой сильно ударяют по тыльной (тупой) стороне косы. «Во время игры пелем поворачивают вправо и влево, при этом металл ослепительно сверкает, что хорошо гармонирует с ярким звуком «инструмента». До появления гармоник на пелеме играли как в одиночку, так и в ансамбле при сопровождении плясок. До начала танцев исполнитель шел по селению, играя на пелеме и тем самым приглашая молодежь принять участие в общем веселье» («Атлас – 2», с. 77).

В этом описании весьма отчетливо показано, что

сельскохозяйственный инструмент – коса – имеет твердо закрепленную, вторую функцию: музыкального инструмента. Нам важно подчеркнуть некоторые принципиально важные обстоятельства: осуществление музыкальной функции делает невозможным одновременное осуществление функции утилитарной, поскольку режущее металлическое лезвие косы отделяется от рукоятки; кроме того, примечательно, что для извлечения звука, то есть для осуществления музыкальной функции, используется тыльный, не режущий край лезвия, – эти моменты характерны и для многих других предметов, имеющих две различные функции. Не случайный, а устойчивый характер использования сельскохозяйственного орудия в качестве музыкального инструмента проявляется также в использовании его звучания в качестве определенного «эстетического сигнала» – оповещения о предстоящем веселье, что, возможно, связано с какими-либо древними символическими ритуальными действиями или магическим обрядом. Наконец, применение пелема в ансамбле для сопровождения танцев – также очень важное свидетельство полноценности его как музыкального инструмента, органично включающегося в звучание других, более обычных и широко используемых инструментов.

Примером использования предметов хозяйственного обихода в качестве музыкальных инструментов могут служить деревянные столовые ложки. Особенно широко применяются ложки как народный ударный (самозвучащий) инструмент у русских. В настоящее время они применяются не только народными музыкантами, но и входят в состав профессиональных оркестров русских народных инструментов¹⁶. «Ложечники выступали соло, сопровождали пение и пляски, а также входили в состав различных ансамблей», – сообщает «Атлас – 2» (с. 42–43). Существуют различные

¹⁶ Подробнее о русских ложках см., например: *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 101–103; *Васильев Ю., Широков А.* Рассказы о русских народных инструментах. М., 1976. С. 12–15.

способы игры на ложках, но в любом случае исполнитель держит хотя бы две ложки в одной руке тыльными (выпуклыми) поверхностями друг к другу или наружу (вверх): «В левой руке, рукоятками наружу и выпуклостями полушарий внутрь, зажимают 2 ложки так, чтобы при разжати и сжатии пальцев они ударялись одна о другую, – читаем мы в описании одного из самых распространенных способов игры. – В правой руке за рукоятку держат третью ложку и ударяют ею по ложкам в левой руке. Если есть четвертая, большая ложка, то ее засовывают рукояткой за голенище сапога и время от времени ударяют по ней той же третьей ложкой» («Атлас – 2», с. 42). Ясно, что использовать ложку в утилитарных целях в такой ситуации было бы не очень удобно.

Ложки в качестве музыкальных инструментов применяются и у других народов бывшего Советского Союза: в Узбекистане – под названием «кошук» («Атлас – 2», с. 165), в Таджикистане – под таким же названием («Атлас – 2», с. 173), в Мордовии – под названием «куцюрт» («Атлас – 2», с. 77).

Здесь же можно упомянуть латышский ударный инструмент «чагана» – чугунный или железный молоток, ударами которого «по столу или о косяк двери отмечали смену танцевальных фигур» («Атлас – 2», с. 99). В данном случае мы опять-таки видим включение инструмента в ансамбль, сопровождающий танцы, и использование его звучания в качестве «эстетического сигнала».

В Эстонии при исполнении быстрой танцевальной музыки используется и до настоящего времени в ансамбле с другими, обычными музыкальными инструментами примитивный самозвучающий фрикционный инструмент «пингипилль».

Пингипилль – обыкновенная деревянная скамья, один конец которой посыпается березовой золой. Исполнитель трет по ней черенком метлы, ручкой деревянной поварешки или просто палкой. Возникающий хрустящий, скрежещающий звук служит своеобразным ритмо-тембровым фоном к мелодии танца.

В Эстонии же в качестве примитивного шумового инструмента «краатспилль» употребляют рукоятку обычной метлы, которой ритмически ударяют о пол, то есть в положении, прямо противоположном ее хозяйственному употреблению («Атлас – 2», с. 93).

В описанных выше и других подобных случаях мы имеем дело с предметами, обладающими не одной, а двумя или несколькими постоянными функциями. Поэтому их можно назвать бифункциональными или полифункциональными предметами народного быта. Одна из функций¹⁷ – быть музыкальным инструментом – и должна привлекать внимание этноинструментоведения. Совмещение двух различных, в известном смысле противоположных функций в одном предмете не должно смущать ни исследователя, ни читателя. Оно представляется нам не более парадоксальным, чем нерасторжимое единство эстетической и утилитарной функций во многих предметах декоративно-прикладного искусства (домашняя утварь, посуда, отдельные части одежды, например, пояса и мн. др.)

Своеобразие интересующей нас группы предметов заключается в том, что в отличие от предметов декоративно-прикладного искусства, утилитарная и художественная (музыкальная) функции осуществляются здесь не в одновременности, а в последовательности, в чередовании и даже подчеркнуто противопоставляются в самих способах использования предметов.

Значение таких музыкальных инструментов для науки, на наш взгляд, очень велико. Можно предполагать, что во всех подобных случаях мы имеем дело с весьма древними, архаичными образцами народного национального инструментария, позволяющими заглянуть в очень далекое музы-

¹⁷ Полифункциональность **предметов быта**, включающая в себя и функцию музыкального инструмента, не следует смешивать с полифункциональностью **музыкальных инструментов**, о которой мы будем говорить в связи со второй группой объектов – звуковыми орудиями специального утилитарного назначения.

кальное прошлое человечества, поставить вопросы, связанные с историей и генезисом музыкальных инструментов, в конечном счете с происхождением музыкального искусства. Исследователи (К. Закс, А. Шеффнер) указывают, что первые музыкальные инструменты нужно видеть уже в самом человеческом теле, в «земляном барабане» (удары ладонями по земле), в отбивающей ритм палке, в бубенчиках, которые вешали на шею животным и т. п. «Рассматриваемая таким образом эволюция инструментов из неинструментов, равно как и нахождение инструментальной музыки в неспециально инструментальных комплексах, может служить яркой иллюстрацией эволюции музыки из немусыки, генезиса музыкальных форм из проявлений трудовой деятельности древних охотников, собирателей, пастухов, скотоводов, земледельцев»¹⁸.

Объекты рассматриваемой группы – это памятники той очень отдаленной исторической или даже предисторической эпохи, когда музыкальный инструмент как таковой еще не выделился в самостоятельное звуковое «орудие» и не обособился среди других произведений человеческих рук. Несовершенство, элементарность, примитивность этих инструментов, как в конструкции, так и в музыкально-выразительных возможностях (характерно, что здесь преобладают ударные или фрикционные без определенной высоты звука), – все это дополнительные свидетельства их архаичности. Показательно, что подобные инструменты встречаются в современной народной музыкальной практике крайне редко: как только появляются однотипные, но более совершенные по конструкции и качеству звучания самостоятельные музыкальные инструменты, предметы полифункциональные перестают использоваться в качестве музыкальных инструментов, их музыкальная функция ока-

¹⁸ Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление. (К вопросу о генетике музыкального языка) // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка): Сб. реф. М., 1974. С. 99. Ротапринт.

зывается ненужной и быстро утрачивается, отмирает, предается забвению¹⁹.

Выявление описанной группы музыкальных инструментов – предметов хозяйственного назначения имеет принципиальное значение для исследователей дагестанского национального инструментария, поскольку именно древние, архаические слои его, позволяющие судить о самобытных чертах национального музыкального мышления, остаются пока наименее изученными и даже не введены в научный обиход. Такие инструменты, как саргас (медный таз), салинж (медный поднос) и бишкуп (тарелка, блюдо), кали (деревянная мерка для муки и зерна, применяемая как барабан), палка-жезл «маргъ» в обрядовом шествии – вызывании дождя, – все это инструменты, которые существенно расширяют круг представлений о составе дагестанского народного инструментария и его специфическом национальном характере.

II. Звуковые орудия специального назначения

В народном быту и трудовой деятельности употребляется немало звучащих предметов, звуковых орудий, звучание которых является их единственной или почти единственной главной формой действия, главной функцией, но которые в то же время не принято относить к музыкальным инструментам в тесном смысле слова. Таковы всевозможные сигнальные, охотничьи, военные, «сторожевые» или «охранные», пастушеские, детские, магические инструменты; различные бубенчики и колокольчики: на дверях (оповещение о приходе), на сбруе лошадей и на дуге (также сигнализирующие о приближении тройки, и одновременно отпугивающие диких зверей), на шее животных, например, коров (по звуку такого колокольчика легче найти заблудившееся животное). Таковы же разнообразнейшие охотничьи свистки, пищалки, трещотки и тому подобные приспособления для привлечения (манки) или вспугивания птиц и животных; деревянные

¹⁹ Об этом свидетельствуют наблюдения всех авторов, описывающих упомянутые выше инструменты во втором издании «Атласа музыкальных инструментов народов СССР».

колотушки ночных сторожей, сигнальные военные и почтовые рожки, инструменты, применяемые в магических обрядах (например, для исцеления больных, для отпугивания злых духов, для прекращения дождя и т. п.), инструменты-обереги и многое другое.

В современном музыкознании нет единства взглядов на эту обширную и достаточно разнородную группу звучащих орудий. Ряд такого рода инструментов нашел отражение в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР». Вместе с тем К. Вертков, являющийся редактором и одним из авторов этого издания, не без раздражения писал: «Нередко приходится встречаться с тем, что в разряд музыкальных инструментов зачисляют всевозможные свистки, пищалки, трещотки, молотки, палки, трости и т. п., издающие лишенный какой-либо внутренней организованности свист, писк, жужжание, треск, стук, шум»²⁰. «Музыкальным инструментом, – говорит далее Вертков, – может стать лишь тот звучащий предмет, который обладает способностью издавать фиксируемые по высоте и ритмически организованные звуки или воспроизводить четко регулированный ритм»²¹. «Следовательно, – заключает он, – ни трещотка, применяемая в коллективной охоте на зверя, ни колотушка ночных сторожей, ни свисток, на котором можно издавать неизменяемый по высоте звук, ни другие, подобные им, звучащие предметы не являются музыкальными инструментами и не могут служить объектами инструментоведения»²². Этот вывод исследователя не представляется нам сколько-нибудь убедительным. Выдвинутые им критерии весьма неопределенны, само их выдвижение никак не аргументировано, общая концепция предмета этноинструментоведения, вырисовывающаяся за этими формулиров-

²⁰ Вертков К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы / Сост. и ред. И.И. Земцовский. М., 1973. С. 264.

²¹ Там же. С. 265.

²² Там же. С. 264–265.

ками, представляется крайне консервативной по тенденциям и эклектичной по теоретическим установкам. Так, понятие «внутренней организованности» звучания автором не раскрыто и, в сущности, оказывается бессодержательным. Требований высотной фиксации не выдерживает целая группа ударных инструментов с неопределенной высотой звучания. Сам Вертков в своей вводной статье «Атласа» выделил их в общей классификационной системе в отдельный вид: Группа III, мембранные (мембранофоны). Подгруппа 1. Ударные, вид: «ненастраивающиеся, со звуком неопределенной высоты» («Атлас – 2», с. 23)²³.

Что же касается требования «обладать способностью издавать... ритмически организованные звуки или воспроизводить четко регулируемый ритм», то, с одной стороны, такой способностью обладают все звучащие предметы, с другой, «четко регулируемый ритм» – вовсе не единственная форма ритмической организации в музыке...

Противоречивость позиции К. Верткова очень наглядно проявилась в оговорке, касающейся ряда народных инструментов, вошедших в состав современных профессиональных оркестров (симфонического, духового, эстрадного), таких как там-там, гонг, тарелки, маракас. «Надо иметь в виду, – пишет Вертков, – что в своей подлинно народной музыкальной стихии они выполняют определенные функции ритмических и тембровых инструментов»²⁴. Это признание, в сущности, зачеркивает всю его аргументацию против признания этой группы звуковых орудий музыкальными инструментами. Не абстрактные рассуждения о том, когда, при каких условиях звуковое орудие «может стать» музыкальным инструментом, а изучение живой музыкальной практики и здесь должно быть отправной точкой исследователя.

²³ Инструменты «со звуком неопределенной высоты» выделены и в классификационной схеме первого издания «Атласа» (с. 18).

²⁴ Вертков К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР. С. 264. (Выделено мной. – М. Я.).

Наблюдения многих исследователей показывают, что звучащие предметы народного быта легко превращаются в музыкальные инструменты, используются в ансамбле с другими, обычными инструментами. Следовательно, в данном случае также происходит смена функций, но сами функции не столь противоположны, как в рассмотренной выше группе: меняется не способ манипуляций с предметом, не принцип его использования, а **функция звучания**, в одном случае, скажем, сигнальная, в другом – собственно музыкальная.

Так, литовский народный инструмент «скрабалас» – это деревянный колоколец в виде четырехгранной усеченной пирамидки с подвешенным внутри деревянным шариком. Такой колоколец надевается на шею домашних животных. Набор этих сигнальных инструментов применялся в оркестре известного ансамбля песни и танца Литовской ССР «Летува».

Для совершения ритуальных обрядов и для оповещения о сборе крестьян на барщину употреблялся в прошлом литовский инструмент «кялмас» – односторонний барабан из выжженного изнутри пня ивы, березы. Одновременно кялмас применяли для сопровождения «и в качестве ритмического инструмента вводили в различные ансамбли» («Атлас – 2», с. 106). Любопытно, что ныне, когда ритуальные и сигнальные функции кялмаса исчезли, он сохранился именно в качестве самобытного национального музыкального инструмента.

Надо сказать, что такого рода перемены функций звучащих предметов в народной практике происходят достаточно легко. «В музыкальном инструментарии трудно провести грань между специфически музыкальными инструментами и инструментами сигнальными, культовыми и т.п.», – пишет С.Л. Гинзбург, утверждающий даже-что, на-

пример, «в инструментарии Южной Америки такое разграничение совершенно неосуществимо»²⁵.

Нам представляется, что все «звучащие предметы» должны быть включены в сферу внимания исследователей народных музыкальных инструментов, вне зависимости от того, известны ли нам случаи использования их в народной музыкальной практике (разумеется, это обстоятельство должно быть каждый раз особо оговорено). В них своеобразно отражается природа народно-национального звукового мышления. В них же нередко содержатся прародители народного музыкального инструментария.

Пристального внимания заслуживают музыкальные инструменты-игрушки, такие, в частности, как балхарские глиняные свистульки, даргинские раххикон и чанг-чутур, табасаранский багар, всевозможные пищики и свистки из древесной коры, соломы, стебельков травы, «перьев» зеленого лука и т. п. В этнографии и фольклористике, в частности в музыкальной фольклористике, уже давно установлено, что нередко именно «среди детей продолжают бытовать напевы и музыкальные инструменты, некогда игравшие колоссальную роль у взрослых»²⁶.

На важность изучения рассматриваемой группы объектов указывал и видный советский инструментовед П.Н. Зимин, считавший, что «различные звуковые и шумовые орудия, ...хотя и утратили сейчас всякое музыкальное значение, но в далеком прошлом употреблялись в качестве музыкальных инструментов. Кстати, – добавляет он, – Государственным институтом музыкальной науки предлагалось назвать такие орудия музыкальными инструментами»²⁷.

²⁵ Гинзбург С.Л. Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов индейцев Южной Америки // Музыкознание: Сб. статей. Л., 1928. С. 116.

²⁶ Грубер Р.Н. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941. С. 372.

²⁷ Зимин П.Н. Наставление к описанию и определению музыкальных инструментов. М., 1929. С. 25–26.

III. Звучащие части наряда танцующих

На первый взгляд, эта группа «звучащих предметов» принципиально не отличается от предыдущей. Их звучание само по себе, например, во время ходьбы, изолированное от синтетического музыкально-танцевального целого, не представляет собой «музыки» как таковой. Всевозможные металлические украшения, нагрудные, височные, поясные подвески, металлические или кожаные браслеты с погремушками, бубенчиками и т. п. на руках и на ногах (у щиколоток) встречаются у очень многих народов. Огромное разнообразие подобного типа украшений у всех народов Дагестана общеизвестно. У таджиков, узбеков, удмуртов встречаются браслеты с бубенчиками (колокольчиками). У таджиков и узбеков они носят название «занг»²⁸, у узбеков встречается также название «занг-бозлик»²⁹. У удмуртов этот инструмент называется «чингыли»³⁰ (интересно сравнить это название с лакским названием бубна – «ччиргылу»).

Все эти предметы также сближаются с группой бифункциональных предметов, но своеобразие их в **одновременном** (не взаимоисключающем) сочетании двух эстетических функций, поскольку украшение оказывается одновременно и музыкальным инструментом (или музыкальный инструмент – украшением). Можно, наконец, видеть здесь и полифункциональное единство, совмещение двух эстетических и одной утилитарной функции, так как украшение может нередко служить укреплению прически или головного убора, одежды (пояс) или, в случае необходимости, выполнять защитную функцию: нагрудные и височные

²⁸ Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд-е 2. С. 75, 165, 173. Во всех случаях говорится о кожаных браслетах, но на единственной фотографии этого инструмента в альбоме (узбекский занг, фото № 618) ясно видно, что браслет, к которому прикреплены бубенчики, – металлический.

²⁹ Миронов Н. Музыка узбеков // Труды научно-исследовательского института по изучению классической и народной музыки Узбекистана. Самарканд, 1929. С. 10.

³⁰ «Атлас – 2». С. 75.

подвески, массивные пояса – своего рода панцирь; от военных доспехов, они, возможно, и ведут свое происхождение.

При движениях в танце, при ударах в ладоши эти украшения-инструменты издают очень характерные звуки: короткое позванивание подвесок или более «мелодичный» звон колокольчиков и т. п., которые составляют существенную и неотъемлемую часть музыкального целого.

Смущающим обстоятельством является то, что звуки эти исходят не от музыкантов, а от танцоров и полностью зависят от их движений. «Звучание этих бубенчиков, – пишет, например, Б.М. Беляев в связи с узбекскими зангами, – целиком зависит от телодвижений танцора и как составная часть музыки, сопровождающей танец (в смысле учета его в «партитуре» музыкальной пьесы), не рассматривается»³¹.

Эта аргументация не представляется нам достаточно убедительной. Думается, что и здесь позиция исследователя имеет исходной точкой представления современного музыканта-профессионала, является, в конечном счете, европоцентристской. Между тем методологически правильным был бы подход, учитывающий специфику народной музыкальной культуры, комплексно и непредвзято охватывающий явления народного художественного творчества во всей их полноте, во всем их богатстве.

Что значит «Звучание... целиком зависит от телодвижений танцора...»? Разве эти движения произвольны, хаотичны, вступают в противоречие с ритмом и характером музыки?! Разумеется, нет. Более того, танцующие весьма чутко учитывают звучание металлических подвесок, бубенчиков и т. п. и нередко намеренно усиливают их звучание специальными жестами и движениями: резким встряхиванием рук, прыжками, ударами ног, «вибрирующими» движениями корпуса, плеч, рук. Или, наоборот, приглуша-

³¹ Беляев В.М. Музыкальные инструменты Узбекистана // Труды Научно-исследовательского института по изучению народной и классической музыки узбеков. М., 1933. С. 16.

ют, умеряют эти звуки в точном согласии с музыкальным целым, сознательно дополняя и обогащая его.

В сущности, танцор является здесь одновременно и музыкантом: **совмещение функций** происходит уже не только в инструментарии, но и в исполнителе. В качестве примеров можно назвать не только испанские и латиноамериканские танцы с кастаньетами, но и дагестанские танцы барабанщиков и шествия с участием музыкантов (например, в свадебных обрядах народов Южного Дагестана, в частности в шествии невесты у горских евреев)³².

Изучение описываемой группы предметов сопряжено с такими проблемами, как сложность фиксации их звучания в магнитофонной и нотной записях, неясности классификационных проблем. Однако трудноуловимость и трудноописуемость объекта должны лишь побуждать ученых к поискам более совершенных форм и способов исследования, более тонких и точных средств записи результатов наблюдений. Ясно, что вышеуказанные обстоятельства не могут быть причиной того, чтобы звучание бубенчиков, колокольчиков, металлических подвесок и украшений, звучание, являющееся органической частью синтетического музыкально-танцевального целого, не учитывалось при анализе явлений фольклора, а сами звучащие предметы не рассматривались как объекты этноинструментоведения, то есть как своеобразные музыкальные инструменты.

IV. Предметы, используемые для изменения тембра человеческого голоса

В народной музыкальной практике встречается своеобразная форма звукоизвлечения, объединяющая элементы вокального и инструментального исполнительства. Испол-

³² Наиболее впечатляющий пример сочетания, совмещения функций танцоров и музыкантов мне довелось наблюдать во время смотра народных танцевальных ансамблей Российской Федерации в Москве в 1978 году: мужской танец ансамбля «Эргырон» танцоры исполняют под аккомпанемент магического ритма, который они сами же выбивают ногами (никакого другого аккомпанемента танец не имеет).

нитель «поет» мелодию без слов, прислоняя к губам лист растения, пластинку рыбьей чешуи, кусочек березовой коры, кино- или фотопленки, особым образом надрезанный стебелек камыша или тростника, наконец, гребешок с согнутой пополам полоской бумаги и т. п. Вибрация этих предметов во время пения придает мелодии жужжащий, дребезжащий, «зудящий» призыв.

Синтетический вокально-инструментальный характер этой формы звукоизвлечения и элементарно простая, «примитивная» конструкция инструментов, – вот, вероятно, главные источники сомнений при подходе исследователей к данной группе объектов. В первом издании «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» их нет. Во втором издании все они включены в группу мембранных инструментов и образуют подгруппу мирлитонов, о которых сказано следующее:

«Группа III. Мембранные (мембранофоны). Источник звука – натянутая **мембрана**.

...Подгруппа 3. Мирлитоны – мембрана инструмента вибрирует под воздействием звуковой волны человеческого голоса³³, усиливает его и придает ему особую жужжащую окраску» («Атлас – 2», с. 22. Статья К. Верткова «Музыкальные инструменты народов СССР»).

Включение этой группы инструментов во второе издание «Атласа» – это свидетельство существенной эволюции взглядов его создателей, прежде всего самого К. А. Верткова, ранее причислявшего их, вслед за румынским ученым Тибериу Александру, к разряду «псевдоинструментов»³⁴.

Термин «псевдоинструменты» представляется нам – особенно в условиях русского языка – крайне неудачным, попросту неприемлемым. Если объект исследования назы-

³³ Думается, правильнее было бы говорить не о «волне человеческого голоса», а о струе воздуха, возникающей при пении.

³⁴ См.: Вертков К.А. Музыкальные инструменты как памятники этнической и историко-культурной общности народов СССР // Славянский музыкальный фольклор / Сост. и ред. И.И. Земцовский. (Фольклор и фольклористика). М., 1972. С. 97–113.

вать «псевдообъектом», то науку о нем придется, пожалуй, именовать «псевдонаукой», в нашем случае – «псевдоинструментоведением»... Главное, однако, не в терминологических нюансах, а в познании еще одной стороны народного музыкального творчества. Термин Т. Александру, строго говоря, бессодержателен, как любой термин, образуемый по негативному принципу: он сообщает нам, чем не являются рассматриваемые объекты, но не дает информации об их сущности. Чтобы подчеркнуть своеобразную тембро-преобразовательную, темброизменяющую сущность этих инструментов, их можно называть «тембротрансформаторами» или дополнительными, вспомогательными инструментами. Вспомогательная функция мирлитонов заключает в себе соблазн сблизить их с другими приспособлениями, меняющими окраску звучания основного источника звука, например, с сурдинами современных струнных смычковых и медных духовых инструментов симфонического оркестра. При определенном сходстве функций следует, однако, видеть и некоторые различия этих двух групп объектов:

- сурдины ослабляют, а мирлитоны слегка усиливают основной источник звука;

- сурдины преобразуют звучание инструмента, мирлитоны – окраску человеческого голоса;

- сурдина не является самостоятельным источником звука, ее функции строго ограничены изменением окраски звучания, в то время как мирлитоны издают свой собственный звук – «призвук»;

- некоторые мирлитоны используются для извлечения пронзительных вибрирующе-свистящих звуков без помощи пения, подачей сильной струи воздуха.

Не вполне убедительным представляется нам включение всех этих инструментов в группу мембранофонов и отнесение их к подгруппе мирлитонов. Мирлитоны (от французского слова, означающего «дудка», «трубочка с кремом») – это, по определению, данному в «Музыкальной энциклопедии» и в основном совпадающему с определением «Атласа – 2», «музыкальные инструменты с мембраной,

которая усиливает и окрашивает в особый тембр поющий человеческий голос»³⁵. Этому определению соответствуют лишь некоторые из инструментов, описанных в «Атласе – 2», в качестве мирлионов: украинская очеретына (с. 60), марийский инструмент ефи (с. 67), эстонский роопилль (с. 93), чувашский турапа каланы (гребешок с полоской папиросной бумаги) (с. 73)³⁶. Во всех остальных случаях (пластинка рыбьей чешуи, лист растения, кусочки березовой коры, фотопленки и т. п.) нет ни натянутой мембраны, как отдельной части инструмента, служащей признаком принадлежности к мембранофонам, ни трубочки, являющейся, как видно из происхождения самого термина, определяющим признаком мирлионов.

Из сказанного ясно, что определяющий классификационный критерий – источник звука – должен быть рассмотрен в каждом конкретном инструменте описываемого типа отдельно. В результате разные их виды попадают в различные группы и подгруппы.

V. Усовершенствованные национальные музыкальные инструменты

Дискуссионным представляется здесь, как и в двух следующих группах, не вопрос о том, считать ли усовершенствованные модели национальных музыкальных инструментов музыкальными инструментами, – это ясно; а вопрос о том, являются ли эти инструменты народными. Вопрос этот заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку, с одной стороны, он имеет актуальное значение для дагестанского инструментария, а с другой – в освещении его

³⁵ Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Стб. 609.

³⁶ Чувашский турапа-каланы не вполне укладывается в эту уточненную классификацию. Этот бифункциональный предмет еще раз демонстрирует сложность классификационных проблем. Парадоксально, что они, как правило, тем сложнее, чем проще сами инструменты. Весьма показательно, что в «Атласе – 2» однотипные инструменты рассматриваемой категории в одних случаях попали в мирлионы, в других – в язычковые. (Возможно, однако, что между ними есть какие-то существенные различия, не выявленные в описаниях инструментов).

в отечественной литературе также нет отчетливо сформулированной позиции, а научная практика выявляет различные, диаметрально противоположные подходы.

Попытки существенного конструктивного улучшения бытующих народных инструментов и появление созданных на их основе так называемых усовершенствованных инструментов связаны обычно с развитием широкого, массового производства, с опытами создания оркестров народных инструментов и вытекающей отсюда необходимостью согласования строя и настройки инструментов, улучшения (усиления) качества их звучания, а также с повышенными виртуозно-техническими требованиями и т. п.

Эксперименты этого рода в России начались около ста лет назад и связаны в первую очередь с именем В.В. Андреева и с созданием совершенной концертной балалайки, а затем и целого оркестрового «семейства» балалаек с хроматическим звукорядом – от балалайки-пикколо до балалайки-контрабаса. После революции большой размах получили работы по усовершенствованию инструментария многих народов Советского Союза. Опыты такого рода предпринимались и в Дагестане. Инициатором и руководителем этой работы в середине 30-х годов, в первые годы существования Ансамбля песни и танца Дагестана, был выдающийся деятель национальной музыкальной культуры Т.А. Мурадов. «В эту пору он занимался широким экспериментированием в области улучшения звучания дагестанских народных музыкальных инструментов, – вспоминал Г.А. Гасанов, бывший в то время художественным руководителем Ансамбля. – ...Специальная музыкальная мастерская, в работе которой активное участие принимал Абуталиб Гафуров, изготавливала по указанию Татама Мурадова народные инструменты нового типа: удлиненные зурны, чагана с боковыми вырезами и медным резонатором, басовые виды кумузов и т. п.»³⁷

³⁷ Гасанов Г.А. Наши встречи. (Воспоминания о Татаме Мурадове) // Искусство Дагестана. Махачкала, 1965. С. 61.

Позднее попытка создания оркестровых семейств дагестанских инструментов предпринималась в мастерской, руководимой известным конструктором музыкальных инструментов В.Г. Буни (в Ереване).

Подобная работа продолжается мастерами-энтузиастами, работающими в разных городах и селениях республики. Так, мастер-самоучка из Хунзаха Гусейн-Гаджи Шамхалов (1944–1976) работал над усовершенствованием дагестанских струнных инструментов. В частности, он изготовил хроматический кумуз с 18 и 19 ладами, с четырьмя различно настроенными металлическими (гитарными) струнами и огромным диапазоном от фа малой до си-бемоль второй октавы; необычную модель пандура с расширенной задней стенкой. Безвременная гибель прервала эти интересные опыты талантливого мастера.

Следует сказать, что работы по усовершенствованию народных музыкальных инструментов – дело очень тонкое, сложное, требующее долгого кропотливого труда, чутья и такта. К.А. Вертков справедливо свидетельствует, что создание новых («усовершенствованных») инструментов ведет «к неизбежному в ряде случаев изменению звукорядов, а также и к известному изменению тембровых особенностей инструментов», наконец, к отказу от традиционных способов игры на них. «По-другому, чем народные, звучат усовершенствованные узбекские и туркменские гиджаки и дутары, киргизские комузы и кияки. Отклонились в этом отношении от народных образцов оркестровые казахские кобызы и домбры, грузинские пандури, чонгури, гонги, чунири и т. д.»³⁸

Усовершенствованные дагестанские народные инструменты оказались в подавляющем большинстве очень несовершенными, непригодными для использования в оркестровой практике и, за исключением семейства агач-кумузов, не привились в существующих музыкальных коллективах, а образцы их, к сожалению, не сохранились.

³⁸ Вертков К. Музыкальные инструменты народов СССР // «Атлас – 2». С. 16.

В обоих изданиях «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» усовершенствованным моделям и семействам уделено весьма большое место. Однако, за редчайшим исключением, эти инструменты **не имеют никакого применения в народном музыкальном быту** и встречаются лишь в профессиональных оркестрах и ансамблях народных инструментов. Сказанное в полной мере относится и к народному музыкальному исполнительству Дагестана.

Нам представляется, что усовершенствованные, созданные на основе имеющихся, но существенно отличающиеся от них, качественно новые музыкальные инструменты следует называть **национальными музыкальными инструментами** или **инструментами национального оркестра**. Народными можно называть лишь те из них, которые народ **принял и усвоил** в своей музыкальной **практике наравне с традиционными**. При таком подходе обычная современная балалайка (конструкции В.В. Андреева) – это русский **народный** инструмент, но балалайка-бас, или контрабас – русский **национальный** инструмент, инструмент русского (или, как говорили и писали прежде, «великорусского») оркестра.

Исходя из этого критерия, дагестанские усовершенствованные инструменты, такие как агач-кумуз-тенор, агач-кумуз-бас, в Атлас дагестанских **народных** инструментов не включаются.

VI. Прочие инструменты, входящие в состав оркестров народных инструментов (к вопросу об уде)

Помимо обычных народных инструментов и усовершенствованных моделей и семейств, в современных национальных оркестрах нередко используются различные инструменты европейского симфонического оркестра и отдельные народные инструменты инонационального происхождения. Так, в ряде крупнейших русских народных оркестров эпизодически используются флейта, гобой, кларнет. В оркестре Краснознаменного им. А.В. Александрова ансамбля

песни и пляски Советской Армии русские народные инструменты сочетались с инструментами духового оркестра (трубами, тромбонами и др.). В Государственной заслуженной капелле бандуристов бывшей УССР применялись обычные оркестровые (симфонические) литавры, в Государственном оркестре бывшей БССР – литавры, гобой, кларнет и т. д.

Вполне аналогичное положение было и в оркестре народных инструментов Дагестанского радио. Кроме флейты, кларнета, баяна, гармоники³⁹, здесь использовался уд – струнный инструмент арабского происхождения, имеющий некоторое распространение в Армении, Азербайджане, а в прошлом – и в Узбекистане.

Ясно, что и здесь решающим критерием в вопросе о народности инструмента является использование или отсутствие его в народной музыкальной практике. Уд не встречается ни у одной из дагестанских народностей, не существует также каких-либо сведений о его бытовании в Дагестане в недавнем или отдаленном прошлом. Ясно, что этот инструмент не может считаться дагестанским народным. Это, однако, не помешало автору очерка о музыкальной культуре Дагестана зачислить уд в дагестанские народные инструменты. В книге «Музыкальная культура автономных республик РСФСР» даже помещена фотография с изображением уда⁴⁰.

VII. Инструменты, заимствованные у других народов

Эту группу образуют инонациональные по происхождению инструменты, получившие широкое распространение в национальной народной музыкальной практике данного этнического региона. «Если инструмент используется

³⁹ В последние годы в состав Оркестра дагестанских народных инструментов республиканского Комитета по телевидению и радиовещанию вместо пришедшего в негодность бас-кумуза была введена также русская басовая балалайка.

⁴⁰ Керимов С. Дагестанская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 105–124.

в повседневной жизни для сопровождения различных проявлений народной культуры, – говорит в связи с этим Ю. Страйнер, – мы считаем его народным инструментом, даже если был куплен, привезен, изготовлен на заводе, заимствован у соседней этнической группы. Использование инструмента имеет для нас первостепенное значение»⁴¹.

При всей кажущейся простоте проблемы и четкости критериев, вопрос о каждом конкретном случае решается не так уж легко, особенно, если учесть, что акцент проблематики несколько смещается с качества «народности» на качество «национальности».

Можно ли считать, скажем, такой широко распространенный, достаточно давно усвоенный, например, кумыками, инструмент, как гармоника, кумыкским или дагестанским **национальным** инструментом? Как характеризовать в этом плане популярнейшую в кумыкской среде в последние 45–50 лет гитару? Является ли широко бытующий в Южном Дагестане, у лезгин, табасаранцев, горских евреев кларнет лезгинским, горскоеврейским, табасаранским?

Позиция многих отечественных исследователей в этом вопросе носит оттенок некоторой неуверенности, двойственности, даже в тех случаях, когда сами инструменты рассматриваются среди прочих, традиционных народно-национальных инструментов. Так, Вертков, в сущности, не признает заимствованные инструменты народными, тщательно избегая называть их таким образом: «**помимо** народных музыкальных инструментов, – читаем мы в его вступительной статье ко второму изданию «Атласа», – в СССР находят широчайшее, почти повсеместное распространение такие инструменты, как гармоника (включая баян, аккордеон и так называемую «восточную» гармонику), скрипка, гитара (преимущественно семиструнная) и мандолина, а в Молдавии, Украине, Белоруссии и республиках Прибалтики, кроме того, флейта, кларнет, отчасти труба и вентильный тромбон» («Атлас – 2», с. 6. Выделено мной. –

⁴¹ Страйнер Ю. Указ. соч. С. 34.

М. Я.). В этой же работе встречается прямое противопоставление «заимствованных» и «национальных» инструментов: «В некоторых автономных республиках Поволжья, и в Мордовии прежде всего, – пишет Вертков, – гармоника заняла господствующее положение, **вытеснив национальные инструменты**» («Атлас – 2», с. 6. Выделено мной. – М. Я.).

М. Нигмедзянов в содержательном исследовании о татарских народных музыкальных инструментах указывает, что «из них мандолина, баян и аккодеон заимствованы и **не имеют каких-либо особенных татарских национальных черт**. Современные скрипка, кабал и домра также лишены особых отличий»⁴².

Действительно, если говорить о конструкции, то в фабричных инструментах «особых отличий» нет (во всех смыслах слова «отличие»), независимо от того, какой народ их использует. Однако сама постановка проблемы должна быть, на мой взгляд, несколько иной: нужно рассматривать инструмент не как абстрактный предмет, а в его конкретном существовании, в его музыкальном функционировании, поскольку в этих случаях **национален не инструмент сам по себе, как предмет, а инструмент в живом реальном звучании, в национальной музыкальной практике**. Только такой подход дает возможность установить отличия татарской гармоники от русской, их обеих от дагестанской и т. д.

Воздействие традиционно-консервативной точки зрения, не включающей в сферу своего рассмотрения заимствованные (обычно – фабричного производства) инструменты, проявляется порой и в объяснениях причин распространения «чужого» инструмента в данной национальной среде. Так, в той же работе М. Нигмедзянова говорится, что «эти инструменты вошли в быт народа и даже стали подлинно народными потому, что, по-видимому (!?), подобные им

⁴² Нигмедзянов М.Н. Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. Вып. 2 / Ред.-сост. А.А. Банин. М., 1978. С. 268. (Выделено мной. – М. Я.).

инструменты уже когда-то бытовали здесь»⁴³. Думается, в этих, пусть с оговоркой, предположительных объяснениях есть натяжка, явный «реверанс» в сторону консервативно-националистической охранительной точки зрения: «Это, мол, не новые, не заимствованные, а исконно национальные инструменты. Они и раньше, давно, «когда-то», были наши, а теперь – опять наши!» Но разве народ лишен способности усваивать новое, прежде ему неизвестное, но необходимое в новых условиях существования?! Предположение же, что когда-то в отдаленном, забытом прошлом татарский народ имел инструмент, подобный, скажем, баяну (изобретенному в России в начале XX века), выглядит, надо признать, достаточно неубедительно.

Вопрос о народности и национальности заимствованных инструментов мы решаем исходя из тех же общих критериев, к которым мы обращались в предыдущих случаях, в конечном счете – на основе изучения национальной народной музыкальной практики. Но, учитывая определенные методические и психологические затруднения, возникающие при соприкосновении с данной группой инструментов, попытаемся установить некоторые более конкретные, детальные критерии.

Дело в том, что для признания инструмента народным необходимо установить, что использование его в музыкальном быту или народной профессиональной практике не единично, не случайно, а отличается **постоянством, широтой, устойчивостью**, что, в свою очередь, видимо, связано с известной **давностью** усвоения инструмента, с длительностью его бытования в народе.

К сожалению, все эти критерии, количественно неопределенные и часто трудноустановимые, например, что значит «широко распространены» – встречаются в каждом селении, в каждом доме, у некоторых народных музыкантов-профессионалов? Какой срок считать «длительным» (или недостаточно длительным) – пять, десять лет? Полвека? Век?

⁴³ Нигмедзянов М.Н. Указ. соч. С. 268.

Поэтому существенными дополнительными критериями могут здесь быть, на наш взгляд, следующие:

1) Использование заимствованного инструмента в ансамблевом исполнительстве в сочетании с традиционными для данной национальности инструментами.

2) Наличие самобытных приемов игры, способов звукоизвлечения, штриховой техники и т. п., вытекающих из природы национального музыкального мышления данного народа и не присущих исполнительству на заимствованном инструменте в его прежнем бытовании.

3) Конструктивные изменения, внесенные местными исполнителями и мастерами (изменение строя или настройки, количества струн, ладков и т. п.) в соответствии с потребностями национальной культуры.

Здесь следует иметь в виду, что появляющиеся в новых национальных условиях бытования инструмента конструктивные изменения не всегда и не обязательно имеют форму усложнения, «усовершенствования». Приспособление к нуждам своей культуры может выглядеть и как упрощение, «ухудшение», «обеднение» инструмента. В цитированной выше работе Нигмедзянова показано, что мажорные аккорды левой клавиатуры русской гармоники, усвоенной в Татарии, нередко противоречат минорному строю татарских народных мелодий. Чтобы «нейтрализовать» эту чуждую национальному мышлению ладовую однозначность басовых аккордов, говорит исследователь, «некоторые мастера исключали из аккорда терцовый тон и ценой утраты полноты мажорного трезвучия расширяли возможности ладовой трактовки созвучия»⁴⁴. Таким образом, **расширение** возможностей (в данном случае – расширение сферы национального бытования) достигается путем **утраты, усовершенствование** – через **упрощение** конструкции, – формулировка исключительно точная при всей ее внешней парадоксальности!

4) Близким к предыдущему признаком национально

⁴⁴ Нигмедзянов М.Н. Указ. соч. С. 289.

самобытного применения инструмента может служить также **неиспользование** каких-либо типичных для него (в его изначальном бытовании) приемов игры, способов звукоизвлечения и т. п. Таким образом, признаком самобытного **усвоения** мы предлагаем считать такое **неполное освоение**, при котором игнорируются какие-либо традиционные выразительные или технические возможности, присущие самой природе этого инструмента. В ряде случаев можно говорить даже о намеренном избегании средств, чуждых усваивающей культуре.

В качестве примеров можно указать на неупотребительность высоких позиций при игре на скрипке у многих народов, а также отсутствие на инструменте четвертой струны. Так, А.В. Руднева отмечает, что в Курской области «скрипка в ансамбле стала преемницей исчезнувшего ныне старинного народного струнного инструмента – гудка. Традиции скоморошьяго искусства игры на гудках сказались и на приемах игры на скрипке. В курских скрипках преобладает трехструнный квинтовый строй. **Даже фабричная четырехструнная скрипка** используется как трехструнная»⁴⁵.

В «Атласе – 2» указывается, что при игре на татарской «тальян-гармони», представляющей собой несколько измененную разновидность русской гармоники, «левая клавиатура используется мало. Время от времени на ней берутся лишь отдельные ноты, либо упрощенно дублируется мелодия». («Атлас – 2», с. 78).

5) Важным признаком усвоения заимствованного инструмента как своего собственного является включение его в обрядность, как специально музыкальную, так и бытовую.

Примером включения инструмента в бытовую обрядность может служить та же гармоника, которая в Осетии была прочно усвоена еще в прошлом столетии под названием

⁴⁵ Руднева А.В. Выступление на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук // Труды VII МКАЭН. Том. VII. М., 1970. С. 439.

«иронкандзалфандыр» и, как свидетельствует «Атлас – 2» в конце XIX – начале XX века была традиционным подарком жениха невесте («Атлас – 2», с. 138).

6) Осетинская гармоника дает возможность отметить еще одну характерную деталь национального усвоения инструмента, связанную с традиционной половой дифференцией исполнителей. Гармоника была заимствована осетинами (как и всеми другими народами Северного Кавказа) у русских: ее привезли сюда солдаты-гармонисты. Однако у осетин, как и у дагестанцев (например, кумыков), в прошлом играть на гармонике разрешалось только женщинам. В России же это, как известно, был специфически «мужской» инструмент.

7) Дополнительным критерием может служить также наличие местного национального названия (часто – нескольких названий) заимствованного инструмента, не совпадающего с его прежним названием.

Все сказанное имеет непосредственное отношение к большей части дагестанского инструментария, включая не только такие сравнительно новые для народного музицирования инструменты, как гармоника, баян, аккордеон, гитара, кларнет, домра, мандолина, балалайка, скрипка, но также и более традиционные, усвоенные сравнительно давно: кеманча, тар, саз, чунгур.

Некоторые проблемы классификации

Другой круг проблематики, имеющий первостепенное значение для жанра «Атласа народных музыкальных инструментов», это принципы классификации народных музыкальных инструментов.

В основе общепринятой современной классификации музыкальных инструментов (в том числе и народных) лежит система, предложенная К. Заксом и Э. Хорнбостелем и восходящая к классификационным схемам В. Маййона и Ф. Геварта.

Важнейшие достоинства этой системы – четкость и простора классификационных критериев (источник звука и

способ звукоизвлечения) и детальная разработанность схемы, распределяющей инструменты по группам, подгруппам, видам и подвидам.

Однако многообразие музыкальных инструментов и сложность музыкального инструмента как объекта изучения таковы, что даже эта детализированная система не всегда удовлетворяет исследователей.

Существует ряд инструментов, на которых применяются различные приемы звукоизвлечения. Например, на смычковых инструментах широко применяется прием игры щипком, поэтому их можно было бы классифицировать как смычково-щипковые. При игре на мембранных инструментах (барабан, бубен) кроме удара (палочкой, ладонью, пальцами) применяется особое движение по мембране пальцем, то есть трение, характерное не для ударных, а для фрикционных инструментов. Металлические подвески (пластинки, кольца) на бубне превращают его в мембранно-самозвучающий инструмент и т. д.

Попытки усовершенствования системы Закса-Хорнбостеля предпринимаются исследователями также и потому, что она не отражает такие существенные черты национального народного инструментария, как самобытное или привнесенное (заимствованное) происхождение инструментов и их функции в народном быту и музыкальной практике. Нередко поэтому встречаются опыты двойной классификации. Так, автор ряда работ о казахских народных инструментах Б. Сарыбаев в своей монографии⁴⁶ наряду с классификационной схемой, принятой во втором издании «Атласа музыкальных инструментов народов СССР», дает особую, дополнительную – «функциональную» классификацию, учитывающую «основное назначение инструментов»: подача военных сигналов, охота, ритуальные действия, пастушеский быт, народное исполнительское искусство.

⁴⁶ *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978. С. 48.

Двойную классификацию предлагали и авторы первой монографии о дагестанском музыкальном фольклоре Х. Ханукаев и М. Плоткин. Наряду с общепринятым разделением на духовые, струнные и ударные, они пытались ввести «исторические категории», исходя из степени архаичности конструкции инструмента и его местного или заимствованного, привнесенного происхождения. Таким образом, здесь, в сущности, соединились две разные группы вопросов: о древности инструментов и об их самобытности.

Не вдаваясь в детальное рассмотрение этих сложных проблем (следует помнить, что работа Х. Ханукаева и М. Плоткина была первым очерком дагестанской народной музыки в целом и представляет собой популярную брошюру), укажем, что авторы делят все описываемые ими инструменты на три категории:

1) Инструменты, относящиеся к эпохе кочевого хозяйства, например, пастушеская дудка «балабан», зурна – прародитель европейского гобоя, свистковая флейта (у лезгин «кшул»), аварский тамур – подобие плоскостного агачкумуза и, наконец, горская скрипка – чагана.

2) Инструменты, получившие значительные усовершенствования под влиянием культурных народов, как например, ясти-балабан (дудук), чунгуры, саазы.

3) Инструменты, занесенные в Дагестан из Азербайджана: тара, кеманча, теп, типлипитом; и из России – вятская однорядная гармонь, получившая в Дагестане название азиатской гармонии⁴⁷.

Наивность такой классификации представляется сегодня, конечно, достаточно очевидной, однако сама постановка проблемы не лишена научного значения.

С проблемами классификации неразрывно связаны проблемы расположения материала, особенно важные в изданиях монографического или справочно-энциклопедического типа, каким является «Атлас». Авторы «Атласа музыкальных

⁴⁷ Ханукаев Х.М., Плоткин М.И. Дагестанская народная музыка. Махачкала, 1948. С. 19–20.

инструментов народов СССР», придерживаясь в принципе системы Закса-Хорнбостеля, ставят ее, можно сказать, «с ног на голову»: они начинают рассмотрение не с простейших инструментов группы самозвучащих, а с духовых. Во введении к «Атласу – 2» прямо указывается, что в сравнении с системой Закса и Хорнбостеля в «Атласе» изменен порядок расположения групп на прямо противоположный (от аэрофонов к идиофонам) (с. 21). Подобное изменение мотивируется не соображениями научного характера, а «желанием приблизить данную систему к общепринятой **прикладной системе**» («Атлас – 2», с. 21. Выделено мной. – М. Я.).

Отмеченная новация авторов «Атласа» представляется нам научно не оправданной, искажающей историческую перспективу в освещении инструментария. Принцип историзма – один из важнейших принципов научного исследования – отражен в системе Закса и Хорнбостеля, и мы считаем целесообразным следовать ей в этом безоговорочно.

Сложной специфической проблемой, требовавшей решения при создании «Атласа музыкальных инструментов народов Дагестана», была проблема этнической многообразности республики. Мы отказались от построения «Атласа» по национальному признаку (инструменты аварцев, инструменты даргинцев, инструменты кумыков и т. д.). Подобное изложение привело бы – с одной стороны – к большой дробности и с другой – к многочисленным повторам, поскольку одни и те же инструменты нередко бытуют у нескольких народностей, а иногда имеют и повсеместное распространение на территории Дагестана.

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
НАРОДОВ ДАГЕСТАНА
А Т Л А С**

Описание инструментов выполнено в настоящем Атласе на основе единой системы, разработанной международной редколлегией многотомного атласа (справочника) музыкальных инструментов народов Европы¹, выходящего под эгидой Музея музыкальных инструментов при Шведской Королевской музыкальной академии (Стокгольм) и Института этнографии (Берлин). Автор настоящей работы испытывает чувство глубокой признательности к руководителям этого фундаментального исследования профессорам Эрнсту Эмсхаймеру (1904–1989), Эриху Штокману и Юргену Эльснеру (Берлин) за ценные конкретные советы и консультации общего характера.

Сведения о каждом инструменте располагаются в соответствии с этой систематикой в следующем порядке:

I. Терминология. Название (или названия) инструмента. Сначала дается русская транскрипция национального названия, затем – в скобках – сокращенное обозначение национальной принадлежности и написание названия на соответствующем языке². В случае бытования инструмента у ряда дагестанских народностей, его название приводится в алфавитном порядке **этнонимов** этих народностей (но не

¹ Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. – Leipzig, 1967. (Издание не завершено).

² Автор выражает благодарность за консультации по вопросам написания терминов на аварском, даргинском, кумыкском, лакском, лезгинском, ногайском, табасаранском, татском языках К. Алескерову, А. Ахлакову, С. Гаджиевой, П. Дебирову, М. Ихилу, К. Магомедову, Г. Мусахановой, Х. Халилову; особенно – за содержательные и полезные беседы по проблемам отраслевой лексики и дагестанской народной терминологии К. Микаилу.

в алфавитном порядке самих названий!). При наличии нескольких различных названий одного инструмента у той или иной народности названия даются в порядке большей распространенности терминов.

II. Эргология (устройство: внешний вид, форма, конструкция) и технология изготовления.

Описание некоторых широко распространенных в народном музыкальном быту стандартных инструментов фабричного производства (таких, например, как баян, аккордеон, гитара, кларнет и т. п.) не дается или сведено к минимуму. Сказанное относится не только к эргологии, но и к технологии производства: в Атласе описана лишь **народная** технология изготовления инструментов. Существующая в отечественной музыкальной промышленности технология изготовления аналогичных или тех же самых инструментов (к примеру, барабана, бубна) также не рассматривается.

III. Способ звукоизвлечения. Техника игры и музыкальные возможности.

IV. Типичный репертуар.

V. Функция инструмента (сольная, ансамблевая, ритуальная и т. п.).

VI. История и распространенность.

Описание каждого инструмента предваряется его классификационной характеристикой.

При отсутствии соответствующих сведений пункты пропускаются без специальных оговорок. Учитывая сравнительно малую изученность инструментария народов Дагестана, автор считал допустимым в ряде случаев выходить за строгие рамки указанных шести пунктов нормативной формы описания, приводя ряд дополнительных сведений: например, данные обмера разных образцов инструмента, народно-музыкальную инструментоведческую терминологию и др. Кроме того, в случаях, когда это было возможно, приводятся аналогии из инструментария других народов.

П Е Р В А Я Ч А С Т Ъ

ГРУППА: идиофоны (самозвучающие инструменты)

ПОДГРУППА: ударные

М а р г ь

С а р г а с

С а л и н ж

Ч е р х е р

Б у б е н ч и к и

П о д в е с к и

ПОДГРУППА: фрикционные

Р а х х и к о н

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППА: ударные

1.

I. Маргъ (таб. – маркъ).

Палка-жезл.

II. Обычная палка, длиной 130–150 см (в зависимости от роста исполнителя).

III. Применяется для подчеркивания сильных ритмических долей ударами о землю во время исполнения магического заклинания для вызывания дождя у табасаранцев.

IV. Обряд в целом заключается в следующем. Во время долгой засухи изготавливали особый наряд, нечто вроде плаща без рукавов, из ветвей папоротника и надевали на голое тело мужчины или мальчика – главного действующего лица обряда. Этот человек, называемый «бешепей» (употребляется также азербайджанское слово «гудил»), ходил от дома к дому в сопровождении целой ватаги детей, подпевавших ему.

Бешепей шел по аулу с палкой в правой руке и, останавливаясь у каждого дома, пел, подчеркивая ритм своей песни ударами марга по земле:

А гунай, гунай, джан, гунай.
Амсар дифар асисти,
Рихъар вазар зисти
Мархар, анус,
Амин!³

Из окон и с крыш домов на него лили воду, и самое слово «бешепей» переводится как «мокрый», но в быту для этого понятия употребляется другое слово.

Наряд бешепея, по объяснению Р. Сетерова, ассоциируется с обликом совы. (Сова по-табасарански «гуганай»).

³ Текст непереводимый. Летом 1976 года нами впервые сделана в с. Джули магнитофонная запись этой песни-заклинания. Информатор Раджаб Сетеров (1891 г.р.).

V. Известно, что обряды вызывания дождя бытовали и у других народов Дагестана, в частности, в очень близкой к описанной форме – у лезгин, но наличие в их обряде палки-жезла, служащей для отбивания ритма, в имеющихся источниках не зафиксировано.

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППА: ударные

2.

I. **Саргас** – (саргъас – авар., лак., дарг.).

II. Большой медный таз со слегка вогнутым дном и высоким перпендикулярным бортиком, применяемый в быту для стирки, купания и т.п. Встречаются саргасы разной величины, которые можно условно классифицировать как большие и малые саргасы. Приведем размеры двух инструментов из нашего собрания. Большой саргас: диаметр 707 мм, высота бортика 135 мм, глубина по центру – 145 мм. Малый саргас: диаметр 615 мм, высота бортика 100 мм, глубина по центру – 110 мм. Многие экземпляры имеют металлическую ручку, служащую для переноски и для подвешивания таза на стену. У более архаичных для этой цели служит веревочная петля, продетая в отверстие в верхней части бортика.

III. При использовании в качестве самозвучащего ударного инструмента саргас ставится набок с большим наклоном к сидящему исполнителю, внешней стороной дна наружу. Нижний край его упирается в землю (в пол), а верхний прислоняется к коленям исполнителя.

Играют на саргасе обычно женщины. Удары всей ладонью или сомкнутыми пальцами по центру дна или ближе к краю дают соответственно более сильный и глухой или более острый, но не столь сильный звук. Нередко исполнительница надевает на палец специальное толстое металлическое кольцо, удары которого по саргасу дают специфический яркий звуковой эффект.

IV. На саргасе исполняют несложные ритмические рисунки танцев.

V. Он используется в составе небольших инструментальных ансамблей или при исполнении танцев с пением.

VI. Исполнение на саргасе бытует и по настоящее время. В частности, его постоянно использует широко известный коллектив художественной самодеятельности из Акушинского района.

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППА: ударные

3.

I. Салинж (лак. – салинж).

II. Тонкий медный поднос диаметром около 350 мм.

III–IV. Певица держит поднос в руках перед собой или, поднеся его к уху, и напевая песню, негромко выбивает пальцами несложный ритмический аккомпанемент.

V. Применяется только для аккомпанеента пению, обычно женщинами.

VI. Использование медного подноса для аккомпанеента пению широко распространено у лакцев, отражено в ряде записей, хранящихся в фондах Дагестанского радио. Нами зарегистрировано в с. Хосрех Кулинского района летом 1969 года.

Опытные певицы стараются подобрать такой поднос, звучание которого соответствует удобному для них регистру голоса, любимой «тональности» (хотя, разумеется, они никогда не употребляют подобной терминологии).

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППЫ: ударные

4.

I. Черхер (авар. – черхер). Погремушка, систр.

II. Аварский черхер представляет собой деревянную рогатку, между «рожками» которой натянуты два-три металлических (проволочных) стерженька, на которые нанизаны по несколько свободно перемещающихся деревянных кружков (подобно «косточкам» на старинных коңторских счетах).

III. При встряхивании черхер издает характерный, довольно громкий звук.

VI. Инструмент встречается очень редко и используется ныне только как детская игрушка. Описан нами впервые на основе информации П.М. Дебирова.

Черхер представляет исключительно научный интерес, поскольку является точным аналогом одного из древнейших музыкальных инструментов – ритуальной храмовой погремушки, известной в Древнем Египте, а позднее в Греции и Риме (систрум) и не встречается ни у одного из народов бывшего Советского Союза. (См.: МЭ, 5–38; Закс, История, 64; Сэндрей – 448–449 (ил.).

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППА: ударные

5.

I. Бубенчики.

II. Бронзовый шарообразный бубенчик с узкой прямой прорезью (щелью) и петелькой для прикрепления к одежде или для подвешивания на шею животного. Имеется в фондах Дагестанского республиканского краеведческого музея (случайные находки, V–VIII вв.).

VI. Бубенчики встречаются в археологических находках не только в Дагестане, но и по Северному Кавказу в целом, в частности, среди «предметов, характерных для аланской культуры (V–XIII вв.)» и предметов «позднего средневековья (XIII–XVI вв.) из Кабардинских курганов»⁴.

⁴ Кузнецов Б.А. Археология Северной Осетии. Орджоникидзе, 1973. С. 36, рис. 3–18. С. 40, рис. 5–17.

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППА: ударные

6.

I. Подвески металлические на поясах, нагрудных украшениях, головных уборах и т. п.

Во время танца издают характерное позванивание, соответствующее ритмическому строю музыки и дополняющие общее звучание оригинальной тембровой краской.

Следует отметить, что наиболее массивные, металлические украшения, изобилующие висячими звенящими деталями, в частности монетами, типичны именно для праздничного, ритуального, обрядового одеяния, а не для обычного повседневного наряда.

ГРУППА: идиофоны
ПОДГРУППА: фрикционные

7.

I. **Раххикон** из двух орехов (дарг. – раххикон), чах-чагни (чагъ-чягъни – кайтагский диалект даргинского языка).

II. Для изготовления этого типа раххикона берут два крупных грецких ореха, из которых удаляют ядро, не повреждая скорлупу. Один (верхний) орех заполняют глиной, а в месте соединения плода с веткой вставляют круглую, гладко обструганную палочку диаметром 4–5 мм, длиной 60–70 мм. Во втором, полом орехе высверливаются три отверстия: два по «полюсам» ореха с таким расчетом, чтобы в них совершенно свободно входила палочка, на которой закреплён первый орех, а третье примерно такое же – в центре одной из скорлупок. Через это боковое отверстие проходит крепкая нитка длиной 600–700 мм, привязанная к палочке внутри ореха. К свободному концу нитки для удобства держания привязывается палочка длиной 40–50 мм. Чтобы верхний орех был более массивным его наполняют глиной.

III. Накрутив всю нитку на палочку (стержень) внутри полого ореха, берут его в левую руку так, чтобы он был нижним, а тяжелый орех со стержнем – верхним. Правой рукой попеременно резко натягивают и ослабляют нитку, от чего орех со стержнем быстро вращается то в одну, то в другую сторону. От соприкосновения орехов возникает своеобразный, слабо рокочущий звук. Ритм звучания раххикона зависит от частоты движений, а продолжительность одного «тона» – от длины нитки.

V–VI. Раххикон из двух орехов бытует в настоящее время среди даргинцев в качестве детской игрушки.

Информация о раххиконах получена от Камильпаши Алескерова из с. Губден, им же были изготовлены образцы этих инструментов-игрушек. (О раххиконе из одного ореха см. в главе «Аэрофоны»).

Диалектный вариант названия «чах-чагни» сообщен Алиханом Гаджиомаровым из Дербента.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ГРУППА: мембранофоны (мембранные инструменты)

Гавал, кали, дам, накара, дачу,
далдам, доол, далдабу, даул,
нагор

Жерген, уладам, тэп, чиргилу,
тафт, дафт, дефт

Типлипитом

Кали, дак

ПОДГРУППА: мирлитоны

Расческа

ГРУППА: мембранофоны

ПОДГРУППА: ударные

1.

1. **Гавал** (общедагестанский), **кали** (авар. – къали), **дам** (дарг. – дам), **накара** (кум. – накъара, накъыра), **дачу** (лак. – дачу, дечу), **далдам**, **доол** (лезг. – далдам, доол), **даул** (таб. – даул, далдабу), **нагор** (горскоевр. – нагор).

Двухсторонний барабан с кожаной мембраной.

II. Корпус инструмента изготавливается из различных материалов. Наиболее архаичная форма – выдолбленный кусок ствола. В настоящее время чаще всего встречается корпус из фанеры толщиной около 4 мм. В с. Цишили (Чишили) Дахадаевского района нами зарегистрирован образец с корпусом, представляющим собой кусок широкой (диаметром около 40 см) тонкостенной металлической трубы. В корпусе имеется круглое отверстие диаметром около 5 см на примерно равном расстоянии от обеих мембран.

По сообщению Г. Гамзаева (с. Улуз), диаметр корпуса должен быть равен его высоте (диаметр принадлежащего ему далдабу – 32 см, высота – 30 см), но нередко встречаются инструменты, у которых высота корпуса несколько больше диаметра.

Для мембраны используется кожа домашних животных. По сообщению того же информатора, предпочтительнее всего козлиная кожа, притом часть со спины животного, отличающаяся особой тонкостью и прочностью и, разумеется, наилучшими акустическими свойствами.

По краю круглого куска кожи, несколько большего диаметра, чем диаметр инструмента, продельваются дырки, через которые протягивается веревка, прикрепляющая и соединяющая обе мембраны, и позволяющая регулировать степень их натяжения и, соответственно, высоту и характер их звучания: более глухого и мягкого, либо звонкого и резкого.

III. Существует два основных принципиально различных положения инструментов, соответствующих двум разным способам звукоизвлечения:

1. При ударах палочками инструмент находится перед

исполнителем, который зажимает его в вертикальном положении (рабочей мембраной вверх) между колен под небольшим углом. Иногда при этом инструмент прикрепляется к поясу музыканта специальным ремешком или веревкой. Отверстие в корпусе обращено к слушателям.

2. При ударах ладонью или пальцами корпус инструмента располагается горизонтально, рабочей мембраной в сторону, несколько сбоку от играющего, обычно на левом колене. В этом случае музыкант имеет возможность при необходимости менять положение инструмента, например, перебрасывать его на другое колено, перемещать перед собой, переворачивать для смены «рабочей» мембраны и совершать более сложные эффектные манипуляции, рассчитанные не только на слушателя, но и на зрителя. Так, в Южном Дагестане мне довелось наблюдать исполнителя, прикрепившего палочки резинками к указательным пальцам обеих рук, что позволяет виртуозно чередовать в быстром темпе игру палочками и ладонями. При этом палочка оказывается под ладонью, и к удару ладони прибавляется удар палочкой «плашмя» – это создает очень впечатляющую тембровую окраску и яркий зрительный, «трюковый» эффект.

Иногда для получения более яркого, звонкого (более высокого) звука исполнитель подогревает мембрану инструмента (этот прием более типичен для игры на бубне-жергене или типлипитоме, см. ниже). Гавал используется практически в любых ансамблях, исполняющих танцевальную музыку. Наиболее типичный традиционный ансамбль гавал и зурна, либо гавал и две зурны (в Южном Дагестане), а в настоящее время гавал, гармоника (баян) и кларнет. Характерной дагестанской ансамблевой формой исполнительства является игра двух или более музыкантов, исполняющих без участия каких-либо других инструментов развернутые ритмические пьесы. Эта форма музицирования носит характер своего рода состязания исполнителей, стремящихся к максимальной ритмической изобретательности и виртуозному блеску. Она встречается у народностей Южного Дагестана (например, самодеятельная группа «Касумкентские барабанщики»).

ГРУППА: мембранофоны

ПОДГРУППА: ударные

2.

І. Жерген (авар. – жергъен), **уладам** (дарг. – уладам), **тэп** (кум. – теп), **чиргилу** (лак. – чиргъилу), **тафт** (лезг. – тафт), **дафт** (таб. – дафт), **дефт** (горскоевр. – дефт)⁵.

Бубен. Мембранный ударный.

II. Представляет собой круглую деревянную обечайку шириной около 50 см и более с натянутой на нее тонкой кожей. В литературе бытует указание о том, что для изготовления мембраны используется «пузырь(?) животного» или рыба́ья кожа («Атлас – 1», с. 110, «Атлас – 2», с. 149), причем отмечается, что рыба́ья кожа «звучит более звонко и чисто» («Атлас – 2», с. 149) и менее подвержена температурным влияниям. В нашей практике встречались инструменты с мембраной из тонко выделанной бараньей, козлиной, телячьей кожи. Кожа рыбы на бубне диаметром в 50 см в условиях горной местности, вероятно, достаточно редкое явление. У табасаранцев встречается бубен с мембраной из стенок коровьего желудка. Когда режут корову, желудок в сыром виде натягивают на круг от сита и сушат. На таком бубне принято играть на свадьбе, на девичнике.

Подвесные металлические кольца на внутренней стороне обечайки, создающие при встряхивании дополнительный призывк, встречаются редко, главным образом на фабричных, а не кустарных инструментах (то же относится и к «тарелочкам» на стерженьках в прорезях в обечайке). Бубенцы и колокольчики, отмеченные в «Атласе» в качестве подвесок на бубне, нам не встречались.

III. Существуют два способа звукоизвлечения: 1) деревянными палочками, причем исполнитель зажимает инст-

⁵ В «Атласе – 1» слова «жирхен» и «джирин» приводятся как кумыкские названия бубна (с. 110), в качестве даргинского названия – слово «дан». В «Атласе – 2» (с. 149) приводятся в качестве лезгинского названия бубна слово «чечерен». Нашей полевой практикой эти названия не подтверждаются, информаторы их не знают, отсутствуют они и в существующих словарях.

румент между колен (нередко в этих случаях инструмент держит в руках другой человек, например, эту функцию охотно выполняют дети); 2) пальцами⁶ и ладонью (исполнитель держит инструмент на уровне груди или головы, перед собой или несколько сбоку от себя, время от времени варьируя эти положения, перемещая инструмент перед собой по кругу, поднимая над головой и т.д.).

Для получения более высокого, звонкого звука мембрана нередко подвергается подогреву у какого-либо источника тепла.

IV–V. Инструмент используется в ансамблях (с духовыми, гармоникой, кеманчой, таром, кларнетом и т.п.), аккомпанирующих танцам. У лакцев распространено женское пение в сопровождении чиргилу (сольное и хоровое унисонное). В с. Балхар зарегистрирована аналогичная мужская форма исполнения.

Сообщение о том, что дагестанские «странствующие музыканты-ашуги», в том числе и знаменитый лезгинский народный певец и поэт Сулейман Стальский, пели свои песни под аккомпанемент тепа («Атлас – 2», с. 149–150) малодостоверно, поскольку традиционным инструментом ашугов в Южном Дагестане был и остается саз. Существует даже специальная его «ашугская» разновидность – ашугский саз, отличающийся большими размерами и более мощной звучностью, позволяющей использовать его на открытом воздухе или в большом помещении.

⁶ При игре пальцами исполнители используют и такой прием: подушечкой большого пальца проводят по мембране, получая необычный тембровый эффект. В этом случае мы имеем дело с фрикционным мембранофоном.

ГРУППА: мембранофоны

ПОДГРУППА: ударные

3.

I. Типлипитом, тимплипитом. Маленькие парные литавры, керамические или металлические (этот тип впервые зафиксирован нами в 1977 году в Дербенте). Мембранный ударный.

II. Инструмент представляет собой два керамических (металлических) горшка одинаковой высоты (около 25 см), но разного диаметра с мембраной из тонкой кожи. Диаметр малого горшка (10–15 см), почти вдвое меньше, чем у большого (18–24 см).

III–IV. Играют на инструменте руками и палочками, причем характерно исполнение прихотливых виртуозных ритмических рисунков. Широко применяется прием подогрева инструмента для изменения тембра звука.

VI. Инструмент этот, вероятно, проник в Дагестан из Закавказья, где он известен под названием: диплипито (Грузия), гоша нагара (Азербайджан), нагара (Армения).

Характерно, что ни в одном из дагестанских языков не встречается какого-либо специального самобытного названия инструмента. В Дагестане он встречается редко и только в южной части республики, главным образом у музыкантов, специализирующихся на исполнении танцевальной музыки на свадьбах.

Указания «Атласа – 2» (с. 150) о том, что «типлипитом... часто заменяет собой тэп», и о повсеместном распространении этого инструмента в Дагестане, ошибочны.

ГРУППА: мембранофоны

ПОДГРУППА: ударные

4.

I. **Кали** (авар. – къали), **дак** (таб. – дакI).

Односторонний барабан с деревянной мембраной.

II. Изготавливается дак из липы. Берут часть прямого (ровного) ствола и снимают с него кору таким образом, чтобы не повредить ее целостность. В этот полый цилиндр вставляется с одной стороны тонкая деревянная пластинка – срез ствола, с которого сняли эту кору. Для исполнения дак поворачивается дном вверх и ставится перед исполнителем. По деревянной мембране и бокам инструмента бьют палочками, выстукивая необходимые ритмические рисунки.

III. Кали, дак – деревянный барабан, используемый в повседневном быту в качестве посуды для хранения сыпучих продуктов (зерна, фасоли, муки и т.п.). В музыкальной практике применяется как ударный инструмент в ансамбле с другими инструментами у аварцев, табасаранцев, но в настоящее время встречается редко.

Вся информация о нем получена от Усмана Абдулова в с. Хучни во время экспедиции в Табасаранский район летом 1976 года и от П.М. Дебирова.

Инструмент представляет чрезвычайный интерес, поскольку, возможно, не имеет аналогий ни у одного из народов бывшего Советского Союза.

ГРУППА: мембранофоны
ПОДГРУППА: мирлитоны.

5.

I. Расческа, вложенная внутрь тонкой («папиросной») бумаги, согнутой вдвое.

II. Расческу в бумаге прикладывают плашмя к губам и с полукрытым ртом напевают различные мелодии. Полоска бумаги, выполняющая функцию мембраны, вибрирует под действием звуковой волны и придает звучанию голоса характерную «жужжащую», инструментальную окраску. Инструмент применяется не только детьми как игрушка, но и взрослыми, молодежью, при отсутствии других инструментов.

Аналогию находим, например, в Чувашии под названием «тарапа-каланы» («Атлас – 2», с. 73). В Дагестане мирлитон впервые зарегистрирован нами в июле 1976 года в с. Чурдаф Табасаранского района. Информатор Усманхалу Усманов.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ

ГРУППА: хордофоны (струнные инструменты)

ПОДГРУППА: щипковые

Тамур, тампур, пандур

Агач-кумуз, кумуз

Агач-кумуз шестиструнный

Чунгур

Саз

Тар

Домбра

Домра

Балалайка

Гитара

Мандолина

Багар

Чергес

ДОПОЛНЕНИЕ:

Тевердин

ПОДГРУППА: смычковые

Чагана

Кеманча

Скрипка

Чанг-чугур

Кылкобыз ногайский

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

1.

I. Тамур (авар. – тlамур), тампур (авар. – тlампур), пандур (авар. – пандур).

II. Двухструнный щипковый инструмент с совкообразным корпусом, заканчивающимся внизу зубцеобразными ножками (от двух до четырех, но чаще всего – три), а верху шейкой с ладовыми перегородками (ладками) и головкой.

Весь корпус тамура, кроме деки, делается из цельного куска дерева. Кузов внутри полый, выдолбленный. Дека изготавливается отдельно и приклеивается к корпусу. На деке находится подставка для струн, которые за подставкой приклеиваются к струнодержателю, своеобразному кожаному подгрифу – ремешку, закрепляемому в свою очередь в специальном круглом отверстии в корпусе тамура (за декой) круглым колышком (аналогия «кнопки» у инструментов скрипичной группы).

Фабричного производства тамуров не существует. Инструменты изготавливаются кустарным способом мастерами, а порой и исполнителями. Описываемая ниже технология изготовления тамура основана на сведениях, полученных из бесед с мастерами Г. Шамхаловым (с. Хунзах), М. Халиловым (с. Орта), А. Гаджиевым (г. Махачкала), М. Магомедовым (с. Гимры) и другими, на непосредственных наблюдениях за процессом изготовления инструмента, наконец, на данных Г.А. Гасанова, опубликованных им в работе «Песни аварцев».

Материалом для корпуса тамура служит липа. Если липы нет, используется другое мягкое дерево⁷. Для работ требуется сухой материал. Свежесрубленное дерево очи-

⁷ Указание «Атласа – 1» (с. 107) и «Атласа – 2» (с. 147), что тамур изготавливается «из одного куска абрикосового дерева» не подтверждается ни нашими полевыми сведениями, ни имеющимися инструментами, ни данными литературы.

щают от коры и выдерживают не менее 20–30 дней в проветриваемом помещении (в мастерской, в сарае) или под навесом на воздухе (но не на солнце). Г.А. Гасанов указывает, что «дереву, уже свалившемуся или высохшему в лесу, отдается предпочтение» (ПА, 176). По сообщению одного из информаторов, возможно использование и свежесрубленного дерева, но в этом случае необходимо сначала выдолбить сразу, в первый день, стенки толщиной примерно в 10 мм, а потом оставить заготовку дома на 3–4 дня, чтобы дерево подсохло, и лишь затем утончать стенки, выскабливать их изнутри. Если сделать корпус из сырого дерева сразу с тонкими стенками, они будут трескаться.

Из бруска длиной около метра небольшим топором и ножом вырезается заготовка корпуса, которая затем обрабатывается специальным рубанком с выгнутой нижней поверхностью. (Это так называемый горбач – рубанок с криволинейной колодкой). Далее выдалбливается внутренняя полость кузова, причем сначала основная часть дерева удаляется большой стамеской, а затем выскабливается специальным инструментом с изогнутой режущей частью, напоминающей небольшую чайную ложку с обрезанным концом. (Близкие по форме резцы встречаются в наборах инструментов для резьбы по дереву, сходную форму режущей части имеет также рейер – желобчатая стамеска).

В процессе выемки древесной массы из внутренности кузова мастер определяет толщину оставшегося дерева и, соответственно, толщину слоя, который еще необходимо удалить, просматривая кузов на сильный свет (солнце, яркая лампа). Готовый корпус должен весь светиться ровным красноватым светом.

Когда корпус инструмента в основном готов, срезаются края кузова для деки. По сообщению мастера Магомеда Халилова из с. Орота, важным качеством деки является ее вогнуто-выпуклое расположение на кузове: в части близкой к ножкам, а именно – там, где устанавливается подставка, дека должна быть выгнута, а у грифа – слегка вогнута. Разница в уровнях составляет, по нашим измерениям изготав-

ленных им инструментов, всего 1–2 мм. Но, по мнению мастера, имеет решающее значение для акустических свойств деки и инструмента в целом. Можно предположить, что такое, слегка изогнутое положение деки, при котором тонкая доска находится в постоянном пружинящем напряжении, способствует более сильной вибрации или более чуткому резонированию. Интересно отметить, что в принципиально аналогичном, несколько изогнутом положении находится дека обычной европейской скрипки, отличающейся, как известно, исключительными акустическими достоинствами.

Изготовление и приклеивание деки считается самой сложной и ответственной операцией всего процесса. Материалом для деки служит сосна. Сначала отпиливается доска толщиной около 5 мм. Затем она обрабатывается рубанком, утончается до 2,5–3 мм⁸.

Толщина деки по всей ее плоскости, очевидно, не одинакова. Так, на одном из инструментов мастера Гусейнгаджи Шамхалова из с. Хунзах дека имеет наибольшую толщину 2 мм, наименьшую – 0,5 мм. Осуществить подобные измерения на большом числе инструментов нам, к сожалению, не удалось. В ПА отмечено, что **«верхняя часть деки утоньшается, а потому высота струн над декой в этой части увеличивается, достигая у грифа 4–5 мм»** (ПА, с. 174. Выделено мной. – М. Я.). Не ясно, однако, действительно ли здесь имеет место утончение деки, или изменение высоты струн от 2 мм до 4–5 мм, о котором говорит Г.А. Гасанов, связано с упомянутой выше вогнутостью деки у грифа, либо же с разной глубиной прорезей в подставке и в порожке.

Из готовой доски, по форме открытой части кузова, для которого она предназначена, вырезается дека. Для приклеивания деки используется столярный клей. Дека привязывается к кузову шнуром (веревкой), который после

⁸ Иногда толщина деки составляет менее 2 мм и даже менее 1 мм. Пределы ее тонкости, вероятно, диктуются соображениями прочности.

высыхания клея снимается. Для удобства выполнения этой операции на наружных ребрах нижней части корпуса заранее делаются специальные надрезы, углубления в 3–5 мм, которые при окончательной обработке корпуса стачиваются. Иногда, впрочем, они сохраняются и на полностью готовом инструменте как своеобразная декоративная деталь, которая оказывается весьма полезной, когда возникает необходимость ремонта инструмента.

При наличии необходимых материалов опытный мастер может сделать пандур в течение одного дня. За день можно сделать «начерно» 3–4 корпуса (без деки) и в этом случае за 2 дня будут готовы 3–4 инструмента.

К последующим, сравнительно мелким операциям относятся:

1. Сверление (или выжигание) резонаторных отверстий на деке.
2. Сверление (или выжигание) отверстий на верхней, а иногда и на нижней боковине кузова.
3. Изготовление и наклейка ладовых перегородок.
4. Сверление двух отверстий для колков и одного отверстия для подвесного ремешка в головке.
5. Изготовление подставки, «петельки» и струнодержателя, кнопки (шпенька) для крепления струнодержателя и соответствующего отверстия в корпусе, наконец, имеющихся в отдельных экземплярах декоративных отверстий в ножках.
6. Изготовление струн, их натяжка и настройка.
7. Окончательная отделка инструмента: утончение шеи (после наклейки ладков) ножом, шлифовка всего корпуса стеклом и наждаком.

Сверление резонаторных отверстий на деке производится согласно ПА (с. 176), до ее приклейки к корпусу, согласно сообщению мастера М. Халилова, после этой операции. Количество отверстий, их величина, место и расположение весьма различны. Гасанов пишет о четырех отверстиях (ПА, с. 176), что было, по-видимому, в середине 20-х годов, твердой нормой. Инструменты с меньшим числом

отверстий нам не встречались, но образцы со значительно большим их количеством – до нескольких десятков – попадались многократно.

В МЭ (т. 5, с. 407) говорится о «группе **мелких резонаторных отверстий**» (выделено мной. – *М. Я.*), однако у значительной части встречавшихся нам экземпляров отверстия небольшого диаметра (от 5,5 мм до 8 мм) группируются около более крупного (до 18 мм). Отверстия располагаются по кругу или овалу (с более крупным в центре), крестообразно, в форме треугольника, иногда двумя сходными или различными фигурами (например, круг и треугольник). Типичное местоположение отверстий – выше подставки над самой «глубокой» частью кузова, т. е. как раз там, где производится зашпигование струн, но встречается и иное их положение. Нет сомнений в том, что расположение, число, форма и размеры резонаторных отверстий существенно влияют на акустические качества инструмента (именно поэтому имеет смысл сверление отверстий уже только **после** приклейки деки).

На боковых поверхностях кузова делается не более одного внизу и не более трех отверстий сверху. Располагаются они также по линии наибольшей глубины корпуса, в 15–20 мм от деки. По величине они равны малым резонаторным отверстиям деки. Ладки и порожек изготавливаются из твердых пород дерева.

Наклейка ладовых перегородок – одна из самых трудных, «капризных» операций, поскольку требует точного нахождения на грифе мест для перегородок, от чего зависит чистота строя тамура. Описывая этот кропотливый процесс, Гасанов отмечает, что перегородки «упорно не приклеиваются на нужное место сразу, и неоднократно приходилось наблюдать их переклейки на грифе, очевидно, в процессе нащупывания нужного звукоряда» (ПА, с. 177). Места для наклейки ладков предварительно «отмечаются карандашом с боковой стороны» шейки. Иногда перегородки не приклеиваются, а «прикрепляются к грифу двумя гвоздочками, вроде сапожных» (ПА, с. 177).

Трудности этой операции связаны, на наш взгляд, с двумя основными причинами: во-первых, с нестабильными размерами инструмента, имеющего длину от 900 до 1000 мм, а иногда и более; во-вторых, с отсутствием четких норм, каких-либо технических приспособлений, тем более – точных расчетов или чего-либо подобного в установлении расстояний между перегородками. Характерно, что многие из мастеров-исполнителей вообще не могут дать ясных ответов на вопрос о том, как устанавливаются места наклейки лаdkов. Показательно и следующее высказывание Х. Ханукаева и М. Плоткина: «На грифе имеются 5–6 ладов, отстоящие друг от друга на **расстоянии трех пальцев**»?! (ДНМ, с. 24. Выделено мной. – М. Я.).

Сложность ситуации усугубляется использованием некачественных струн, еще более затрудняющих достижение чистоты строя, особенно на пятом, шестом, седьмом и более высоких лаdках.

При чистой настройке образуются два звукоряда типа: 1) до, ми-бемоль, фа, соль, ля, си-бемоль, до и 2) фа, соль, ля-бемоль, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, фа, то есть два дорийских лада, отстоящие друг от друга на чистую кварту.

Колки делаются такой длины, чтобы они обеспечивали большую устойчивость инструменту, когда он кладется на бок. Вставляются колки со стороны басовой струны. Для закрепления струны в стержне колка делается продольный разрез.

Выше колков, у самой вершины головки, делается еще одно отверстие, в которое продета кожаная петля, служащая для подвешивания инструмента. (Тамур на стене – традиционная деталь аварского жилого интерьера).

Струны для тамура в прошлом изготавливались из кишок павшей от истощения овцы. В лопаточной кости барана проделывалась небольшая дырочка, сквозь которую протягивалась вся кишка, которая таким образом очищалась и проверялась на прочность. Затем ее скручивали, как скручивают нитку, и сушили. Струны, полученные таким способом, считались лучшими. Использовались также струны,

скрученные из волоса конского хвоста. Струны из кишок жирного барана не делались, поскольку они получались недостаточно прочными, быстро рвались.

В настоящее время в качестве струн используется капроновая или нейлоновая нить («леска»), толщиной около 0,5 мм. Для обеих струн используется обычно нить одной толщины, что неизбежно сказывается на качестве строя и характере звучания. Нередко обе струны представляют собой два конца одной цельной нити, которая за подставкой закреплена за струнодержатель или даже просто за центральный зубец (ножку) тамура.

Закрепленная в расщепе колка струна проходит через прорезь порожка и через прорезь подставки. За подставкой на деке находится хомутик – небольшая скобочка или петелька из кожи, проволоки, тонкой пластмассы (в ПА на с. 177 – не петелька, а два деревянных гвоздика). Эта петелька сближает струны и как бы направляет их к струнодержателю.

Струнодержатели весьма различны по размерам, форме, конструкции, материалу, способу крепления к корпусу тамура: металлические петли и крючки, полоски или петельки из кожи, деревянный шпенек («кнопка») и т. д. Необходимость этой детали обусловлена, по всей вероятности, недостаточной длиной применявшихся прежде струн. Использование капроновой или нейлоновой нити неограниченной длины позволяет обходиться без этой детали. В практике современных мастеров встречаются различные формы крепления струн непосредственно на ножке (или ножках). Один из самых простых приемов связан с использованием для обеих струн одного цельного куска нити. В этом случае общий двойной «конец» (петля) струн просовывается в отверстие, предназначенное для шпенька (самого шпенька нет!), и затем с тыльной стороны («со спины») инструмента накидывается на центральную ножку.

Подставка для струн представляет собой деревянный брусочек твердой породы с треугольным поперечным сечением, длиной в 10–15 мм, шириной у основания 3–4 мм и

высотой 3–4,5 мм. Подставка не прикреплена к деке и держится на ней благодаря давлению струн. Две прорези для струн делаются с таким расчетом, чтобы струны находились над декой на высоте 1,5–2 мм, «вследствие чего при игре к звукам, извлекаемым из струн, присоединяется еще шум от постоянного трения пальцев играющего о деку, составляющий как бы ритмический фон мелодии» (ПА, с. 177). Расстояние между струнами у порожка и у подставки обычно одинаково (около 5 мм), но в Унцукульском районе принято делать прорези на подставке значительно ближе друг к другу, чем на порожке. Ясно, что в этом случае струны оказываются натянутыми не параллельно, а под острым углом друг к другу. Объясняется это тем, что сравнительно широкое расположение струн у порожка и, соответственно, на грифе удобно для пальцев левой руки, а их сближение у подставки удобнее для одновременного удара по обеим струнам пальцами правой руки. (Это, однако, делает менее удобным звукоизвлечение на одной из двух струн отдельно).

Две струны тамура всегда настроены в кварту (например: до¹ – фа¹. «Басовая» струна, расположена при рабочем положении инструмента выше, а более высокая по звучанию расположена соответственно ниже, как у большинства струнных «леворучных» инструментов (то есть таких, на которых исполнитель прижимает струны пальцами левой руки). Это расположение струн является наиболее естественным, поскольку при нем обеспечено максимальное удобство движения пальцев по высокой струне, выполняющей в первую очередь мелодические функции. Однако в соответствии с таким расположением струн относительно тела исполнителя, народные музыканты называют басовую, низкую по звучанию струну «верхней», а высокую – «нижней».

Настройка инструмента начинается обычно с более высокой по звучанию струны, а затем по ней настраивается более низкая. Правильность настройки тамура проверяют, прижав «басовую» струну у третьего ладка: должно полу-

читься чистое унисонное звучание с открытой верхней струной. «Тональность» строя определяется самим исполнителем в соответствии с размером и акустическими особенностями инструмента, а еще более – в зависимости от своего голоса или голоса певца, которому он аккомпанирует.

Правильно, соразмерно и пропорционально изготовленный тамур, положенный на ровной поверхности на спину, находится почти в идеальном равновесии, так что его дека оказывается строго параллельна опорной плоскости.

При всем том, следует отметить, что форма и конструкция тамура отличается большой вариантностью как в целом, так и в деталях.

Весьма свободно варьируются: его размеры; форма верхней поверхности (с декой) – от совкообразной до почти треугольной, в которой боковые грани верхней («лицевой») части образованы не кривыми, а совершенно прямыми линиями; форма корпуса, имеющего различную глубину, разную ширину днища (равную деке, более широкую и более узкую) и соответственно разную форму кузова – с параллельными, расширяющимися или сужающимися стенками; число ножек и их форма: форма головки и степень ее наклона по отношению к шейке (иногда наклон вообще отсутствует); число, размеры, форма и место расположения резонаторных отверстий на деке и боковинках; форма и материал струнодержателя; параллельное или сходящееся расположение струн, способы их крепления и т. д. и т. п.

Все это, несомненно, свидетельствует о коренной, незаимствованной природе инструмента. Весьма характерно также существование уменьшенных вариантов инструмента, изготовляемых специально для детей.

В дополнение к сказанному приведем данные измерений некоторых образцов тамура, различающихся размерами и отдельными конструктивными особенностями.

Тамур современной работы, собственность Магомеда Меджидова. Имеет пять ладков, головку, отогнутую от плоскости грифа под углом примерно в 30° , семь крестообразно расположенных отверстий на деке (в центре – более крупное отверстие).

Общая длина инструмента – 1018 мм.

Высота (глубина) корпуса – 134 мм.

Ширина корпуса в нижней части (у ножек) – 116 мм.

Ширина корпуса в верхней части (у грифа) – 44 мм.

Толщина задней стенки корпуса – 2–2,5 мм.

Расстояние от нижнего края корпуса до деки – 62 мм.

Длина деки – 547 мм, толщина – приблизительно 2,5 мм.

Длина грифа (шейки) – 287 мм.

Длина головки – 122 мм.

Расстояние от верхнего края грифа до порожка – 10 мм.

Расстояние между ладовыми перегородками (от порожка к первому ладку, от первого до второго и т. д.): 54,5 мм, 53 мм, 49 мм, 43 мм, 42 мм.

Диаметр большого резонаторного отверстия на деке – 11,5 мм.

Диаметр остальных отверстий – 7,5 мм.

Высота порожка – 6 мм.

Глубина прорезей в порожке – 2 мм.

Высота ладков над грифом (от первого к пятому) – от 2,5 мм до 1 мм.

Толщина порожка и трех нижних ладовых перегородок – 4 мм, двух верхних – 3 мм.

Ширина ладков (и соответственно шейки): порожек и первые три по 26 мм, четвертый – 28 мм, пятый – 41 мм.

Толщина грифа у порожка – 36 мм, у третьего и второго ладков – 26,5 мм, у четвертого ладка – 28,5 мм.

Длина колков – 57 и 61 мм.

Подставка: длина – 12 мм, ширина – 3 мм, высота – 4,5 мм, глубина прорезей в подставке – 3–3,5 мм.

Расстояние между прорезями для струн в порожке и в подставке – около 4,5 мм (струны расположены параллельно).

Высота расположения струн над декой и грифом – у подставки 1,5 – 2 мм, у порожка – 4 мм.

Диаметр колышка (кнопки) – 5,5 мм.

Расстояние от центра колышка до нижнего края инструмента – 48 мм.

Длина ремешка – 93 мм.

Тамур, принадлежащий Абдурахману Каримуллаеву, с тремя закрепленными ладками (самый архаичный из всех встречавшихся нам образцов) и двумя подвижными (спички, «привязанные» тонкими резинками). Головка маленькая (90 мм) и не отогнутая по отношению к плоскости грифа. «Спина» кузова несколько шире деки, вследствие чего кузов как бы раздут в своей нижней, самой глубокой части. Семь одинаковых крестообразных резонаторных отверстий находятся не у подставки, а в самой верхней части деки, у грифа.

Основные размеры

Общая длина инструмента – 930 мм.

Длина корпуса без головки – 840 мм.

Длина головки – 90 мм.

Наибольшая высота корпуса – 122 мм.

Длина деки – 490 мм.

Ширина деки в нижней части – 122 мм.

В верхней части – 50 мм.

Длина грифа – 290 мм.

Расстояние от нижнего края деки до конца ножек – 60 мм.

Ширина деки в центральной, наиболее глубокой части кузова – 83 мм.

Ширина задней стенки кузова в этом же месте – 95 мм.

Расстояние между ладками (от порожка – к третьему ладку): 50 мм, 49 мм, 47 мм.

Ширина грифа – 23,5 мм – 25 мм.

Толщина грифа – 26 мм.

Тамур работы мастера Гусейн-Гаджи Шамхалова из с. Хунзах. Как и предыдущий образец, имеет кузов, несколько «раздутый» в задней части («спине») и сужающийся к деке, 6 ладов, 17 отверстий на деке.

Основные размеры

Общая длина инструмента – 920 мм.

Длина головки – 84 мм.

Длина грифа (до деки) – 185 мм.

Длина деки – 500 мм.

Расстояние от нижнего края деки до конца ножек – 51 мм.

Наибольшая глубина кузова – 130 мм.

Дека инструмента очень тонкая – от 2 мм до 0,5 мм.

Тамур, принадлежащий Омару Омарову из с. Хунзах. Сравнительно небольших размеров инструмент имеет почти прямые лицевые стороны (границы) корпуса. Со стороны деки он приближается по форме к равнобедренному треугольнику с коротким основанием и длинными боковыми сторонами (соотношение примерно 1:7,5). К головке прикреплен колковый механизм от фабричной мандолины, струны металлические, провололочные без канители (навивки). Имеет 13 ладовых перегородок, 17 резонаторных отверстий на деке (сгруппированы двумя кругами по 8 отверстий вокруг центрального, большего по диаметру) и 4 одинаковых отверстия на боковинах (одно снизу, три сверху). Головка не отогнута.

Основные размеры

Общая длина инструмента – 880 мм.

Высота корпуса – 136 мм.

Длина деки – 504 мм.

Ширина нижнего края деки – 118 мм.

Ширина верхнего края деки – 38 мм.

Длина грифа – 220 мм.

Ширина грифа у порошка – 20 мм, у деки – 38 мм.

Толщина грифа – 23,5 мм.

Длина головки – 117 мм.

Расстояние от нижнего края деки до конца ножек – 50 мм.

Инструмент интересен как своеобразный «гибрид», соединяющий элементы архаичного тамура (в частности, треугольную форму лицевой части) и агач-кумуза (мандолиновые колки, металлические струны и др.).

Ш. Играют на тамуре обычно сидя. Во время игры исполнитель держит инструмент перед собой, прижимая корпус к животу.левой рукой прижимаются струны, правой производят звукоизвлечение. Верхняя часть (шейка и головка) оказываются при этом несколько приподнятыми. Пальцы левой руки располагаются на грифе так, чтобы большой находился примерно напротив среднего. Струны прижимаются не на ладках, а между ними. Звукоизвлечение производится особыми движениями безымянного, среднего и указательного пальцев, которые сначала как бы стягиваются в кулак, а затем последовательно быстро выпускаются. Кроме этого основного приема, при котором кисть остается неподвижной, используются иногда приемы бряцания по струнам всеми тремя пальцами и изредка звукоизвлечение щипком одной (высокой) струны указательным пальцем (прием, аналогичный гитарному).

Большой палец правой руки исполнитель держит на деке и иногда пристукивает им, выбивая определенный ритм. Некоторые исполнители надевают для этого на первую фалангу большого пальца специальное металлическое кольцо.

Существуют две разновидности тамура, используемые для сольного исполнения и для аккомпанемента. Кроме силы и тембровой насыщенности, сольные инструменты имеют большее количество ладовых перегородок, и, соответственно, больший диапазон. Традиционный тамур имеет пять деревянных ладовых перегородок, приклеенных к грифу, а иногда вклеенных в специальные углубления на

грифе. Современные инструменты имеют значительно большее число ладов, до 12–14 и более⁹. Понятно, что это повышает технические возможности инструмента, расширяет его диапазон, но одновременно создает некоторые проблемы художественного и технологического характера, в частности проблемы чистоты строя, темброво-динамической ровности звучания.

IV–V. Играют на тамуре, как правило, мужчины. Основное назначение инструмента – сопровождение сольного пения. Чаще всего певец аккомпанирует себе сам, но это не является обязательным правилом. Тамур используется и как сольный инструмент, а также в сочетании с другими, обычно духовыми или ударными: например, с лалу, лалаби, жергеном, но стабильных ансамблевых форм с участием тамура нет. В современной художественной самодеятельности существуют ансамбли пандуристов, довольно многочисленные по количеству участников (до 15–20 исполнителей), не включающие других инструментов.

VI. Тамур – наиболее популярный, повсеместно распространенный инструмент аварцев. Х. Ханукаев и М. Плоткин указывают, что «более всего тамур распространен в аулах Хунзахского, Унцукульского, Гунибского, Ботлихского и др. (!) аварских районов» (ДНМ, с. 23–24). Г. Гасанов, писавший за два десятилетия до них, называет тамур «чрезвычайно распространенным во всех округах, пользующимся повсеместной любовью инструментом» (ПА, с. 175). В 40 – 50-е годы распространение в Дагестане фабричных балалаек привело к некоторому уменьшению производства тамуров и более редкому их использованию. Однако утверждения автора данной работы о том, что «на смену архаичному тамуру во многих местах пришел усовершенствованный агач-кумуз, отчасти русская балалайка и мандолина» (Очерки, с. 17–18, 1974) и М. Коркмасовой о том, что тамур «вытесняется более мощным по звучанию инстру-

⁹ Максимальное количество ладовых перегородок на встречавшихся нам инструментах – 19, минимальное – 3.

ментом того же типа – агач-кумузом» (МЭ, т. 5, с. 408, 1981) в настоящее время приходится признать неверными: с начала 70-х годов стихийно произошло подлинное возрождение этого любимейшего инструмента аварцев.

(VII.) *Дополнение I.*

Все части и детали тамура имеют в народной музыкальной терминологии аварцев специальные названия:

кузов – чехъ (живот);

задняя сторона кузова (нахъаса рахъ) – мугI, мугъ (спина);

боковина – хъибил;

шейка – габур, габар (шея) или гIоркъ (ручка, произносится: гёрк);

дека – хъарщи (доска);

головка – бетIер (голова);

колок – къурулеб жо, магI (гвоздь);

колки – къурулел жал, магIал (гвозди);

ладовые перегородки – хIамул (ослы, ишаки – множественное число от хIама – осел; сравните также: хIамал – носильщик, грузчик); для обозначения ладков встречается также термин къотIалаби;

подставка под струнами на деке – аххадаса хIама (аххада – внизу, аххадаса – снизу, буквально: нижний осел, то есть нижняя опора);

ножки («зубцы») – тIармил хIамул;

струна – гIатI или чIчIва;

струны – чIчIваби;

струнодержатель («кнопка»), колышек или иное приспособление) – пасилихъ; чIчIваби кколил жал;

отверстия в деке в боковинах (голосинки) – картIал (дырки).

Весь корпус тамура без деки обозначается словом «къали» (короб, коробка). Интересно отметить, что этим же словом обозначается барабан и деревянная мерка для зерна и муки, используемая также в качестве ударного музыкального инструмента (см. об этом выше, в разделе «Мембранофоны»).

В приведенной терминологии невозможно не обратить внимание на ее антропоморфные или зооморфные истоки: живот, спина, шея, голова, ослы. Связь этих представлений об инструменте в целом, как о живом существе, с оригинальной народно-национальной терминологической характеристикой его звучания, в частности с трактовкой соотношения высотности двух струн тамура тонко подмечена Г.А. Гасановым в следующем рассуждении: «Струна, которая звучит ниже и натянута с левой, близкой к играющему, стороны, называется у аварцев «верхней» струной, а другая – «нижней». Это понятно, если принять в расчет, что повышение звука на струнном инструменте вообще делается передвиганием пальца к низу инструмента, от грифа, называемого габур (шея), к кузову чехь (живот), который у кумыков носит тот же смысл обозначения (курса, то есть живот). При таких условиях движение от шеи (можно добавить: и от головы (бетлер). – М. Я.) к животу может быть только движением вниз». (ПА, с. 176).

Само название инструмента «тамур» восходит, по всей видимости, к персидскому слову «танбур» или арабо-курдскому «танбур», в свою очередь происходящим от греческого (пандура), с которым почти совпадает название «пандур». Форма «тампур», зафиксированная в ПА, в настоящее время не встречается. Слово «тамур» иногда также воспринимается как архаичное, употребляется в ироническом контексте: например, в выражении «Цо тамурги босун гьаракь биччалин». Общераспространенным является ныне название «пандур».

Дополнение II.

В вышедшей в начале XX века книге немецкого путешественника М. Дехи¹⁰ имеется фотография «Дагестанские

¹⁰ Moriz von Dechy. Kaukasus. Reisen und Forschungen im Kaukasischen Hochgebirge. Band 2. – Berlin, 1906. S. 212. (Мориц фон Дехи. Кавказ. Путешествия и исследования Кавказского горного хребта. Т. 2. Берлин, 1906. С. 212). «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» (1, 108; 2, 147) сообщает о существовании у аварцев агач-кумуза

музыкальные инструменты», на которой запечатлен тамур без зубцеобразных ножек, с **тремя** колками (следовательно, трехструнный) и шестью ладками. Никакой информации об этом инструменте книга не содержит. Можно лишь предположить, что третья струна настраивалась в унисон с одной из двух основных струн. Сведений о трехструнных тамурах с различной настройкой всех трех струн в литературе не имеется.

Образец тамура с трехколковой головкой обнаружен нами в фондах Дагестанского объединенного историко-архитектурного музея. В основном этот образец аналогичен инструменту, зафиксированному на фотографии в книге М. Дехи. Среди характерных отличий этого архаичного экземпляра – сравнительно небольшие размеры (около 800 мм), грубая внешняя отделка, необычный «гребень» вдоль спины, напоминающий киль лодки. К сожалению, струны, подставка, струнодержатель этого тамура утеряны. Утрачен и один из трех колков.

Дополнение III.

По внешнему виду тамур, особенно в своем архаичном варианте – с треугольной формой верхней деки, – удивительно напоминает инструмент, известный в Европе в XIV–XIX вв. под различными названиями («трумшайт», «трумбшайт», «тромба марина»). Происхождение этого инструмента исследователи связывают с Востоком¹¹, однако без указания каких-либо прямых аналогий.

«с тремя парными струнами», но в какой мере этот инструмент можно соотнести с запечатленным на фотографии фон Дехи, судить трудно.

¹¹ См: Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente. Second Revised and Enlarged Edition. New York, 1964. P. 397–398.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

2.

I. Агач-кумуз, агач-комуз, кумуз, комуз (дарг. – агач-кумуз, кумуз; кум. – агач-къомуз, къомуз). Трехструнный щипковый инструмент, родственник тамуру, но отличающийся рядом принципиальных особенностей.

II. Технология изготовления кумуза в целом аналогична описанной выше технологии изготовления тамура.

Подобно тамуру, у агач-кумуза весьма свободно варьируются различные конструктивные узлы и детали.

Важнейшие отличительные черты агач-кумуза:

- наличие трех (а не двух) струн;
- струны металлические;
- наличие разнообразных настроек¹²;
- корпус агач-кумуза изготавливается не из липы, а из более твердых пород дерева (абрикос, орех), труднее поддающихся обработке, но акустически более совершенных;
- звукоизвлечение производится медиатором¹³;
- современный агач-кумуз имеет до 18 ладовых переборок;
- значительно больше, чем обычный тамур.

В «Атласе» (1, с. 108; 2, с. 147) сообщается, что аварцы «пользуются агач-кумузом меньших размеров с тремя парными струнами и квартовым строем». Никаких сведений о таком шестиструнном (шестиколковом) инструменте или хотя бы о его существовании у аварцев нам получить не удалось (о шестиструнном кумыкском агач-кумузе см. ниже).

По мнению Х. Ханукаева и М. Плоткина, агач-кумуз

¹² Квартовая тамурная настройка, выделенная в «Атласе – 2» (с. 147) как наиболее часто встречающаяся на агач-кумузе, в действительности не характерна для этого инструмента.

¹³ Медиатор – небольшая пластинка, пластмассовая, костяная, из коры дерева, напр., черешни и т. п.; плектр – пластинка, согнутая в виде незамкнутого кольца, надеваемого на палец. Звукоизвлечение плектром, зафиксированное в «Атласе – 2» (с. 147), нам наблюдать не приходилось.

несколько больше («большей длины и толщины», ДНМ, с. 24), чем тамур. К этой точке зрения склоняются и авторы «Атласа», определяющие длину тамура «около 900 мм», длину агач-кумуза 900–1000 мм. (1, с. 107; 2, с. 147). Наши наблюдения показывают весьма широкую вариантность размеров обоих инструментов. Встречаются очень крупные тамуры (более 1000 мм) и совсем небольшие агач-кумузы (ниже мы приводим данные обмера даргинского агач-кумуза длиной всего 760 мм). Следует учитывать, что очень часто инструмент изготавливается мастером или самим исполнителем в соответствии с его индивидуальными физическими качествами (рост, длина рук, размеры кисти, пальцев).

Диапазон современного агач-кумуза охватывает почти две с половиной октавы. Способы настройки весьма разнообразны. Среди наиболее распространенных строев – квартовый (например, ля-ре¹-соль¹), терцово-секундовый (си-ре¹-ми¹), квартово-секундовый (до¹-фа¹-соль¹), секундово-квартовый (до¹-ре¹-соль¹), квартово-квинтовый (соль-до¹-соль¹) и др.

Народные мастера и сегодня экспериментируют в поисках наилучшей акустической формы и конструкции инструмента в целом. Интересные опыты были проделаны безвременно погибшим мастером Гусейн-Гаджи Шамхаловым (1944–1976) из с. Хунзах. В частности, им был изготовлен образец кумуза с четырьмя различно настроенными струнами (IV-фа, III-си-бемоль, II-до¹, I-фа) с диапазоном до си-бемоль². Инструмент имеет 18 ладков (с 1 по 12 – металлические, балалаечные, с 13 по 18 – деревянные), металлические (гитарные) струны и металлические колки (также от гитары).

Звукоизвлечение – пластмассовым медиатором. Звучание этого инструмента, по тембру несколько напоминающее гитару и балалайку, отличалось большой силой, яркостью.

Одна из характерных особенностей инструментов Г.-Г. Шамхалова, с которыми довелось познакомиться, –

сильно расширяющаяся к деке форма кузова, «спина» которого почти вдвое уже деки: в одном из экземпляров соответственно 75 мм и 154 мм.

Основные размеры четырехструнного хроматического кумуза работы Г.-Г. Шамхалова.

Общая длина инструмента – 1010 мм.

Длина головки – 150 мм.

Длина грифа – 300 мм.

Длина деки – 465 мм.

Расстояние от нижнего края деки до конца зубцов – 95 мм.

Ширина деки (по центру) – 140 мм.

Ширина спины (по центру) – 75 мм.

Ширина деки у грифа – 40 мм.

Ширина грифа – 27,5 мм.

Толщина шейки – 28 мм.

На деке у подставки сделано 19 отверстий, расположенных по окружности вокруг одного более крупного (диаметр его – 18 мм, остальных – 8 мм).

Для изготовления своих агач-кумузов мастер использовал не только традиционные породы дерева, но и другие твердые породы (хурма, тут). Данный экземпляр из тутового дерева, дека сосновая.

Основные размеры даргинского агач-кумуза, принадлежащего М. Касумову.

Инструмент небольшой, головка массивная с четырьмя колками от гитары, слегка отогнута, на шейке вровень с декой приклеен балалаечный гриф с которого удалены перегородки. Ладков семь. На деке выжжено 70 резонансных отверстий, занимающих, в сущности, всю ее поверхность от подставки до верхнего края деки (диаметр отверстий 5–6 мм.). На боковых поверхностях кузова – по одному отверстию диаметром 8 мм.

Общая длина – 760 мм.

Длина деки – 350 мм.

Длина шейки с головкой – 360 мм (шейка – 236 мм).

Расстояние от нижнего края деки до конца ножек – 50 мм.

Ширина деки – 115 мм.

Ширина грифа – 24 мм у порошка, 30 мм у деки.

Толщина шейки – от 26 до 35 мм.

Глубина кузова – 110 мм.

Ширина задней стенки (на линии боковых резонаторных отверстий) – 75 мм.

III. Технические и тембровые возможности агач-кумуза, благодаря наличию трех металлических струн, медиатора, большого количества ладовых перегородок и т.п. – в сравнении с тамуром – богаче и разнообразнее, вследствие чего он значительно шире используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент.

IV–V. Основная часть распространения агач-кумуза – районы с даргинским и кумыкским населением, у аварцев он встречается весьма редко и в «незрелых», переходных формах (см. приведенное выше описание тамура О. Омарова).

Агач-кумуз – традиционный инструмент народных певцов, являющихся обычно также мастерами виртуозной сольной игры.

VI. Агач-кумуз, по всей вероятности, генетически связан с тамуром. Появление его в качестве самостоятельного инструмента можно предположительно отнести к первым десятилетиям XX века. Очень показательно, что в 1927 г. Г.А. Гасанов пишет о тамуре и агач-кумузе как об одном и том же инструменте: «агач-кумуз» – «название плоскостное; в горах называется – тампур» (ПА, с. 175). Изменения в традиционном инструменте он связывает с влиянием «более совершенного» чунгура. «Нам кажется далеко не случайным тот факт, – говорит Гасанов, – что уже некоторые селения Даргинского округа, в котором и чангуры, и кумызы имеют одинаковое распространение, натянули на свои кумызы третью струну, заменив кишечные струны металлическими, да еще в дополнение к традиционно установившемуся ладу ввели третий полутон, категорически не признаваемый

аварцами» (ПА, с. 175–176). Неполная, неокончательная дифференциация тамура и агач-кумуза явно ощутима и в описании Х. Ханукаева и М. Плоткина, появившемся почти полтора десятилетия спустя, (1940 г., опубликовано в 1948 г.): «Наиболее древний струнный инструмент – аварский двухструнный тамур, называемый на плоскости агач-кумузом, широко распространен в Нагорном и Среднем Дагестане», – говорят они (ДНМ, с. 23). Однако в дальнейшем об агач-кумузе говорится уже не как о том же самом, что и тамур, инструменте лишь с иным названием, а как об **измененном** тамуре: «У даргинцев, главным образом, в аулах Цудахар, Хаджалмахи, Акуша, Леваша, мы встречаем агач-кумузы (измененные тамуры) большей длины и толщины, имеющие 3 металлические струны и 6–7 ладов, по тембру напоминающие русскую балалайку» (ДНМ, с. 24). Там же зафиксированы «у кумыков старые пятиладовые трехструнные агач-кумузы с шелковыми струнами» (ДНМ, с. 25. Выделено мной. – М.Я.).

В настоящее время агач-кумуз и тамур – два близкородственных, но вполне самостоятельных, существенно различных инструмента. Показательно не только отдельное их рассмотрение в современной научной литературе, но и четко дифференцированное восприятие в народной среде, и, наконец, различные ареалы распространения.

Во второй половине 30-х годов агач-кумуз был усовершенствован известным дагестанским музыкантом Курбаном Магомедовым¹⁴. К. Магомедов довел число ладов до 14 (позднее их стало 18) и превратил агач-кумуз в хроматический инструмент. На этой основе в оркестре Ансамбля песни и танца Дагестана было создано оркестровое семейство агач-кумузов: прима, альт и бас, но в народной музыкальной практике новые разновидности инструмента не прижились.

¹⁴ В обоих изданиях «Атласа» ошибочно напечатано: Мамедовым. Та же ошибка и в анонимной статье «Агач-кумуз» в МЭ (т. 1, с. 48).

ГРУППА: хордофоны

ПОДГРУППА: щипковые

3.

I. Агач-кумуз шестиструнный (шестиколковый). Эта оригинальная разновидность кумыкского агач-кумуза зарегистрирована В.М. Кривоносовым осенью 1937 года в селениях Аркас и Верхнее Казанище. По описанию Кривоносова, эти инструменты отличаются «меньшими размерами и несколько иной формой корпуса»¹⁵.

К сожалению, более подробной и точной информации статья не содержит. Струны шестиструнного агач-кумуза настраивались попарно в унисон, а в целом образовывали квартовый или квартово-септимовый строй: например, ля-ля, ре¹-ре¹, соль¹-соль¹.

¹⁵. Кривоносов В. Музыкальное творчество кумыков // Советская музыка. 1938. № 8. С. 33–40.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

4.

I. **Чунгур** (авар. — чунгур, дарг. — чугур, лак. — саз, лезг. — чуьнгурь, таб. — чунгур).

II. Четырехструнный инструмент с глубоким кузовом полугрушевидной формы, длинной шейкой и головкой, являющейся прямым продолжением шейки, от которой она отделена лишь порошком. Корпус чунгура клеенный, состоит из тонких клёпок твердых пород. Дека чунгура овальной формы имеет обычно несколько небольших резонаторных отверстий. Иногда отверстия делаются и в боковых стенках инструмента. Шейка, прямая, плоская на грифе, округлая с тыльной стороны, делается (вместе с головкой) из одного цельного куска дерева. На верхней боковине шейки по всей ее длине проходит узкий (1–2 мм) желобок, аналогичный желобку на шейке тара, предназначенному для клинышков, закрепляющих ладовые перевязки (см. об этом в разделе, посвященном тару). Однако функциональное использование этого желобка на чунгуре нам наблюдать не приходилось. Общая длина чунгура 800–900 мм. В головку вставлены четыре Т-образных колка по два с лицевой и с верхней стороны.

На шейке чунгура навязываются ладовые перегородки (от 7 до 10). Струны чунгура в прошлом волосяные или жильные, в настоящее время металлические, настраиваются весьма оригинально: первая и вторая строятся в унисон, третья — на квинту ниже первой, а четвертая — на кварту выше третьей (и, следовательно, на большую секунду ниже первых двух): например, ми¹, ми¹ ля, ре¹. Таким образом, самая низкая по звучанию струна находится между более высокими.

Форма чунгура очень гармонична, соотношение размеров отдельных частей отличается строгими, почти классическими пропорциями. Так, длина шейки (с головкой) относится к длине кузова (деки), как 5:3; высота кузова составляет примерно четверть всей длины инструмента, при-

близительно такова же длина головки. Можно предположить, что такое совершенство пропорций является результатом тщательного многовекового отбора.

III–VI. Играют на чунгуре медиатором из коры вишневого или черешневого дерева. Исполнитель сидит, инструмент прижимается к нижней части груди или к животу в почти горизонтальном положении. Часто чунгур вешается на плечо исполнителя на специальной петле (ремешке).

Чунгур обладает не сильным, но очень приятным звуком. Это инструмент, предназначенный для небольших помещений, для домашнего музицирования. Чунгур используется для сопровождения пения и как сольный инструмент. Он очень широко бытует у лезгин, даргинцев, табасаранцев, рутульцев, встречается у лакцев. Утверждение автора данной работы, относящееся к началу 70-х годов, о том, что чунгур «ныне почти вышел из употребления» (Очерки, с. 20) приходится в настоящее время признать неверным. Материал, посвященный этому инструменту, в обоих изданиях «Атласа», почти не содержит достоверной информации и не рассматривается здесь ради экономии места.

(VII). *Дополнение.* Все части и детали чунгура имеют, подобно тамуру, специальные наименования в народной музыкальной терминологии. Поразительно при этом почти полное совпадение антропоморфных и зооморфных ассоциаций в обозначении аналогичных частей другого инструмента и на другом языке. Приведем, для примера, основные термины на даргинском языке (губденский диалект).

Корпус – хаг.

Кузов – кани (живот).

Задняя сторона кузова – къакъ (спина).

Шейка – хъяб (шея).

Головка – бекI (голова).

Колок – чIела (клинышек).

Колки – чIелбе.

Подставка – хIетхIе – (осел).

Ладки (ладовые перетяжки) – дугъ букIуле.

Струна – ге (губд.), ни (лит. яз.).

Струны – гуме (губд.), гуми (лит. яз.).

Резонаторное отверстие – тІя рхъа (дырка), множ. число тІярхъби (произносится: таркви).

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

5.

I. Саз (лезг. – саз, таб. – сааз, горскоевр. –саз).

II. Саз – инструмент, родственный чунгуру, но существенно иной и вполне самостоятельный. Соотношение между этими двумя инструментами примерно такое же, как между тамуром и агач-кумузом. Основное отличие «в размерах кузова и грифа» было отчетливо сформулировано Х. Ханукаевым и М. Плоткиным (ДНМ, с. 26), но у них речь идет об архаичной, ныне исчезающей разновидности саза с квартовой настройкой (по две струны на каждый тон) и слабым звуком.

III–VI. Саз – инструмент ашугов. Он отличается крупными размерами (1200 мм и более) и ярким, сильным, звонким тембром. Играя на сазе, ашуг стоит, прижимая кузов к верхней части груди и несколько приподняв шейку инструмента. По ходу исполнения он переступает с ноги на ногу, иногда даже приплясывает, слегка поворачивается всем телом то в одну, то в другую стороны, дополнительно привлекая тем самым внимание слушающих.

Наиболее широкое распространение саз имеет в Азербайджане, откуда он и был, несомненно, заимствован народностями Южного Дагестана: лезгинами, табасаранцами, рутульцами, горскими евреями.

В современной художественной самодеятельности ашугов, играющих на сазах, иногда объединяют в большие (до 10–12 человек) ансамбли, имитирующие на сцене состязание ашугов. При этом они время от времени все вместе исполняют небольшие инструментальные фрагменты, родственные инструментальным частям азербайджанских мугамов.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

6.

I. Тар (лак. – тар, лезг. – тар, горскоевр. – тар).

II. Тар – многострунный инструмент с незакрепленными ладовыми перегородками. Его кузов состоит из двух соединенных в одно целое полых частей, из которых нижняя имеет форму полугруши, другая – сдавленной с двух сторон полусферы. Открытая сторона кузова затянута мембраной из пузыря животного или кожи крупной рыбы. Эта мембрана-дека имеет форму, близкую форме цифры 8. Кузов изготовляется из двух долбленных половин¹⁶, материалом служит тутовое дерево. Длинная шейка имеет в современных инструментах 22 навязных ладовых перегородки (кишечных или капроновых). Наружная поверхность шейки (гриф) – плоская, внутренняя – округлая. На верхней боковине шейки во всю ее длину тянется узкий желобок, в который вставляются деревянные клинышки, закрепляющие ладовые перетяжки в необходимом положении.

Головка тара представляет собой колковый ящик, с большими и малыми колками, предназначенными соответственно для основных и дополнительных струн.

Обычное число металлических струн – 11. Строй современного оркестрового тара квинтово-квартный (или квинтово-октавный), например, до-соль-до¹-соль¹-до², но в народной музыкальной практике используются разнообразные типы настройки, нередко связанные со структурой лада исполняемого произведения. Диапазон тара – более трех октав.

Собственного производства этого инструмента в Дагестане не зафиксировано.

III. Звукоизвлечение на таре производится при помощи рогового или металлического плектра. Во время игры тар

¹⁶ В фондах Дагестанского историко-архитектурного объединенного музея имеется архаичная модель тара с цельным долбленным корпусом.

прижимают к груди, чуть ниже ключиц, держа шейку несколько вверх. На таре широко применяются различные приемы игры: тремоло, стаккато, глиссандо. Это, несомненно, один из самых технически подвижных народных инструментов. Звук его отличается тембровым разнообразием различных регистров: от серебристо-звонкого верхнего до таинственно красочного нижнего. Эффектно звучат на таре сопоставления мелких быстрых одноголосных пассажей, прерываемых паузами, и многозвучных аккордов, сочные динамические и регистровые контрасты.

На таре играли только мужчины.

IV–V. Инструмент используется для сопровождения пения, для сольного и ансамблевого музицирования. Как ансамблевый инструмент тар используется в сочетании с любыми другими инструментами Южного Дагестана, за исключением зурны, но наиболее типичным является трио: тар, кеманча и барабан (или бубен).

Тар – один из основных мелодических голосов в оркестре дагестанских народных инструментов. Обучение игре на таре ведется в Дербентском музыкальном училище. В отличие от существующей в Азербайджане традиции записи нот для тара в меццо-сопрановом ключе, в Дагестане принята нотация в скрипичном ключе, предложенная и внедренная Х. М. Ханукаевым.

VI. Тар – инструмент, широко распространенный в Азербайджане, Армении, отчасти и в Грузии, а также в ряде стран Востока, и, возможно, ведущий свое происхождение от какого-то древнего индийского инструмента. К. Закс указывает, что на хинди слово «тар» означает «кишечная струна» (Закс, с. 377 а)¹⁷.

В Дагестане тар издавна распространен у лезгин, азербайджанцев, горских евреев, табасаранцев, лакцев, рутульцев и других народностей южных районов республики. Ут-

¹⁷ Ср. с такими названиями инструментов, как дутар (двухструнный узбекский), сетор (трехструнный таджикский), ситар (двадцатиструнный индийский) и т. п.

верждение авторов «Атласа» (1, с. 108; 2, с. 148) о бытовании тара у кумыков не удается подтвердить полевыми данными или надежными литературными источниками¹⁸.

¹⁸ Утверждение о том, что у «кумыков и актинцев» (именно так! – см.: «Атлас – 1», с. 108) тар называется «чонгур» и «чунгур», повторенное в отношении кумыков в «Атласе – 2», с. 148) и относительно всех дагестанских народностей в новейшей статье В. Садыковой (МЭ. Т. V. 1981. С. 436), не подтверждается доступными нам словарями кумыкского языка. Согласно «Кумыкско-русскому словарю» под ред. З. Бамматова (М., 1969) оба эти слова переводятся как «яма», «впадина», «воронка» или «ров».

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

7.

I. Домбра (ног. – домбра).

II. Двухструнный инструмент с корпусом, напоминающим по форме разрезанную пополам грушу, с длинной шейкой и головкой, нередко являющейся прямым продолжением шейки. По внешнему виду ногойская домбра напоминает чунгур и саз, но ее принципиальное отличие состоит в том, что ее корпус изготавливается не из отдельных клепок, а выдалбливается из цельного куска дерева твердой породы (например, дуба). В настоящее время для изготовления корпуса используется также липа. Дека домбры изготавливается из сосны. Струны в традиционном, архаичном варианте инструмента – жильные, из крученных бараньих кишок. На шейке имеется 8 навязных ладков (встречаются инструменты и с большим их числом – до 19). Головка домбры плоская, колки вставляются с тыльной стороны головки. Эти конструктивные особенности также принципиально отличают домбру от чунгура.

В народно-музыкальной терминологии ногойцев отдельные части домбры имеют специальные названия:

корпус – сырты,
дека – кѡпакъ,
шейка – сакъ,
ладки – парне,
колки – пулакъ,
подставка – шайтан шок.

III–IV. Домбра настраивается в кварту. При звукоизвлечении используются приемы бряцания и зашпывывания струны.

Инструмент используется для игры соло и для сопровождения пения. Высота строя зависит поэтому в большей степени от размеров инструмента и от голоса поющего. Играют на домбре и мужчины, и женщины. Профессионального исполнителя на домбре называют «домбраши».

VI. Домбра ногойцев Дагестана по форме и конструкции весьма близка двухструнной западно-казахской домбре (см.: «Атлас – 2», с. 178–180).

Известным в Дагестане мастером, изготавливающим домбры, является Изамутдин Абдуллаевич Бадрутдинов (г. Буйнакск), лауреат первой премии Первого республиканского конкурса мастеров музыкальных инструментов. Его домбры отличаются не только высокими музыкально-акустическими достоинствами, но и хорошей внешней отделкой, добротностью работы. И. Бадрутдиновым изготовлены домбры с 19 ладками, имеющие хроматический звукоряд, а также трехструнный вариант домбры. В своих инструментах И. Бадрутдинов использует ряд деталей инструментов современного фабричного производства (колковую механику от мандолины, металлические ладки и т. п.) и некоторые приемы фабричного декора: врезную фигурную розетку вокруг резонансного отверстия и фанеровку верхней части деки, покрытие инструмента лаком и полировку и т. д.

Приводим основные данные обмера двухструнной домбры И.А. Бадрутдинова (изготовлена в 1981 г., в настоящее время – в фондах Дагестанского объединенного музея).

Общая длина инструмента – 875 мм.

Длина шейки – 435 мм.

Длина головки – 115 мм.

Длина корпуса – 325 мм.

Наибольшая ширина корпуса – 190 мм.

Глубина корпуса – 160 мм.

Длина подставки в основании – 30 мм, в верхней части – 10 мм, высота – 5 мм, ширина 1,5 мм.

Расстояния между ладками (от порошка – к деке): 35 мм, 33 мм, 31 мм, 29 мм, 26 мм, 25 мм, 23 мм, 22 мм, 21 мм, 20 мм, 18 мм, 17 мм, 16 мм, 15 мм, 14 мм, 12 мм, 11 мм, 10 мм.

Струны на грифе расположены шире, чем на подставке: расстояние между струнами на порошке – 17 мм, на подставке – 10 мм.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

8.

I. Домра.

II. Обычная русская трех-четырёхструнная домра фабричного производства, с клеённым семиклёпочным корпусом в форме полушария, шейкой с 19 врезными металлическими ладками и головкой (гитарного или так называемого лютового типа). Клёпки корпуса, головка и шейка домбры делаются из клена, бука или березы, дека – из резонансовой ели. На деке имеется врезная фигурная розетка из ореховой фанеры.

Используется как замена дагестанских народных инструментов с соответствующей перестройкой, специфической манерой звукоизвлечения и т. д.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

9.

I. Балалайка.

II. Обычные русские трехструнные балалайки-примы фабричного производства, с треугольной декой и выпуклым пяти-, шести- или семигранным корпусом, склеенным из отдельных клепок, с прямым грифом с шестнадцатью металлическими ладками и плоской лопатообразной головкой. Используются преимущественно в аварских районах вместо пандура (тамура) с соответствующей настройкой и характерным способом звукоизвлечения (см. выше), а также вместо агач-кумуза у кумыков и даргинцев.

Корпус балалайки изготавливается из березы, бука, ольхи, дека – из резонансовой ели, шейка, гриф и головка – из березы или бука. Корпус и дека инструмента покрываются специальными лаками; шейка, а иногда и головка, – черным лаком. В деке имеется резонансное отверстие, вокруг которого на поверхности деки обычно имеется розетка – украшение из цветной фанеры.

Дека и широкая нижняя плоская часть корпуса (так называемая «задинка») обычно окантованы узкой деревянной планкой («штапик»). Между клёпками, из которых склеен корпус, иногда вставляются тонкие пластинки – так называемые «жилки». Жилкой нередко бывает окаймлена и розетка на деке.

Часть деки в месте прикрепления грифа покрыта специальным врезным щитком – так называемым «панцирем», предохраняющим поверхность деки от быстрого износа при бряцании пальцев по струнам.

Подставка для струн – деревянная.

Металлические струны крепятся на металлической колковой механике открытого типа с пластмассовыми «барашками» (пуговкообразные концы колков).

Размеры балалаек колеблются от 525 мм (так называемая «школьная») до 692 мм, но наиболее распространены модели общей длиной в 632–662 мм.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые
10.

I. Гитара.

II–VI. Обычная гитара фабричного производства, как «классическая», шестиструнная, так и «русская», семи-струнная, широко бытует у кумыков, а в последние 10 лет и у аварцев. Впервые гитара была введена в национальный музыкальный обиход кумыков в середине 20-х годов выдающимся певцом и музыкантом Т.А. Мурадовым (1902–1959), прославившимся впоследствии и в качестве композитора и создателя первого национального исполнительского коллектива – Ансамбля песни и танца Дагестана. Ныне гитара – повсеместно распространенный и чрезвычайно любимый инструмент кумыков, используемый для игры соло и особенно для сопровождения пения.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

11.

I. Мандолина.

II–VI. Мандолина фабричного производства и ее разновидности («плоская» – с плоской нижней декой, параллельной верхней деке, и «полуовальная» – с широкой, как у «плоской» мандолины, обечайкой и слабовыпуклой нижней декой) используется как замена народных дагестанских щипковых инструментов (чунгура, например) с соответствующей перестройкой, но нередко и в своем обычном виде, с нормативной квинтовой настройкой.

Мандолина применяется как солирующий инструмент, используется для аккомпанемента пению и в сочетании с другими дагестанскими инструментами. Особенно популярна мандолина среди лакцев.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

12.

I. Багар (таб. – багар).

II. Архаический инструмент, изготавливается из толстого мясистого стебля растения «багар» (его называют также «огненной травой» за «обжигающее» действие его листьев, сходное с действием крапивы).

От прямой части стебля отрезают кусок длиной примерно в 100 мм. Поверхность стебля имеет не совсем гладкую, слегка ребристую форму из-за тянущихся вдоль него тонких крепких прожилки. В сечении стебель имеет не круг, а многогранник. Эти нитевидные прожилки и служат источником звучания багара. Под двумя или тремя такими «нитеями» осторожно, чтобы не повредить их, удаляют ножом сочную часть стебля, и в результате прожилки оказываются как бы натянутыми между двумя концами инструмента.

III. Пощипывая пальцами эти нитевидные прожилки, извлекают слабые мелодические звуки.

V. Инструмент встречается у табасаранцев в качестве детской игрушки.

Зарегистрирован нами впервые летом 1976 года в с. Джули Табасаранского района. Информатор – учитель восьмилетней школы с. Джули Агариза Гаджимирзаев, продемонстрировавший изготовление багара.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: щипковые

13.

I. Чергес (авар. – чергес).

II. В конструктивном отношении чергес может быть условно уподоблен тамуру или агач-кумузу с корпусом в виде барабана, мембраны которого расположены почти перпендикулярно к плоскости грифа, а обечайка оказывается своего рода «бесконечной» декой, плавно переходящей в боковины, а затем и в «спину» кузова. Чергес можно уподобить также узкому, высокому двустороннему барабану, обечайка которого переходит в определенном месте в гриф с трехколковой головкой.

Весь чергес изготавливается из одного куска выдолбленного ствола дерева (орех). Его корпус представляет собой пустотелый цилиндр с натянутыми на обоих концах кожаными мембранами. Форма этого барабана имеет довольно необычные для Дагестана соотношения высоты корпуса (ширины обечайки) и диаметра – 3:2. Другая особенность корпуса заключается в том, что его боковые стороны (иначе говоря, плоскости мембраны) не вполне перпендикулярны по отношению к оси цилиндра и не параллельны между собой. Так же не одинаковы по длине верхняя, лицевая и нижняя, задняя стороны корпуса, имеющие соответственно 240 мм (дека) и 265 мм («спина»). Диаметр мембран, не имеющих строго округлой формы, около 160 мм. Кожаные мембраны прикреплены (пришиты) к проволочным ободам с припаянными колечками. Сквозь эти колечки пропущена тонкая прочная бечевка, с помощью которой ободки с мембранами прикреплены к корпусу (и одновременно соединены ломаной зигзагообразной вязкой друг с другом). Для регулировки натяжения мембран на нижней стороне корпуса к бечевкам прикреплены три палочки длиной 30–58 мм. Накручивая палочки, исполнитель получает желаемую упругость и соответственно высоту звучания мембран.

Деревянная часть корпуса чергеса украшена резным геометрическим орнаментом. Элементарный резной узор имеется и на палочках для натяжения мембран.

Гриф чергеса конструктивно составляет единое целое с корпусом. На его плоской лицевой стороне имеется порожек и 13 врезных деревянных ладков, расположенных на примерно одинаковых (около 25 мм) расстояниях друг от друга (принцип метрического деления). Плоская фигурная резная головка длиной 100 мм также составляет с грифом единое целое.

Три колка вставлены в головку с ее тыльной стороны, перпендикулярно к плоскости грифа. Колковые отверстия образуют треугольник таким образом, что средний колок (вершина треугольника) расположен дальше от порожка, чем оба крайние.

Три кишечные струны различной толщины прикреплены к струнодержателю у нижнего края деки-обечайки. Подставка под струнами отсутствует. На грифе у порожка поверх струн привязана прямоугольная палочка. Это простейшее приспособление может служить для осуществления перестройки всего инструмента: передвигая этот зажим по грифу, исполнитель может быстро менять исходный строй чергеса, повышая его до нужной высоты или возвращаясь к первоначальному.

III–VI. Чергес – архаичный аварский инструмент, в настоящее время совершенно вышедший из употребления. Чергес не имеет аналогий в инструментарии народностей Северного Кавказа, народов Закавказья, бывшего Советского Союза в целом. Уникальный экземпляр чергеса, находящийся в фондах Дагестанского объединенного историко-архитектурного музея, изготовлен в 1981 году в с. Гигих Цумадинского района (Нижне-Гакваринский сельсовет) мастером Омаром Абумуслимовым по описаниям стариков, утверждавших, что «на таких инструментах аварцы играли в 1500 году».

Инструмент демонстрирует чрезвычайно эффектное и совершенно самобытное сочетание щипкового трехструн-

ного хордофона и двустороннего мембранофона. Ясно поэтому, что классификация его в качестве хордофона и описание в данном разделе – это вынужденная уступка существующей несовершенной классификационной системе. Расположение нижней мембраны под тупым углом к плоскости струн облегчает попеременное использование приемов игры на струнах и на мембране, создающее эффект почти одновременного их звучания. Кроме того, звукоизвлечение на чергесе может производиться и при расположении его корпуса между колен исполнителя с разворотом грифа вертикально вверх и деки «лицом» к слушателю. В этом случае для ударов используется другая, верхняя мембрана, а приемы игры на струнах щипком сближаются с игрой на виолончели пиццикато.

Сказанное позволяет оценить чергес не только как явление, представляющее исключительно научный интерес, но и как инструмент, перспективный в отношении его возвращения в народный музыкальный быт и выхода на концертную эстраду.

ДОПОЛНЕНИЕ:

ГРУППА: хордофоны

ПОДГРУППА: щипковые

I. **Тевердин** (горскоевр. – тевердин).

II. Трехструнный щипковый инструмент. Упоминается в прозаическом фольклоре горских евреев как инструмент странствующих певцов. Например, в сказке «Бежон и Менежон»¹⁹: «Он играл на тевердине и пел песни». И далее: «... повесил на шею тевердин и начал петь»:

Менежон, Менежон
Из падишахства Эршефиёна
Полюбила смелого Бежона.
О Бежон, бедный Бежон»...

Тевердин предназначается для аккомпанементу пению. При исполнении инструмент вешается на специальной перевязи, ремешке на шею певца. Идентифицировать тевердин с каким-либо известным инструментом не удалось. Возможно, что этим словом обозначается большой саз – типичнейший инструмент странствующих ашугов. Это предположение подкрепляется лингвистическим, фонетическим сходством с азербайджанским названием «тавар саз» («большой саз»): тевер – тавар, а также описанным способом поддержки инструмента на шейном ремешке.

¹⁹ Золотой сундук: Сказки татов Дагестана. М., 1974. С. 43, 45, 306.

ГРУППА: хордофоны (струнные)
ПОДГРУППА: фрикционные (смычковые)

14.

I. **Чагана** (авар. – чагана, дарг. – чагана, лак. – чагана).

II. Трехструнный (изредка – четырехструнный) смычковый инструмент с плоским круглым корпусом в виде тонкого деревянного обруча²⁰ (шириной 50 мм, диаметр – 300 мм), закрытого с обеих сторон верхней и нижней деками. Верхняя дека инструмента всегда кожаная.

По форме, конструкции и материалу корпус («кузов») чаганы лучше всего поэтому сравнить с бубном, «открытая» сторона которого закрыта тонкой деревянной декой.

Авторы «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» называют корпус чаганы «чашеобразным». Это название малоудачно, поскольку оно не дает ясного представления о действительной форме корпуса, боковая поверхность которого (обечайка) всегда перпендикулярна верхней и нижней декам, в то время как с понятием чаши связывается представление о форме с изогнутым краем (и к тому же достаточно глубокой, в то время как корпус чаганы – плоский, мелкий). Более выразительно слово «сковородаобразная» по отношению к инструменту в целом, которым пользовался (в устных разъяснениях) Г.А. Гасанов. Сравнение кузова чаганы с бубном предложено Х. Ханукаевым и М. Плоткиным (ДНМ, с. 28).

Конструктивной основой инструмента служит гриф, составляющий единое целое с головкой и ножкой. Его длина колеблется от 680 до 780–860 мм. Такова же, следовательно, и длина самого инструмента²¹.

²⁰ Указание в «Атласе – 1» (с. 108) и «Атласе – 2» (с. 148) о том, что чагана имеет долбленный корпус, не подтверждается нашими наблюдениями и не поддерживается другими авторами. Предлагаемое в обоих изданиях «Атласа» ударение на первом слоге в названии инструмента также ошибочно.

²¹ Минимальная длина инструмента, приведенная в «Атласе – 2» (с.148), – 400 мм представляется малореальной, но, возможно, авторы располагали «неполным» (детским) вариантом инструмента, или чага-ной-игрушкой.

Гриф представляет собой округлую палку без ладков, заканчивающуюся вверху головкой с куполообразным украшением. Нижняя часть грифа проходит сквозь корпус, через два противолежащих отверстия в обечайке корпуса, и выходит наружу, образуя конусообразную с закругленным концом ножку, сходную по функции с аналогичным приспособлением кеманчи или виолончели. Головка отделена от грифа и от украшения-«луковицы» желобком. Колковый «ящик» представляет собой глубокую, около 25 мм, прорезь в головке длиной около 100 мм и шириной около 15 мм. В стенках ящика делаются по три круглых отверстия для колков длиной около 70 мм.

Струны чаганы в прошлом из конского волоса, а в более новых инструментах – жильные. Струны прикрепляются к струнодержателю в виде кожаного ремешка, прикрепленного, в свою очередь, к ножке инструмента, или в виде деревянной планки с дырочками для струн (напоминающей скрипичный подгриф), зафиксированной на ножке шнурком, полоской кожи или куском жильной струны.

Между струнами и декой находится деревянная подставка «напоминающая по форме подставку фабричных балалаек» (ПА, с. 179). Длина подставки около 30 мм, высота – 10 мм. «Лицевая», верхняя кожаная дека чаганы имеет одно или два резонаторных отверстия круглой или продолговатой, овальной формы, расположенные обычно в верхней части деки. Продолговатые горизонтальные отверстия в верхней части круглой деки вызывают (вместе с вертикальным рисунком струн, подгрифа и горизонтальной чертой подставки) явные антропоморфные ассоциации, позволившие Г. Гасанову сравнить это отверстие с глазными впадинами (ПА, 178). Авторы «Атласа» (1, с. 108; 2, с. 148) утверждают, что иногда эти отверстия отсутствуют. Нами обнаружен экземпляр чаганы, у которого обе деки изготовлены из кожи и имеют по одному круглому отверстию точно в центре (Дагестанский объединенный музей, инвентарный номер 3867, подробнее о нем см. ниже).

Смычок чаганы дугообразный (форма детского лука), деревянный, со свободно провисающим пучком волос, натираемых канифолью. Кусочек канифоли нередко прикрепляется на обечайке, рядом с грифом (справа от лицевой стороны инструмента) или на вершине головки.

Наиболее архаичный вариант настройки чаганы, описанный в 1927 году Г. Гасановым – кварта, например, ре¹ – соль¹, причем две верхние струны настраиваются в унисон. Поскольку играют на чагане сразу на всех струнах одновременно (плоская форма корпуса и подставки исключает иное звукоизвлечение), инструмент дает большие возможности бурдонной и гетерофонной фактуры, в частности, квартовых параллелизмов.

Другой вариант настройки – по квартам (с малой септимой между крайними струнами): например, до¹ – фа¹ – си-бемоль¹. Играют на чагане преимущественно в первой позиции, поэтому ее рабочий диапазон едва охватывает полторы октавы. Указание «Атласа» (1, с. 109; 2, с. 148) будто бы «опытные исполнители, пользуясь флажолетными звуками, расширяют его (диапазон. – М.Я.) до трех октав», не подтверждается нашими наблюдениями и существующими магнитофонными записями²².

В дополнение приводим данные измерений упомянутого выше оригинального экземпляра чаганы из фондов Дагестанского музея (Инв. № 3867).

Экземпляр этот, помимо явной архаичности, любопытен некоторыми особенностями. В частности, как указано выше, обе деки его – кожаные, с круглыми отверстиями в центре. Отверстие с лицевой стороны (не совсем ровное) –

²² Это утверждение, вероятно, родилось из замечания Х. Ханукаева и М. Плоткина (ДНМ, с. 28), что «на чагане возможно получение флажолетных звуков, увеличивающих объем инструмента еще на октаву». Однако от принципиально возможного до реальной практики народного исполнительства существует весьма большая дистанция. Ханукаев и Плоткин, осторожно указывая на эту перспективную **возможность**, исходили из соображений использования инструмента в современных профессиональных оркестрах, в частности в Ансамбле песни и танца Дагестана.

30–35 мм в диаметре; отверстие на задней деке поменьше – 25 мм. Вокруг обоих отверстий на коже процарапаны тонкие круги: пять кругов на передней деке (диаметром 51, 55, 59, 61 и 63 мм), три круга на задней (диаметром 46, 52, 58 мм). Под кругом на лицевой стороне имеется надпись, выполненная, вероятно, на арабском языке, черно-синей краской.

Наконец, головка описываемого экземпляра чаганы имеет три отверстия не только в боковых стенках, но и в задней стенке. Эти отверстия не могут служить для закрепления колков. Их происхождение и предназначение можно попытаться объяснить предположительно следующими способами:

1) результат ошибки мастера (предположение наименее вероятное, т.к. требует трех ошибок подряд);

2) отверстия могут служить для продевания ремешка или веревки, позволяющей подвешивать инструмент на стену) однако для этого достаточно было бы и двух отверстий);

3) результат технологии изготовления, при которой сначала в округлой заготовке высверливаются шесть отверстий, из которых три перпендикулярны к трем другим, а лишь затем выдалбливается колковый ящик (в итоге три отверстия с лицевой стороны головки исчезают, а в задней стенке остаются);

4) четвертое объяснение не исключает предыдущего: отверстия не имеют утилитарного значения, а служат своеобразным декоративным элементом, перекликающимся со «сквозным» отверстием в деках, или несут какую-либо символическую, магическую функцию, ныне забытую (сравните с представлениями о камнях с дыркой, как о талисманах).

Размеры чаганы № 3867

Общая длина – 755 мм.

Диаметр корпуса – 290 мм.

Ширина обечайки – 50 мм.

Длина грифа с головкой – 405 мм.

Длина грифа – 240 мм.

Длина ножки – 60 мм.

Диаметр грифа – 35 мм.

Колки (3) длиной – 70 мм.

Колковый ящик – 100 х 16 мм.

Струны, подставка, приспособление для крепления струн под корпусом и смычок утеряны.

III. При игре исполнитель держит гриф чаганы в вертикальном положении левой рукой, опирая инструмент ножкой о левое колено, если сидит на стуле, либо о пол, если сидит на полу. Плоскость корпуса инструмента располагается параллельно корпусу играющего. Еще один весьма распространенный в прошлом способ постановки инструмента – с опорой его на носок сапога или чарыка, причем корпус чаганы оказывается между колен музыканта.

Смычок захватывается таким образом, чтобы ладонь правой руки была развернута к исполнителю, регулирующему пальцами натяжение свободного пучка волос, либо просунув всю кисть между пучком волос и палкой, сжимают древко пальцами и «дальнейшим движением руки еще ближе к концу смычка» натягивают волос (ПА, с. 179).

Звучание чаганы не очень громкое, но тон весьма плотный, «тягучий», неповторимо своеобразный по тембру, неоднократно воспетоу в дагестанской поэзии. Виртуозная подвижная техника не характерна для этого инструмента.

IV–V. Чагана используется почти исключительно для сопровождения пения или сольного исполнения.

Чагана встречается главным образом у аварцев, а также у лакцев и даргинцев. Г.А. Гасанов в описании 1927 года ставит чагану на второе место (по распространенности ее в сравнении с другими струнными инструментами): «Из... инструментов, встречавшихся в Дагестане, менее распространенной, чем кумуз, является чагана» (ПА, с. 178). Полтора десятилетия спустя Х. Ханукаев и М. Плоткин пишут об этом инструменте без всяких указаний на его редкость или непопулярность. Однако в настоящее время чагана почти полностью вышла из употребления и сохранившихся це-

лых инструментов остается все меньше. Во время экспедиции (1976) по селениям Хунзахского района, например, нам не удалось обнаружить ни одного ее образца.

Как нечто старинное, редкостное и привлекательное уже самой своей архаичностью встречают слушатели чагану в концертах республиканских смотров самодеятельности. Поэтому утверждение, будто «в настоящее время она в сочетании с самыми различными инструментами, в том числе и с русской балалайкой, часто применяется в самодеятельных ансамблях» («Атлас – 2», с. 149), приходится признать очевидным преувеличением.

Отсутствие стабильного строя, разнообразие размеров инструмента, широкая вариантность в ряде важных конструктивных особенностей, в форме отдельных деталей и т.п. позволяет говорить о местном происхождении чаганы, являющейся одним из подлинно самобытных дагестанских народных музыкальных инструментов. Сближение ее с армянским чаганом, описанным Петуховым²³ (см. ПА, с. 178), и грузинским чианури («Атлас» 1 и 2) достаточно условны и не отменяют нашего предположения. Версия о заимствовании чаганы у арабов, завезших ее в Дагестан в VIII–IX вв. (ДНМ, с. 28–29), никак не обоснована, а сближение чаганы с ребабом (там же) явно ошибочно.

Попытки усовершенствования чаганы и введения ее в современные оркестры и ансамбли народных инструментов не увенчались успехами²⁴.

²³ *Петухов М.* Народные музыкальные инструменты. С.-Петербургской консерватории. СПб., 1884.

²⁴ Упоминаемая в «Атласе – 2» и в ДНМ четырехструнная чагана есть также, по-видимому, современный модернизированный вариант конструкции. В народной практике подобная разновидность не зафиксирована. Отсутствует ее упоминание и в «Атласе – 1», хотя на фотографии там показана именно четырехструнная (с 4 колками) чагана усовершенствованной конструкции с прямым (не лукообразным) смычком. Инструмент на иллюстрации в ДНМ (с. 28) также определенно современной работы с подгрифом, близким скрипичному и утолщенным корпусом.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: фрикционные

15.

I. Кеманча четырехструнная.

II. Смычковый инструмент, широко распространенный в Закавказье и в странах Ближнего и Среднего Востока. Корпус инструмента полый, шарообразный, со срезанной передней частью, затянутой мембраной-декой из рыбьей кожи или пузыря животного. Форма корпуса напоминает форму кокосового ореха, из которого он изначально и изготавливался (такие инструменты изредка встречаются до сих пор). В настоящее время наиболее распространены инструменты с корпусом, склеенным из гнутых сегментов тутового, абрикосового, орехового дерева. По сообщениям наших информаторов, в Южном Дагестане (Табасаранский район) встречаются самодельные инструменты с корпусом из высушенной тыквы особого сорта.

Конструктивной основой инструмента служит округлый, слегка расширяющийся кверху гриф (шейка), заканчивающийся вверху долбленной колковой коробкой с резным куполообразным или иным навершием. В нижней части грифа вставлен металлический стержень, проходящий сквозь корпус и заканчивающийся ножкой, служащей для опоры инструмента (о пол, носок обуви, колено исполнителя).

Общая длина инструмента 640–660 мм, длина грифа (с головкой) 420–440 мм.

Струны кеманчи – жилые или металлические – закрепляются внизу на металлических крючках, припаянных к ножке. Дугообразная подставка располагается обязательно не перпендикулярно к струнам, а несколько наискось, так, чтобы самая высокая (тонкая) струна была несколько короче, чем самая низкая. Смычок кеманчи – прямая или несколько выгнутая деревянная трость со свободно провисающим пучком конского волоса. В верхней части смычка волос закреплен наглухо, в нижней – при помощи ремешка (а не в колодочке, как в скрипичном смычке). В Дагестане

бытуют две разные настройки кеманчи: квинтово-квартовая (ля-ми¹-ля¹-ми²) и квинтовая (соль-ре¹-ля¹-ми²).

III. При игре исполнитель держит древко смычка большим и указательным пальцами правой руки, а тремя другими, находящимися на ремешке, между древком и волосом, регулирует натяжение волоса. Движение смычка совершается всегда в одной и той же плоскости, а для перехода со струны на струну исполнитель левой рукой слегка поворачивает весь инструмент.

Звучание кеманчи весьма разнообразно, слегка гнусавое в низком регистре, яркое, резковатое в высоком. Технические возможности инструмента очень велики. Опытные исполнители достигают в игре на кеманче виртуозного блеска и глубокой лирической проникновенности исполнения, владеют богатой штриховой техникой.

IV–V. Наиболее широкое распространение кеманча имеет в южных районах Дагестана и в городах, у горских евреев, лезгин, табасаранцев, дагестанских азербайджанцев, лакцев, закательских аварцев. Типично использование ее в ансамблях, сопровождающих танцы и пение (например, на свадьбах), в сочетании с таром и тепом. Инструмент прочно утвердился и в современных профессиональных оркестрах и как солирующий инструмент – на концертной эстраде.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: фрикционные

16.

I. Кеманча трехструнная.

II. Инструмент, конструктивно в целом идентичный обычной четырехструнной кеманче, но имеющий лишь три колка и соответственно – три струны, настроенные по квинтам: соль-ре¹-ля¹.

VI. Впервые зафиксирован нами в Дагестане летом 1976 года в с.Улуз Табасаранского района.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: смычковые

17.

I. Скрипка (лак. – искрипка).

II. Обычная современная скрипка фабричного производства.

VI. Иногда встречается в народной музыкальной практике (например, у лакцев), но сколько-нибудь широкого распространения не имеет.

Сообщение «Атласа – 2» (с. 149) о том, что «хурку чигани – обычная скрипка, нередко самодельная, распространена среди даргинцев, которые под ее аккомпанемент исполняют древние народные песни», является, по всей вероятности, результатом излишне доверчивого отношения авторов к ненадежным информаторам.

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: фрикционные

18.

I. Чанг-чугур (дарг. – чанг-чугур).

II. Инструмент делается из кукурузного стебля. Часть стебля, в которой есть углубление от початка, срезается и на ней делаются близко друг от друга продольные надрезы. Полоски между надрезами отщепляют от стебля. Под эти полоски подсовывают маленькие подставки, чтобы полоски не провисали, а были натянуты. Из этого описания видно, что эта часть инструмента очень похожа на багар, но для чанг-чугура изготавливают два таких куса кукурузного стебля.

III. «Зажав один из них между коленями, другим, взятым в руки, трут по нему, извлекая своеобразные звуки, и чем быстрее движения, тем звуки становятся громче» («Атлас – 2», с. 135).

V–VI. Чанг-чугур впервые зарегистрирован во втором издании «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» (1975), как «инструмент, аналогичный абхазскому акунджь апхьарца» (с. 150). Указано, что «на чанг-чугуре теперь играют только дети и подростки» (там же).

Из этих данных и очень лаконичных сведений об акунджь апхьарца, а также из наших полевых материалов о багаре мы исходили в предлагаемом описании. Инструмент классифицирован в «Атласе» как фрикционный идиофон, что представляется неверным.

Чанг-чугур можно рассматривать как древнейший предшественник смычковых инструментов. Как сообщает «Атлас – 2» (с. 135), «абхазцы считают акунджь апхьарцу прототипом своего смычкового инструмента апхьарцы».

ГРУППА: хордофоны
ПОДГРУППА: смычковые

19.

I. Кылкобыз ногайский.

II. Двухструнный смычковый инструмент с ковшеобразным открытым (без деки) корпусом, переходящим в широкую ножку, с округлым грифом без ладовых перегородок, расположенным под углом к верхней плоскости корпуса и плоской головкой с двумя колками, вставленными справа и слева. Струны кылкобыза и его смычок изготавливаются из конского волоса, трость смычка – прямая или слегка изогнутая, «лукообразная» палка.

III–IV. Инструмент зафиксирован на фотографии, помещенной в статье «Ногайцы» в монографии «Народы Кавказа»²⁵ и датированной концом XIX века. Нам представляется возможным идентифицировать этот инструмент с очень близким по внешнему виду казахским кылкобызом, подробно описанным Б.Ш. Сарыбаевым²⁶. На изучении этой фотографии и гипотетической идентификации инструмента с казахским кылкобызом основано и вышеприведенное его описание. Экземпляров этого инструмента обнаружить не удастся. Название «Кылкобыз ногайский» используется нами здесь для зафиксированного на фото-графии инструмента как рабочее, по аналогии с казахским кылкобызом.

Примечание. В состав оркестра дагестанских народных инструментов Дагестанского телевидения и радиовещания многие годы входил многострунный щипковый инструмент арабского происхождения – уд. В очерке С.А. Керимова о музыке ДАССР, помещенном в сборнике «Музыкальная культура автономных республик РСФСР» (М., 1957), уд назван в числе народных инструментов Дагестана,

²⁵ Народы Кавказа. М., 1960. Т.1. С. 399. Автор статьи о ногайцах – Л.Н. Кужелева.

²⁶ Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты: Альбом. Алма-Ата, 1978. С. 30, 111–125. На казах. яз.

и на единственной иллюстрации, посвященной дагестанскому национальному инструментарию, изображен именно уд. В действительности же использование этого инструмента в упомянутом оркестре было связано с наличием в городе музыканта-исполнителя на уде. В музыкальной практике горцев уд не встречается.

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ

ГРУППА: аэрофоны (духовые инструменты)

ПОДГРУППА: вирбельаэрофоны

Раххикон одинарный

ПОДГРУППА: флейтовые

Шитрам

Шятахи, зыбызгы, ксюл

Дурдуругай

Пештеру, хештеру, шувшув, зурнай,
свисток, сиристав, шилли, шит

Шилли двойной

Хоран шит

Двойной хоран шит

Пештеру, хештеру

Шитых, шувшув, шиттух, кшул,
сыбызгы, калам каи шитрам

ВИД: окариновидные

Гештеру, гиштеро, шятик, шутух,
симси, шит, шилли

ПОДГРУППА: язычковые

Цигиппи

Пеллиту, пилли

Лалу, абу, бумбути, баламан, пеллюти,
балабан, черин пилли

Лалаби, зипикан, пирзикни, баламан,
гоша-балабан, куша-балабан

Волянка

Кларнет

Берестяная пластинка

Арган, кереро, терсхомуз, чаган,
кобыз, каманча, комонча

Баян

Аккордеон

Ттё-ттё, каранай, карнай, чаган

Зурна, зурма, зирнав, зурнай,
зюннав, зурне

Ясти-балабан, дудук

ПОДГРУППА: мундштучные

Шуфор, шуфор годуль, шифор, шофар

Муйиз

ДОПОЛНЕНИЕ:

Тембротрансформатор (квазиаэрофон)

Бишкоп

ГРУППА: аэрофоны

ПОДГРУППА: вибрельаэрофоны (вращательные аэрофоны)

1.

I. Раххикон одинарный (дарг. – раххикон).

II. Раххикон (одинарный) изготавливается из полого (высохшего или вычищенного) грецкого ореха. Через специально просверленные 4 дырочки в него продевается нитка, проходящая внутри ореха наискось (крест-накрест). Концы нитки связывают узелком.

III. Держа нитку обеими руками так, чтобы орех находился примерно в середине, вращательными движениями накручивают нитку. После этого, то раздвигая, то сближая руки, натягивают (раскручивают) нитку и ослабляют ее, позволяя ей вновь накручиваться. Вращающийся полый орех издает характерный звук (ррахх-ррахх-ррахх-ррахх), подражание которому и дает название инструмента.

V–VI. Раххикон – инструмент, бытующий и в настоящее время у даргинцев как детская игрушка. И. Хашбой (с. 111) описаны аналогичные инструменты у абхазов («агыргын»), мегрелов («гум-кваль»), немцев («швирхольц» – Schwirholz). В «Атласе музыкальных инструментов СССР» ни абхазский агыргын, ни мегрельский гум-кваль не упоминаются, но есть корякский инструмент «талытыл». Это «небольшой кусочек дерева, сквозь который продернуто два шнурка. При их натягивании и ослаблении талытыл быстро вращается то в одну, то в другую сторону. Звук жужжащий, неопределенной высоты» («Атлас – 2», с. 197). Судя по этому описанию, талытыл близок к раххикону из одного ореха.

Некоторую аналогию нашему инструменту представляют также инструмент ненцев «вывко» – небольшая дощечка, к которой привязана сухожильная нитка (при вращении дощечки на нитке и образуется звук – см. «Атлас – 2», с. 193) и корякский «вувачъан» – веретенообразная деревянная гуделка на веревке, которая при вращении ее над

головой издает звук, напоминающий завывание ветра («Атлас – 2», с. 197).

Все эти инструменты классифицированы в «Атласе – 2» как самозвучающие **щипковые**. Эта классификация не представляется убедительной, поскольку о щипке, как способе звукоизвлечения, здесь говорить нет совершенно никаких оснований. И. Хашба утверждает, что «все перечисленные ударные (?!) инструменты относятся к самозвучающим инструментам – идиофонам, поскольку источником звука является в них сама масса (?) инструмента». (Хашба, с. 111).

В действительности же во всех упомянутых инструментах, в частности и в интересующем нас раххиконе из одного ореха, звукоизвлечение состоит в достигаемом тем или иным способом вращения (и вибрации) основной части инструмента: полого ореха, плоской или веретенообразной дощечки и др. Источником звучания во всех этих жужжащих, гудящих, «завывающих, подобно ветру», инструментах являются не сами вращаемые тела, а **колебания воздуха, возникающие в результате этой вращательной вибрации**. Поэтому отнесение их к идиофонам ошибочно.

В 1978 году мы предложили отнести инструменты типа раххикона к особой группе вращающихся (или вращаемых, вращательных) аэрофонов²⁷. Этому взгляду на классификацию рассматриваемой группы соответствует термин «вирбель-аэрофоны», предложенный в «Атласе музыкальных инструментов народов Европы» (HEV, 1, 2, с. 100–101).

²⁷ Якубов М. Музыкальный фольклор народов Дагестана. Самозвучающие инструменты (идиофоны). Махачкала, 1978. С. 70. Рукопись // Рук. фонд ИИЯЛ Даг. ФАН СССР.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: открытые флейты

2.

I. **Шитрам** (таб. – шитрам, штрам, шутрам, швитрам).

II. Инструмент представляет собой прямую деревянную или металлическую трубку цилиндрического сверления с шестью круглыми отверстиями на верхней (лицевой) стороне и одним на тыльной (нижней), расположенным несколько выше самого верхнего из шести лицевых.

Размеры инструмента

Общая длина – 336–345 мм.

Диаметр – 15–18 мм.

Диаметр отверстий – 5 мм.

Расстояния между отверстиями – 15–20 мм.

Отверстие на тыльной стороне на 6–7 мм выше ближайшего (самого верхнего) из лицевых, а иногда почти точно напротив него.

Шитрам изготавливается из камыша, дерева «жагълан» (с мягкой, легко удаляемой сердцевинкой), а в настоящее время чаще всего из готовых металлических (алюминиевых, латунных, медных) трубок. При этом толщина стенок трубки, по-видимому, не имеет определяющего значения: нам встречались экземпляры с толщиной стенки от 0,5 до 1,5 мм.

Игровые отверстия сверлятся «на глаз» в удобном для пальцев играющего расположении, и это, естественно, сказывается на чистоте и единообразии строя.

Шитрам имеет восьмиступенный диатонический звукоряд.

Для примера приводим звукоряд инструмента Раджаба Рамазанова из с. Чурдаф Табасаранского района:

До¹-ре¹-ми¹↓-фа¹-соль¹-ля¹↑-си¹↑-до² (стрелки показывают небольшие отклонения высоты звучания отдельных ступней от темперированного строя).

Ш. При игре на шитраме исполнитель держит трубку несколько наискось, вплотную приставив ее край к полуоткрытым губам.

IV–V. Шитрам – традиционный инструмент чабанов, используемый для исполнения только соло. Существует поверье, что игра на шитраме оберегает стадо: под его звуки дикие звери не приближаются к пастуху и стаду. «Я играю днем и ночью и ни разу не видел ни одного зверя. И так говорили старики, – рассказывал Раджаб Рамазанов. – Овцы под звучание шитрама ведут себя спокойнее, не разбредаются, сбиваются в кучу и едят траву».

Играют на шитраме только мужчины.

VI. Шитрам зарегистрирован впервые нами в 1976 году в Табасаранском районе. Информаторы считают, что этот пастушеский инструмент существует с незапамятных времен.

Примечание. На одном из инструментов, изготовленных из алюминиевой трубки, исполнителем наклеены между игровыми отверстиями девять колец-полосок пленки (изоляционной ленты). Помимо утилитарной функции (полоски пленки облегчают пальцевую ориентацию и препятствуют скольжению пальцев по гладко отполированной поверхности трубки) эти кольца имеют и определенное декоративное значение, создавая ритмичное чередование интенсивного голубого (цвет пленки) и алюминиевого цветов.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: открытые флейты
2а.

І. Шятахі (дарг. – шятахь), **зыбызгы** (кум. – зыбызгы), **ксюл** (лезг. – ксюл).

ІІ. Открытая продольная флейта значительно больших, нежели шитрам, размеров, описанная в «Атласе – 2» (с. 145): длина ее трубки составляет 480 мм и более (диаметр трубки не указан). Изготавливается из дерева или, иногда, из ствола старого ружья.

Строй, звукоряд, диапазон этой разновидности инструмента в «Атласе – 2» не указан, фотографии инструмента там также нет.

В известных нам музейных коллекциях дагестанских инструментов эта разновидность не встречается.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: открытые флейты
СУБПОДВИД: с мембраной

3.

I. **Дурдуругай** (таб. – дурдуругай).

II. Трубка с перепончатой мембраной в стенке ствола. Изготавливается из стебля растения с полым стволом. В стенке трубки, примерно на равном расстоянии от обоих концов делается срез таким образом, чтобы не повредить внутреннюю пленку. В образовавшейся перепонке осторожно лезвием бритвы или острым ножом делают один-два надреза в направлении поперек волокон растения.

III. Исполнитель дует в любой конец трубки, извлекая резкий, грубый звук (напоминающий рев животного) и подачей воздуха регулирует его высоту и силу.

VI. В настоящее время используется как детская игрушка.

Зарегистрирован впервые нами в июле 1976 года в с. Джули Табасаранского района. Информатор – учитель Джулинской восьмилетней школы Гаджимирзаев Агариза (1934 г. р.).

Инструмент демонстрирует уникальное сочетание аэрофона и мембранофона. Некоторую внешнюю параллель дурдуругая дают украинская «очеретына» («Атлас – 2», с. 60) и эстонский «роопиль» («Атлас – 2», с. 93), но при игре на обоих названных инструментах исполнитель **поет** ту или иную мелодию, тогда как в нашем случае он вдвует в трубку струю воздуха.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: свистковые

4.

I. Пештеру (авар. – пештӀеру), **хештеру** (авар. – гьештӀеру), **шувшув** (кум. – шувшув), **зурнай** (кум. – зурнай), **свисток** (кум. – свисток), **сиристав** (лезг. – сиристав), **шилли** (таб. – швилли), **шит** (таб. – швитӀ).

II. Свисток из ветки дерева (ореха, ивы, ольхи, липы и др.) Изготавливается, главным образом, весной и в начале лета, в период активного сокодвижения, когда кора легко отделяется от ствола. Для изготовления берутся ветки толщиной от 10 мм до 15–16 мм, длиной от 90–100 мм до 150 мм и более. На расстоянии 40–55 мм от одного конца заготовки острым ножом делается кольцевой надрез коры. После этого примерно посередине этой короткой части заготовки делается (перпендикулярно к оси ствола) более глубокий надрез, на 1–1,5 мм вглубь захватывающий древесину. Затем срезается часть коры и часть древесины от кольцевого среза к глубокому надрезу, в результате чего образуется углубление, по форме напоминающее верхнюю половину буквы «о» – будущее свистковое отверстие. Сняв надрезанную часть коры (трубку со свистковым отверстием), срезают часть ствола – сегмент высотой 1–1,5 мм, образуя тем самым вдвунное отверстие и вырезают углубление под свистковым отверстием. После этого снятую часть коры надевают обратно и пробуют свисток, при необходимости увеличивая толщину среза во вдвунной части и расширяя срез под свистковым отверстием.

Изготовленный таким образом свисток простейшего вида без «клювовидной» головки имеет форму цилиндра. Это сравнительно редкая, наиболее примитивная и, по всей видимости, самая архаичная форма пештеру. При звукоизвлечении пештеру подносится ко рту так, чтобы нижняя, закрытая часть цилиндра пришлась на нижнюю губу исполнителя: свисток не берется в рот, а прикладывается к губам.

V–VI. Повсеместно бытует как детская игрушка. В отдаленном прошлом использовался, возможно, для подачи сигналов.

4а.

Пештеру с клювовидной головкой.

Технология изготовления свистков с клювовидной головкой, срезанной наискось частью со вдувным отверстием, в целом полностью совпадает с описанной, но начинается именно с этой детали: сначала срезается под углом около 40° край ветки, а лишь потом делается кольцевой надрез коры.

При звукоизвлечении конец пештеру вводится между губами исполнителя, как при игре на всех инструментах с клювовидной головкой.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: свистковые

5.

Шилли двойной (таб. – швилли).

I. Под тем же названием – шилли – у табасаранцев встречается двойной свисток, изготовленный из одного куска ветки; он имеет свистковые отверстия на обоих концах ветки. При изготовлении такого свистка стремятся к получению двух звуков разной высоты. Это дает возможность попеременно извлекать два разных тона.

V. Бытует как детская игрушка.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: свистковые

6.

І. Хоран шит (таб. – хоран шит), буквально: «заячий свисток».

ІІ. Хоран шит отличается от табасаранского шилли с клювовидной головкой лишь некоторыми подробностями технологии изготовления и внешней формой вдувного отверстия. После того, как на заготовке сделан кольцевой надрез коры и срезан под углом край ветки для будущей клювовидной головки, трубчатая часть будущего свистка (трубка из коры) поворачивается вокруг древесного ствола на 180° и в этом положении на укороченной части клювовидно сделанного конца делается вдувная щель и свистковый надрез.

Происхождение и смысл названия «заячий свисток» информаторы объяснить не могли. Возможно, оно вызвано сходством формы верхнего конца трубки с раздвоенной губой животного («заячья губа»).

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: свистковые

7.

I. **Двойной хоран шит** (таб. – хоран шит).

II. Двойной хоран шит имеет два вдувных отверстия и соответственно два свистковых среза **на одном конце ствола**. Он изготавливается так же, как и обычный свисток (4, 4а), после чего симметрично вдувному и свистковому отверстиям на противоположной (условно говоря, тыльной) стороне того же конца ствола делается еще одна вдувная щель и еще один свистковый срез. В результате инструмент с одним стволом издает два звука **одновременно**, а не попеременно как двойной шилли (5).

V. Бытует в качестве детской игрушки.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: свистковая флейта

8.

I. **Пештеру** (авар. – пештӀеру), **хештеру** (авар. – гьештӀеру). Свисток с меняющейся высотой звука.

II. В основном делается так же, как и обычный пештеру, но его «основание» двигается внутри трубки верхней, собственно свистковой части, подобно поршню внутри цилиндра. Изменение длины колеблющегося столба воздуха ведет к изменению высоты звука, причем это может происходить и без всякой остановки – в характере восходящего или нисходящего глиссандо.

V–VI. Инструмент впервые зарегистрирован нами в 1976 году в с. Хунзах. Несмотря на элементарность, он представляет, на наш взгляд, значительный интерес, поскольку не имеет аналогий в инструментарии народов на территории бывшего Советского Союза²⁸.

Бытует в качестве детской игрушки.

²⁸ В сущности, в этом нехитром устройстве, позволяющем удлинять или укорачивать длину ствола, мы имеем дело с неким архаичным прототипом трембоновой кулисы.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые
ВИД: продольные флейты
ПОДВИД: свистковые

9.

I. Шитых (авар. – шитых), **шувшув** (кум. – шувшув), **шиттгух** (лак. – шиттгух), **кшул** (лезг. – кшул), **сыбызгы** (ног. – сыбызгы), **калам каи шитрам** (таб. – калам каи шитрам, то есть шитрам с косым срезом).

II. Представляет собой прямую камышовую, деревянную или металлическую трубку цилиндрического сверления со свистковой «клювовидной» головкой и семью-девятью игровыми отверстиями (одно – на тыльной стороне). 3. Агагишиевой зафиксирована у ногайцев архаическая разновидность инструмента с четырьмя отверстиями со звукорядом соль-ля-си-бемоль-до²-ре². Головка инструмента составляет со стволом единое целое. Она представляет собой верхнюю часть трубки, срезанной наискось, со вставленной в нее деревянной втулкой и свистковым отверстием.

Наиболее совершенные экземпляры имеют на головке подвижное металлическое кольцо. Подвигая это кольцо вниз и частично прикрывая им свистковое отверстие, исполнители могут регулировать настройку инструмента. Поскольку в народной музыкальной практике этот инструмент используется преимущественно как сольный, пастушеский, то у многих экземпляров подобного приспособления нет.

Размеры инструмента

Общая длина – от 325 до 400 мм.

Диаметр трубки – 18–20 мм.

Расстояние от верхнего края головки до свисткового среза – около 200 мм.

Расстояние от нижнего края трубки до нижнего отверстия – 50–60 мм.

Расстояние между отверстиями – около 20 мм.

Отверстие на тыльной стороне расположено на 3–4 мм выше верхнего лицевого отверстия, диаметр игровых отверстий около 6 мм.

Материалом для инструмента служат тростник, дерево (абрикос, орех, тут), а в настоящее время и различные металлические трубки. Изготовление инструмента начинается со сверления трубки (если шитых делается из дерева), а когда трубка готова – с изготовления головки. Игровые отверстия просверливаются (или прожигаются) на примерно равных расстояниях.

Звукоряд – диатонический, объемом до полутора октав: верхние звуки образуются в результате сильной подачи воздушной струи (так называемого «передувания»).

В обоих изданиях «Атласа» и в ДНМ приводится диатонический звукоряд кшула от $си^1$ до $фа^3$ (и, как исключение, $соль^3$ и $ля^3$), что в результате дает гипофригийский лад, не характерный для дагестанской народной музыки. По нашим наблюдениям строй шитыха близок к ионийскому ладу, но метрический принцип сверления игровых отверстий придает ему большое своеобразие. Для примера приведем звукоряд имеющегося у нас экземпляра табасаранской свистковой флейты (калам каи шитрам): $до^2 - ре^2 - ми^2 \downarrow - фа^2 - соль^2 \uparrow - ля^2 - си^2 \uparrow - до^3 \uparrow$ и т. д. Стрелками показаны отклонения от темперированного строя. Отклонения эти порой весьма значительны: $си^2$ звучит почти как $до^3$, а $до^3$ почти как $ре^3$.

III. При игре исполнитель держит инструмент прямо перед собой, причем правая рука находится ниже левой и отверстие на тыльной стороне прикрывается большим пальцем левой руки.

IV. Применяется соло и в сочетании с ясти-балабаном и бубном, а также для унисонного сопровождения пения. Бытует и как инструмент пастухов. В верхнем регистре имеет сильный свистящий звук, в нижнем – более мягкий и нежный.

Исполняют на кшуле песенные, танцевальные мелодии и различные наигрыши.

Играют на нем только мужчины.

Дополнение. В 1982 году нами найден в Махачкале экземпляр инструмента с некоторыми архаичными особенно-

стями. Главные из них – малое число игровых отверстий: пять вместо обычных семи-деяти и отсутствие отверстия на тыльной стороне. Инструмент изготовлен из медной трубки. Игровые отверстия в ней не просверлены, а выпилены напильником. Следствием этой кустарной технологии являются небольшие воронкообразные углубления вокруг игровых отверстий, весьма удобные для пальцев.

Приведем основные данные обмера этого экземпляра:

длина – 395 мм,

диаметр – 15 мм,

расстояние от верхнего края головки до свисткового среза – 24 мм,

расстояние от нижнего края трубки до ближайшего игрового отверстия – 57 мм,

до самого верхнего игрового отверстия – 164 мм,

расстояние между игровыми отверстиями (от верхнего к нижнему) – 21 мм – 27 мм – 23 мм – 20 мм,

диаметр отверстия – 4 мм,

толщина стенки трубки – 0,8 мм.

Кшул был включен в состав оркестра дагестанских народных инструментов Комитета по телевидению и радиовещанию при СМ ДАССР. Строй оркестрового инструмента – до мажор, диапазон до¹ – до³. В партитурах для этого коллектива он обозначался как «дудук».

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: флейтовые аэрофоны
ВИД: окариновидные

10.

I. Гештеру, гиштеро (авар. – гьештѣру, гьиштѣро), **шятѣк** (дарг. – шятѣк), **шутух** (лак. – шутух), **симси** (лезг. – симси), **шит, шилли** (таб. – шит, шилли).

Глиняная свистулька.

II. Свистулька с одним-двумя игровыми отверстиями или без них, изготавливается обычно в виде птички, но встречается и в более архаичной форме без каких-либо зооморфных или иных изобразительных элементов. Бытует в качестве детской игрушки. Распространена в местах, известных как центры керамического производства (Балхар, Джули и др.)

Изготовление такой свистульки простейшего вида занимает буквально 1–2 минуты. Небольшой продолговатый кусок мягкой глины, заполняющий пространство закрытой ладони, протыкается с острого конца до середины «корпуса» плоской палочкой сечением примерно 3 x 7 мм. Таким образом получается вдувное отверстие будущего инструмента-игрушки. Затем той же палочкой сверху на расстоянии 20–25 мм от края вдувного отверстия проделывается свистковое отверстие, и свистулька готова. В случае неудачи кусок глины сминается и проделываются новые отверстия. Следует, однако, добавить, что окончательный результат становится ясен лишь после обжига.

В «Атласе – 2» (с. 145) указывается, что такие свистульки «окрашиваются обычно в красный цвет», что нашими полевыми данными и наблюдениями исследователей дагестанского декоративно-прикладного искусства не подтверждается. Как и вся балхарская керамика, глиняные свистульки не покрыты глазурью.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с бьющимся язычком
ПОДВИД: с одинарным язычком

11.

I. Цигиппи (таб. – цигъиппи).

II. Материалом для изготовления цигиппи служит ветка орешника толщиной в 8–10 мм и длиной в 180–200 мм. Ветка разрезается вдоль (по всей длине) пополам. Каждая из половинок может стать заготовкой для изготовления цигиппи. В середине заготовки вырезается со стороны сердцевины часть древесины длиной в 25–30 мм таким образом, чтобы сохранить кору. Затем на внутренней части одного из двух концов надрезается по возможности тонкий и длинный отщеп (вроде неотделившейся стружки), который и становится язычком инструмента. Обработанная таким образом заготовка сгибается пополам корой наружу. При этом часть коры, сохранившаяся при выемке древесины в центре, служит соединению обеих половинок цигиппи.

III. Исполнитель подносит инструмент в горизонтальном положении ко рту, держа щель с язычком параллельно губам и сильно вдует в щель воздух, извлекая резкий дребезжаще-свистящий звук, напоминающий крик птицы.

VI. Цигиппи зарегистрирован впервые нами в 1976 году в с. Джули Табасаранского района. Информатор Гаджимирзаев Агариза (1934 г. р.).

В инструментарии народов бывшего Советского Союза аналоги этого дагестанского инструмента не известны. Очень близкую параллель представляет венгерский инструмент «левель» (levél) или «бебиц» (bébic), описанный Балинтом Шароши (HEV, 1, 1, с. 65), но имеющий, в отличие от табасаранского цигиппи, два язычка – по одному на каждом из концов ветки.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с бьющимся язычком
ПОДВИД: с одинарным язычком

12.

I: Пеллиту (лак. – ппеллит^{1y}), **пилли** (таб. – пилли).
Дудочка из соломины или тонкого камыша.

II. Представляет собой один из простейших музыкальных инструментов, используемых и как детская игрушка, и в народном бытовом музицировании. Отрезок соломенной или камышовой тростинки, закрытый с одной стороны естественной перегородкой («узелком»), с надрезанным П-образным язычком и одним или несколькими (до шести) игровыми отверстиями на верхней (лицевой) стороне трубочки, а иногда и с одним отверстием на тыльной стороне, находящимся выше всех остальных. В качестве игрушки изготавливаются также совсем маленькие пилли без игровых отверстий.

Для изготовления пилли берется соломина возможно большего диаметра (до 5–6 мм). Длина пилли колеблется от 80 мм до 275 мм, но наиболее типичный размер – около 180 мм – обусловлен как удобством пользования, так и – в наибольшей степени – естественными размерами соломины между двумя ближайшими узелками. Один из узелков отрезается, около другого бритвой или острым ножом надрезается язычок длиной 20 мм (изредка встречаются и более короткие – около 15 мм и более длинные язычки – около 25 мм).

Язычок надрезается всегда основанием к узелку. Иногда под основание язычка для лучшего колебания подводят нитку. Если язычок получился удачно, на той же стороне вырезаются игровые отверстия на равных расстояниях друг от друга в удобном для пальцев расположении.

Приведем размеры двух пилли: 1) большого, с шестью игровыми отверстиями (все на лицевой стороне) и 2) обычного, с пятью игровыми отверстиями (одно – на тыльной стороне).

1. Общая длина – 275 мм.

Диаметр трубки – 5 мм.

Длина язычка – 20 мм.

Расстояние от верхнего края (узелка) до ближайшего игрового отверстия – 100 мм.

Расстояния между отверстиями (сверху вниз): 25 мм – 24 мм – 23 мм – 24 мм – 24 мм.

2. Общая длина – 183 мм.

Диаметр трубки – 4 мм.

Длина язычка – 20 мм.

Расстояние от верхнего края трубки до тыльного игрового отверстия – 60 мм.

Расстояние от верхнего края трубки до ближайшего игрового отверстия на лицевой стороне – 80 мм.

Расстояния между отверстиями на лицевой стороне (сверху вниз): 23 мм – 22 мм – 23 мм.

Отверстия в обоих случаях слегка продолговатые, около 6 мм в длину и 3 мм в ширину.

Разумеется, говорить о каком-либо стабильном диапазоне и строе столь элементарного и нестабильного по размерам инструмента нет возможности. Было бы, однако, неверным преувеличивать примитивность пилли. Даже на небольшой дудочке с четырьмя отверстиями опытные музыканты-любители извлекают, регулируя подачу воздуха, звуки в объеме более октавы, что позволяет исполнять множество песенных и танцевальных мелодий. Так на одном и том же пилли с четырьмя отверстиями оказывается возможным исполнение звукорядов: ля – си – до-диез¹ – ре¹ – ми¹ или до-диез¹ – ре – ми – фа-диез¹ – соль-диез¹ и далее – с усилением вдуваемой струи воздуха – хроматически до си¹.

Звук пилли напоминает звук балабана, однако несколько более гнусавый и неустойчивый.

V. На маленьких пилли без игровых отверстий весьма достоверно имитируется плач ребенка, крики птиц, что позволяет предполагать использование его в прошлом в качестве охотничьего манка.

ГРУППА: аэрофоны

ПОДГРУППА: язычковые

ВИД: с бьющимся язычком

ПОДВИД: с одинарным язычком

13.

І. Лалу, абу (авар. – лалу, абу), **бумбути** (дарг. – бумбути), **баламан** (кум. – баламан), **пеллюти** (лак. – ппеллюти), **балабан** (лезг. – балабан), **черин пилли** (таб. – черин пилли). В литературе наиболее распространено название «балабан».

ІІ. Тростниковая цилиндрическая трубка, в верхнюю часть которой вставляется соломенный или тростниковый пищик – небольшой, наглухо закрытый с верхнего конца «узелком» отрезок соломины с надрезанным язычком. На трубке (стволе) инструмента имеется несколько (от четырех до восьми-девяти) игровых отверстий, одно из которых – на тыльной стороне. Эта часть инструмента, таким образом, ничем существенно не отличается от шитрама. Что же касается вставного пищика, то он представляет собой небольшое (короткое) пилли без игровых отверстий. Балабан оказывается, таким образом, как бы комбинированной конструкцией из двух разных инструментов.

Размеры балабана (и, соответственно, количество игровых отверстий) не стабильны и зависят, по-видимому, как от наличного материала, так, отчасти, и от назначения (для детей делают, естественно, инструменты меньшего размера).

Поскольку технология изготовления обеих частей балабана описана в статьях о пилли и шитраме, ограничимся здесь данными о размерах этого инструмента и о некоторых специфических подробностях.

В «Атласе – 2» (с. 145) длина трубки балабана определяется (видимо, без вставного пищика?) в 120–220 мм. В ДНМ (с. 20) – соответственно в 150–200 мм. Точно такие же размеры дает в статье «Балабан» К.А. Вертков (МЭ, т. 1, стлб. 283–284). Г.А. Гасанов указывает без всяких вариантов 165 мм (ПА, с. 179, при этом следует иметь в виду, что у него речь идет о парном балабане). Таким образом, максимальная

величина трубки по всем источникам не превышает 200 мм. Нам встречались инструменты значительно больших размеров.

Приведем основные данные обмера балабана (черин пилли) с восемью игровыми отверстиями (Табасаранский район).

Общая длина инструмента – 310 мм.

Длина трубки – 265 мм.

Диаметр трубки – 10 мм.

Общая длина вдувного устройства (камышового отрезка с надрезным язычком) – 60 мм.

Диаметр вдувного устройства – 6 мм.

Длина язычка – 30 мм.

Ширина язычка – 4,5 мм.

Примечание. Язычок надрезан по направлению, обратному обычному: основанием к трубке балабана.

Расстояния между лицевыми игровыми отверстиями (от верхнего к нижнему): 19 мм – 21 мм – 22 мм – 22 мм – 22 мм – 17 мм.

Расстояние от нижнего лицевого отверстия до конца трубки – 26 мм.

Игровое отверстие на тыльной стороне расположено примерно посредине расстояния между двумя верхними лицевыми отверстиями (расстояние от верхнего края трубки до тыльного отверстия – 85 мм).

Описанный инструмент по своим размерам не является каким-либо особым исключением. Примерно таков же инструмент, приобретенный в 1929 году известным русским ученым Н.Ф. Финдейзенем: он имеет в длину 305 мм²⁹. Балабан в коллекции Государственного центрального музея музы-

²⁹ Равнодикас Т.Д., Смирнова Л.И. Каталог коллекций по народам Кавказа // Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана: Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. XXXIV. Л.: Наука, 1978. С. 199. Этот экземпляр (№ 3972–37) имеет девять игровых отверстий.

кальной культуры имени М. И. Глинки (инв. № 899)³⁰ имеет в длину 300 мм.

Размеры маленького лалу с четырьмя игровыми отверстиями (Хунзахский район), изготовленного в качестве детской игрушки:

общая длина – 169 мм,

длина трубки – 120 мм,

диаметр – 7 мм,

общая длина вдвух соломин с язычком – 60 мм,

диаметр – 4 мм,

расстояния между отверстиями на лицевой стороне (от верхнего края): 37 мм, 23 мм, 24 мм,

расстояние от верхнего края трубки до игрового отверстия на тыльной стороне 19 мм (расположено **выше** верхнего лицевого).

Из сравнения этих двух образцов (и на основе более широкого полевого материала) видно, что положение тыльного игрового отверстия на балабане может быть различным, относительно лицевых отверстий. Следует отметить, что положение тыльного отверстия, существенно важное для диапазона и строя балабана, в известных нам работах вообще не определено.

Нет определенности и в вопросе о расположении лицевых игровых отверстий относительно друг друга. Х. Ханукаев и М. Плоткин пишут, что они «просверлены друг от друга на разном расстоянии» (ДНМ, с. 20), но никаких дополнительных разъяснений на этот счет не дают. В обоих изданиях «Атласа» и в упомянутой статье К. Верткова этот вопрос вообще не затрагивается. Наши наблюдения показывают, что лицевые отверстия проделываются (обычно – выжигаются горячей палочкой подходящего размера) в расположении, удобном для пальцев играющего, на примерно равных расстояниях друг от друга.

³⁰ Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки: Каталог. М., 1977. С. 20.

Большое разнообразие размеров инструмента и числа игровых отверстий на нем делает весьма затруднительным описание типичного для этого инструмента звукоряда и его границ. Авторы ДНМ справедливо указывают поэтому, что «по объему и диапазону балабаны встречаются различных видов».

Приводимая в «Атласе – 1» (с. 106) и «Атласе – 2» (с. 145) диатоническая шкала звукоряда балабана от си¹ до фа³ (буквально совпадающая, за исключением двух самых высоких звуков с помещенной там же шкалой кшула) представляется малодостоверной.

Интонация балабана не очень устойчива, а звукоряд лишь приблизительно может быть соотнесен с темперированным.

Крайние границы звукоряда описанного выше большого инструмента без передувания: до¹ – ля-бемоль¹. Звукоряд маленького, игрушечного лалу близок целотоновой последовательности в пределах фа-диез¹ – до².

Насыщенный, несколько «носовой» звук балабана отличается большой характерностью.

V–VI. По происхождению и основной функции балабан – пастушеский инструмент. Он используется также в бытовом музицировании для исполнения несложных мелодий и в качестве детской музыкальной игрушки.

Примечание. В статье К. Верткова «Балабан» (МЭ, т.1) на фотографии с подписью «Один из видов дагестанского балабана» запечатлен инструмент с широким как у кларнета или зурны раструбом. Ничего общего с дагестанскими балабанами каких бы то ни было видов этот инструмент не имеет. (Возможно, это таджикский балабон с так называемым ложным раструбом или аналогичный узбекский инструмент).

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с одинарным язычком
СУБПОДВИД: парные (сдвоенные)

14.

І. Лалаби (авар. – лалаби), **зипикан** (дарг. – зипикан), **пирзикни** (кайтаг. диалект дарг. яз. – пирзикни), **баламан** (кум. – баламан, лак. – баламан), **гоша-балабан**, **куша-балабан** (лезг. – гоша-балабан, куша-балабан). Парный (сдвоенный) балабан.

ІІ. Инструмент состоит из двух одинаковых простых балабанов, связанных друг с другом в верхней и нижней части и скрепленных дополнительно воском, жиром или смолой.

Парный балабан имеет несколько меньшие размеры, чем одинарный.

Для изготовления инструмента берут два одинаковых по длине и толщине отрезка растения с полым стеблем, диаметром меньше 10 мм (Г. Гасанов в ПА указывает диаметр 5 мм). На каждой трубке выжигается 4–5 отверстий с лицевой стороны и одно – с тыльной. По сообщению информатора О. Шарапутдинова (1930 г.р., Хунзахский район), верхние отверстия прожигают в положении, удобном для пальцев, тыльное всегда выше верхнего лицевого.

Во вдвунное отверстие вставляется язычковое устройство из стебля пшеницы. Язычок надрезан всегда основанием к узелку. Под язычок, к самому его основанию, подводится волос, который завязывается на обратной стороне. Волос препятствует слишком плотному прилеганию (прилипанию) язычка и обеспечивает его более свободное колебание. Готовые трубки связываются в верхнем и нижнем концах тонкой веревкой или ниткой. Все пространство между двумя трубками для более плотного их прилегания заполняется воском (или иным подходящим материалом). Воском обмазываются и нити, соединяющие трубки.

Г.А. Гасанов, давший первое описание этого инструмента, указывает, что, вытягивая или вдвигая язычковое устройство в трубку, исполнитель понижает или повышает звук.

«Этим пользуются, как настройкой, причем две трубки настраиваются в унисон» (ПА, с. 180). Х. Ханукаев и М. Плоткин указывают, что «в двойном балабане интонация не совсем чистая», но звучит он значительно сильнее одинарного. (ДНМ, с. 20). Именно в этом заключается, по всей видимости, смысл сдвоенной конструкции, поскольку никакие, даже самые элементарные возможности двухголосия при игре на лалаби не используются.

Следует заметить, что в ДНМ описана, в сущности, иная, чем у Гасанова разновидность парного балабана: в нем нет вставного язычкового устройства, а язычковый надрез делается на верхних, «наглухо закрытых» концах тростниковых трубок. Речь, стало быть, идет не о парном балабане, а о сдвоенном инструменте типа **пилли**. В «Атласе» и статье К. Верткова «Балабан» (МЭ, т.1) эти различия не принимаются во внимание, и обе разновидности рассматриваются как один инструмент.

Дополнение. В коллекции Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки (№ 901) сохранился уникальный экземпляр двойного балабана с оловянными трубками, изготовленного в 1930-е годы Абуталибом Гафуровым. Длина его 130 мм. Каждый ствол имеет по шесть игровых отверстий³¹.

³¹ Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки: Каталог. М., 1977. С. 20.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с бьющимся язычком
ПОДВИД: с одинарным язычком
СУБПОДВИД: сдвоенные (парные)
СУБСУБПОДВИД: с воздушным резервуаром

15.

I. **Волынка** (аварское название инструмента не установлено).

II. Инструмент представляет собой герметичный кожаный мешок, служащий резервуаром для воздуха, с вставленной в него короткой трубкой для вдвухания воздуха, снабженной запирающим клапаном, и с двумя игровыми трубками, на конец которых надет общий раструб из рога коровы или быка. Игровые трубки, в сущности, представляют собой вариант лалаби: в своей верхней части, находящейся внутри мешка, они имеют вставные пищики с надрезными одинарными язычками. Но в отличие от лалаби количество игровых отверстий на трубках аварской волынки неодинаково: на левой трубке (от исполнителя) – пять отверстий, расположенных на примерно одинаковых расстояниях друг от друга; на правой – только одно, соответствующее самому нижнему отверстию левой трубки. Указанная особенность, совершенно определенно соответствующая принципу секундовой ладовой переменности, характерной для аварской народной музыки, отличает аварскую волынку от грузинского инструмента гудаствири, на который она в целом очень похожа.

В настоящее время этот инструмент не используется и обнаружить его образцы не удалось. Фотография экземпляра, сделанная в начале XX века близ с. Тинди, помещена в книге немецкого путешественника М. Дехи, опубликованной в 1906 году³². По сообщению П.М. Дебирова, ветхие образцы этого инструмента еще изредка встречались в 1960-е годы в аварских районах, граничащих с Грузией, но слушать игру на них ему не приходилось.

³² Указ. соч. С. 212.

В основе настоящего описания лежит указанная информация и предположительное сближение с грузинским гудаствири. Видимо, Дагестан был крайней восточной областью бытования волынки.

Другой соседний с Дагестаном регион распространения волынки (под названием «тулум», «тулуп», «тулум-зурна», «тулуп-зурна») – Азербайджан, где этот инструмент и донныне встречается в Норашенском, Шахбузском, Ордубадском, Лачинском районах и в Нахичеванской АССР («Атлас – 2», с. 109). Азербайджанский тулум, подобно грузинскому гудаствири, имеет одинаковые (по числу отверстий) мелодические трубки, без бурдона.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с бьющимся язычком
ПОДВИД: с одинарным язычком
16.

I. Кларнет.

II. Обычный оркестровый кларнет фабричного производства, прочно вошедший в практику народного музыкального исполнительства в Южном Дагестане, особенно у горских евреев, лезгин, азербайджанцев, табасаранцев.

III–IV. Кларнет используется как ансамблевый инструмент в сочетании с гармоникой (баяном, аккордеоном) и каким-либо ударным инструментом для сопровождения танцев. Исполнение на кларнете в практике дагестанских народных музыкантов существенно отличается от классической манеры игры. Музыкант нередко держит инструмент несколько наискось, вправо, а не прямо перед собой, и вводит трость в угол рта. Звучание кларнета отличается большей **резкостью**, в верхнем регистре характерно использование форсированной, «крикливой» звучности, резко акцентированных глиссандо и т. д.

Трактовка кларнета как дагестанского народного инструмента (подобно, например, гитаре, аккордеону и т. п.) впервые обоснована в нашем сообщении на Первой инструментоведческой научной конференции «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки» в Москве в декабре 1974 года. Прошедшие годы подтвердили правильность этой точки зрения и показали все более широкое внедрение кларнета в народную исполнительскую традицию. Приходится говорить уже о вытеснении этим инструментом некоторых традиционных инструментов, уступающих ему в силе и технических возможностях (например, ясти-балабан).

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: со свободным язычком

17.

I. **Берестяная пластинка**, или пластинка из других упругих материалов (например, киноплёнки).

II. **Круглая или овальная пластинка**. Кружок диаметром 25–30 мм или – при продолговато-овальной форме – 20–25 мм в ширину и 35–40 мм в длину.

III. Пластинка закладывается между нижними зубами и нижней губой исполнителя таким образом, чтобы ее верхний край выступал наружу и прилегал к верхней губе. Исполнитель дует на верхний край и, регулируя силу выдыхаемой струи, получает звуки разной высоты.

IV–VI. С помощью этого простейшего аэрофона исполняют различные мелодии. Бытует до настоящего времени в аварских районах. Зарегистрирован нами впервые в с. Хунзах в августе 1976 года. Информатор Шенгереев Расул (1954 г. р.), работник Дома культуры.

Прямые аналогии этому аварскому инструменту дают украинская «луска» («Атлас – 2», с. 50, ил. 126), латышские «бэрзстаасе» («Атлас – 2», с. 94, ил. 272), «тошыле» («Атлас – 2» с. 101, ил. 337).

ГРУППА: аэрофоны

ПОДГРУППА: язычковые

ВИД: с проскакивающим язычком

18.

I. Арган (авар., дарг., кум., лак., горскоевр. – арган), **кереро** (авар. – кьереро), **терс хомуз** (кум. – терс хомуз), **чаган** (лезг. – чаган), **кобыз** (ног. – кобыз), **каманча** (таб. – каманча), **комонча** (горскоевр. – комонча).

II. Гармоника, гармошка. Инструменты всевозможных систем, фабричного и кустарного производства.

IV–V. Инструмент широко используется как для сольной игры, так и для сопровождения танцев, сольного и хорового пения, а также в ансамблях с различными другими инструментами.

По устоявшейся в научной литературе точке зрения гармоника была завезена в Дагестан русскими солдатами. Ранее других она была усвоена кумыками, у которых долгое время была монопольным инструментом женщин (преимущественная позиция женщин в этой сфере народного исполнительства у кумыков сохраняется и поныне). В настоящее время повсеместно распространена в Дагестане. У всех дагестанских народностей, кроме кумыков и ногайцев, на ней играют, главным образом, мужчины.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с проскакивающим язычком

19.

I. Баян.

П–VI. Широко бытует у народностей Дагестана с тем же названием, что и гармоника: арган, терс хомуз, чаган, каманча и т. д. (см. 18).

Использование баяна в целом столь же универсально, как и гармоники. Он устойчиво входит в состав оркестра дагестанских народных инструментов, инструментальных групп Государственного ансамбля песни и танца Дагестана, Государственного ансамбля танца Дагестана «Лезгинка», широко распространен в самодеятельных коллективах.

Впервые баян зарегистрирован в Дагестане у кумыков в конце 30-х годов В. Кривоносовым³³.

³³ *Кривоносов В.* Музыкальное творчество кумыков // Советская музыка. 1938. № 8.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с проскакивающим язычком
20.

I. Аккордеон.

Специального названия на языках народностей Дагестана, как и баян, не имеет. Нередко используются те же названия, которыми именуют гармонику.

II–VI. Все, сказанное выше по отношению к баяну, полностью может быть отнесено и к аккордеону. Распространение его в Дагестане приходится, по-видимому, на послевоенное десятилетие (конец 1940-х – нач. 1950-х годов).

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с бьющимся язычком
ПОДВИД: с двойным язычком

21.

I. Ттё-ттё, каранай, карнай, чаган (таб. – ттё-ттё, карнай, чаган).

II. Инструмент представляет собой коническую трубку, свернутую из полоски древесной коры. Впервые зафиксирован нами в 1976 году в Табасаранском районе.

Инструмент изготавливается весной или в начале лета, во время сильного сокодвижения, когда кора легко отделяется от древесины. С толстой ветки дерева, кора которого обладает большой эластичностью (например, ивы), срезают по возможности длинную полоску коры шириной от 15 мм до 40 мм и более и скручивают ее в рожок. В широкой части его (в раструбе) конец полоски закрепляют длинной древесной коллочкой. Узкий конец сплющивают, подравнивают край и утончают ножом, превращая в двойную язычковую трость (пищик).

Размеры ттё-ттё колеблются от 50–70 мм до 200–300 мм в зависимости от ширины и длины полоски коры, которую удастся срезать для изготовления инструмента.

Ттё-ттё издает только один, крикливо резкий, но очень сильный, далеко разносящийся звук.

По рассказам информаторов этот простейший инструмент в далеком прошлом использовался как сильный сигнальный инструмент, с помощью которого передавались определенные условные сообщения (прежде всего – о нападении врага) от одного сторожевого пункта до другого. Рассказывают даже, что этот способ передачи информации заменил, как более эффективный, существовавшую до него систему сигнализации с помощью зажигания костров. К сожалению, к этим привлекательным сообщениям следует относиться с осторожностью уже хотя бы потому, что изготовление инструмента описанного вида – очень простое и быстрое – возможно лишь в определенное время года. Сведений

о такой сигнализации в исторической и этнографической литературе обнаружить также не удалось.

В разных селениях Табасаранского района, где изготовлялись и демонстрировались нам образцы этого древнего звукового орудия, сообщались и разные его названия, что, несомненно, свидетельствует о значительной его распространенности и исконном местном, незаимствованном происхождении. Быть может, дальнейшие полевые изыскания позволят выявить дополнительные сведения о его происхождении и назначении (игровом? культовом? ритуальном?). В настоящее время ттѣ-ттѣ изредка изготавливается как детская игрушка.

Аналогий ттѣ-ттѣ в инструментарии народов Северного Кавказа и Закавказья в имеющейся литературе нет. Удивительная близость, и притом не только в конструкции, но и в названиях, обнаруживается в Чувашии, где до сих пор существует «инструмент из ольховой или березовой коры, снятой с дерева весной. Кора свертывается конусом; в узкий конец вставляется пищик из тростника или гусиного пера... Игровых отверстий нет... Тембр гнусавый, резкий». («Атлас – 2», с. 72). Называется этот чувашский инструмент «тутут», «тут» (сравни табасаранское «ттѣ-ттѣ») или «карнис» (сравни табасаранские «каранай», «карнай»)! Менее полные аналогии дает инструмент коми под названием «буксан» («Атлас – 2», с. 81–82). Своеобразие дагестанского инструмента заключается в его крайней простоте, указывающей на его глубокую архаичность. В частности, это проявляется в том, что ттѣ-ттѣ не имеет вставного пищика, а в качестве двойной трости используется край узкого конца самой трубки.

Аналогичные ттѣ-ттѣ аэрофоны встречаются также в польском народном инструментарии под названием «рожки вьєрзбове» (*rożki wierzbowe*), которые, подобно чувашскому карнису, имеют вставной пищик³⁴.

³⁴ Olędzki S. Polskie instrumenty ludowe. Kraków, 1978. S. 71, 70.

ГРУППА: аэрофоны

ПОДГРУППА: язычковые

ВИД: с бьющимся язычком

ПОДВИД: с двойным язычком

22.

I. **Зурна** (авар. – зурна), **зурма** (авар. – зурма), **зирнав** (дарг. – зирнав), **зурнай** (кум. – зурнай), **зюннав** (лак. – зюннав), **зурне** (лезг. – зурне), **зурнай** (горскоевр. – зурнай).

II. Инструмент с двойной тростью (язычком) типа гобоя. Представляет собой деревянную трубку конического сверления, внешне имеющую также форму остроконечного конуса с резко расширяющейся нижней частью (раструбом). В верхнюю часть деревянной трубки (ствола) вставлена тонкая металлическая трубка с камышовой тростью и металлической розеткой. На стволе имеется обычно семь игровых отверстий: шесть с верхней (лицевой) стороны и одно с нижней (тыльной).

Нижнее игровое отверстие на дагестанской зурне расположено несколько выше самого верхнего отверстия лицевой стороны. Это одна из существенных особенностей, отличающих ее от аналогичных инструментов Закавказья.

Раструб обычно отделен от ствола наружным выпуклым кольцом (своего рода кантиком), находящимся ниже самого нижнего игрового отверстия. Эта конструктивная деталь также представляет собой специфическую местную черту, малохарактерную для грузинской, армянской, азербайджанской и среднеазиатской разновидностей. Функциональное значение этого опоясывающего кантика заключено, возможно, в удобстве ориентации пальцев правой руки исполнителя.

Средняя длина инструмента около 300 мм. По данным ДНМ (с. 22) «длина корпуса колеблется в зависимости от района распространения в пределах 20-ти, 30-ти см». Эти же данные повторены в «Атласе – 1» (с. 107) и «Атласе – 2» (с. 146). Обнаружить инструменты, приближающиеся к указанной в этих источниках меньшей величине (200 мм), нам не удалось. Авторы ДНМ, отмечая, что «в Южном Дагестане корпус (зурны) значительно длиннее, нежели в Нагорном» (с. 22), го-

ворят, что это «указывает на заимствование южнодагестанцами этой формы у народностей Средней Азии». Эта гипотеза представляется нам малоубедительной.

Материалом для изготовления корпуса зурны служат твердые породы дерева: орех, абрикос, вишня. По свидетельству ряда информаторов, зурна и в настоящее время нередко изготавливается не на токарном станке, а вручную, с помощью простейших инструментов. Игровые отверстия просверливаются на примерно одинаковом расстоянии друг от друга (около 20 мм). Тыльное игровое отверстие находится на 2–3 мм выше ближайшего лицевого отверстия.

Вставная металлическая часть с тростью представляет собой конусообразную медную трубку длиной около 50 мм, диаметром около 4 мм в узкой части и около 7–8 мм в широкой, с металлическим кружком диаметром около 15 мм, плоскость которого перпендикулярна оси трубки. Трубку проходит через отверстие в центре кружка, расположенного таким образом, что он делит трубку приблизительно в соотношении 2:3, причем верхняя, более узкая часть, короче нижней. Кружок припаян к трубке и служит одновременно для фиксации всей металлической (мундштуковой) части в деревянном корпусе и для наложения поверх него металлической розетки.

Розетка диаметром 50–60 мм имеет соответствующее отверстие в центре и нередко прикреплена к металлической трубке тонкой цепочкой.

На верхнюю, узкую часть металлической трубки надевается кусочек камышовой трубки длиной 15–20 мм, нижняя его часть очень плотно закрепляется крепкой ниткой на трубке, а верхняя, свободная часть расплющивается и образует вдвунное отверстие – двойной язычок.

К трубочке под кружком привязывается также небольшая деревянная муфточка, служащая для предохранения от поломки хрупкой трости зурны. Сюда же нередко привязываются запасные камышовые заготовки или готовые трости.

Для максимально плотного вхождения мундштуковой части в деревянный корпус зурны нижняя часть металлической трубки обматывается паклей или бечевкой.

Таким образом, верхняя вставная часть зурны состоит из нескольких деталей: конической металлической трубочки с кружком³⁵, металлической розетки, камышовой трости, деревянной муфточки, уплотняющей обмотки.

Зурна и мундштучный набор в прошлом нередко хранились в специальном футляре из дерева, обтянутом кожей, с мягкой тканевой обкладкой внутри. Экземпляр аварской зурны в таком футляре имеется, в частности, в собрании Музея антропологии и этнографии Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР³⁶.

Приводим основные данные обмера одного экземпляра зурны с интересной особенностью: на раструбе этого инструмента ниже опоясывающего кантика и несколько вправо от линии, на которой расположены лицевые игровые отверстия, имеется проделанное позднее дополнительное отверстие.

Размеры инструмента в общем представляются весьма типичными для дагестанской разновидности зурны.

Общая длина – 320 мм³⁷.

³⁵ В «Атласе – 1» (с. 107) и «Атласе – 2» (с. 146) эта деталь ошибочно называется «металлическим штифтом». Штифт – это «цилиндрический или конический **стержень** для неподвижного соединения двух деталей» (Словарь иностранных слов. Изд. 9-е, испр. М.: Русский язык, 1982. С. 568. Выделено мной. – М.Я.).

³⁶ См.: *Равдоникас Т.Д., Смирнова Л.И.* Каталог коллекций по народам Кавказа. (Музей антропологии и этнографии Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР) // Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана: Сборник Музея антропологии и этнографии XXXIV. Л.: Наука, 1978. С. 204. Музейный номер этого экземпляра с футляром: 5997 – 24 а, б. Там же имеется полный мундштучный набор к этой зурне: номер 5997 – 26 а-г.

³⁷ Для сравнения приведем данные о размерах инструментов в музейных коллекциях: упомянутая выше аварская зурна в Музее антропологии и этнографии – 330 мм; в ГЦММК инструмент № 110 – 330 мм, инструмент № 782 – 320 мм (Музыкальные инструменты народов Советского Союза. Указ. соч. С. 20).

Длина корпуса без мундштучной части – 285 мм.

Диаметр раструба – 72 мм.

Диаметр деревянной трубки в верхней части – 18 мм.

Внутренний диаметр трубки в верхней части – 10 мм.

Внешний диаметр трубки на уровне нижнего лицевого отверстия – 16 мм.

Расстояние от верхнего края трубки до верхнего лицевого отверстия – 55 мм.

Расстояния между игровыми отверстиями (от верхнего к нижнему): 20 мм – 18 мм – 19 мм – 18 мм – 16 мм.

Расстояние от верхнего края трубки до игрового отверстия на тыльной стороне – 45 мм.

Диаметр отверстия – 7–8 мм.

Дополнительное отверстие, имеющее форму сильно сплюсненной буквы «о», расположено на 25 мм ниже и примерно на 25 мм правее (по окружности) от нижнего основного отверстия.

Диапазон зурны зависит от числа игровых отверстий, что, в свою очередь, зависит от длины инструмента, но даже при 8–9 отверстиях он не превышает полутора октав. Звукоряд зурны лишь условно может быть назван диатоническим, поскольку применяемый при сверлении игровых отверстий принцип равного метрического деления дает в результате строй, весьма отличный от темперированного. Г.А. Гасанов писал, что «зурна звучит в регистре первой октавы, чаще всего дает диатоническую мажорную гамму от $ми^1$ с пониженной VII ступенью» (ПА, с. 180). Наши наблюдения подтверждают, что нижняя граница звукоряда зурны находится в районе $ми^1$ – $фа^1$, но следует оговориться, что даже при октавном диапазоне у зурны оказывается захваченной значительная часть второй октавы, а при передувании – и более высокие регистры³⁸.

³⁸ Пример исполняемой на зурне мелодии в пределах $фа^1$ – $фа^2$ в нашей записи в работе «Музыка Дагестанской Автономной Советской Социалистической Республики» (см.: Социалистическая музыкальная культура. Традиции. Проблемы. Перспективы. М.: Музыка // Берлин: Нойе музик, 1974. С. 267–269). Из этой записи, между прочим, видно,

Тембр зурны сочетает некоторую гнусавость с исключительной пронзительностью и несравненной силой звука.

III. Специфической особенностью исполнительства на зурне является использование носового дыхания одновременно со звукоизвлечением. Исполнитель упирается губами в розетку, препятствующую выходу воздуха через края рта. Набрав максимальное количество воздуха в полость рта (при этом щеки зурнача устрашающе раздуваются, а лицо сильно краснеет от напряжения), музыкант, благодаря приобретенному особому навыку, втягивает носом воздух в легкие, не прекращая игры, то есть продолжая подачу воздуха из полости рта в инструмент. Эта поразительная система дыхания обеспечивает возможность очень длительного звучания музыки без всяких пауз, производящего особенно эффектное впечатление в дуэте зурначей, где первый зурнач (зурнечи – лезг.) исполняет мелодию на фоне непрерывно и бесконечно тянущегося педального звука, исполняемого вторым зурначом (этот сопровождающий тон и его исполнитель обозначаются иногда одним и тем же словом: Например, «зилчи» – лезг.).

IV. Характерный репертуар зурначей – быстрые танцевальные мелодии, марши, наигрыши с разнообразной мелизмой. Техника игры поражает виртуозной подвижностью. Кроме легато, обеспеченного возможностью «бесконечного» дыхания, очень эффектны на зурне акцентированные стаккато и глиссандо.

V. Благодаря резкости и силе звучания зурна – незаменимый инструмент для игры на улице, площади, вообще на открытом пространстве.

Наиболее характерно применение зурны в сочетании с ударными (барабан или бубен с палочками) или двух зурн с ударными (так называемое «трио зурначей»).

Играют на зурне только мужчины.

что исполнитель свободно чередует VII натуральную и VII повышенную ступени.

Примечание. В «Атласе – 2» (с. 146) приводятся, между прочим, следующие сведения об использовании зурны в современном народном быту: «В Южном Дагестане во время праздника цветов (9 июля), отмечаемого до сих пор, мужчины в сопровождении зурначей встречают женщин и девушек, возвращающихся с полей в аул с охапкой цветов. Затем под звуки зурны и балабана (!) мужчины пляшут в военных доспехах (!) с обнаженными шашками (!) в руках». Весь этот пассаж не имеет никакой научной ценности. Дальнейшая информация цитируемого раздела о том, что «важную роль играют зурначи... также в некоторых трудовых процессах», – также ошибочна. Сообщение, будто бы некая «современная музыка (?)», исполняемая на зурне, вышла за рамки быта и прочно укрепилась на советской концертной эстраде» тоже не имеет оснований в реальной действительности.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: язычковые
ВИД: с бьющимся язычком
ПОДВИД: с двойным язычком

23.

І. Ясти-балабан, дудук (лезг. – ясти-балабан, дудук).

ІІ. Инструмент представляет собой прямую трубку (с цилиндрическим стволом) с девятью игровыми отверстиями и большой широкой двойной камышовой тростью. Трубка ясти-балабана изготавливается обычно из дерева твердой породы (кизил, вишня, орех, абрикос), но встречаются и инструменты из толстого ствола тростника. Принцип расположения отверстий такой же, как у балабана, зурны, шитрама: восемь отверстий на лицевой стороне сверлят (выжигают) на примерно одинаковых расстояниях друг от друга, девятое – на тыльной стороне, но в отличие от других инструментов – не рядом с ближайшим (верхним) лицевым, а в максимальной близости к мундштуку. Последняя особенность сказывается на звукоряде ясти-балабана.

Трость ясти-балабана, изготавливаемая из камыша, отличается своей величиной: она имеет в длину до 80 мм и более, в ширину около 20 мм. Нижний край камышового стебля, из которого изготавливается трость, обматывается нитками, а верхний – расплющивается, истончается и слегка закругляется по бокам. На трость надевается плотный подвижной деревянный хомутик. Передвигая его вверх-вниз, исполнитель изменяет длину колеблющейся части трости и таким образом подстраивает инструмент, понижает или повышает его строй. У народных исполнителей, играющих соло, у пастухов это приспособление отсутствует, поскольку отсутствует необходимость регулировки строя.

Общая длина ясти-балабана – 300–350 мм.

Диапазон ясти-балабана – ундецима.

Звукоряд – диатонический, приблизительно от соль до до², но с пропуском ля, возникающим из-за большого расстояния между нижним игровым отверстием и ближайшим к нему верхним. Однако опытные музыканты с помощью по-

лузакрытых отверстий извлекают любые звуки в описанном диапазоне.

III–V. Богатый по тембру, мягкий, глубокий звук ясти-балабана отличается редким разнообразием динамических оттенков и тонкостью их переходов. Он широко используется в ансамблях с другими духовыми и ударными, с гармоникой и ударным и т. д. для аккомпанеента танцам и пению. Как прекрасный мелодический инструмент ясти-балабана используется и в профессиональных коллективах.

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: мундштучные
ВИД: рога

24.

I. Шуфор, шуфор годуль, шифор, шофар (горскоевр. – шуфор, шуфор годуль, шифор, шофар).

Рог, рожок.

«Шуфор годуль» означает «большой рог», но сведений о существовании особой, малой разновидности шуфора нам обнаружить не удалось.

II. Козлиный (сплюснутый с боков) рог, в котором узкий срезанный конец с просверленным отверстием служит мундштуком, а широкий – раструбом. Раструбная часть рога имеет фигурную декоративную форму, корпус рога иногда украшается орнаментальным рисунком и позолотой.

Никаких игровых отверстий на трубке шуфор не имеет.

Размеры инструментов различны и, по утверждению нашего информатора П.Р. Ильягуева, колеблются в весьма значительных пределах. Изученный нами экземпляр имеет в длину – по внешней кромке рога – 360 мм.

III. Для звукоизвлечения исполнитель очень плотно охватывает узкий конец инструмента ладонью, как бы зажимая его в кулаке, и прижимает кулак вместе с мундштучной частью к губам. Иной способ звукоизвлечения, обычный, скажем, для медных духовых инструментов симфонического оркестра, на шуфоре невозможен из-за очень узкой мундштучной части рога.

Шуфор издает яркие, громкие, но резкие и грубые звуки. Высота звука меняется в зависимости от силы вдуваемой струи воздуха и напряжения губ. Звукоряд шуфора, обусловливаемый его размерами и опытом исполнителя, состоит из нескольких звуков: от двух-трех до пяти-шести. Наш информатор демонстрировал трехступенный звукоряд: до-диез¹ – фа-диез¹ – соль-диез¹.

На шуфоре извлекаются три разных типа звучности: 1) обычное трубление, 2) своеобразное фруллато, напоминающее мелкую трель, которое достигается благодаря коле-

баниям кончика языка исполнителя, как бы произносящего во время вдувания воздуха раскатистое «р», 3) особое, волнообразно вибрирующее звучание, возникающее вследствие специфических изменений амбушюра во время игры.

IV–V. Шуфор применялся как ритуальный, магический, сигнальный инструмент. У горских евреев существовали представления о том, что звуки шуфора способны отпугивать и изгонять злых духов. Устойчивое употребление шуфора, сохраняющееся до настоящего времени, связано с праздничным обрядом Нового года, который по народному (лунному) календарю приходится на середину сентября. Во время этого обряда полагается, по утверждению информатора, протрубить на шуфоре ровно сто раз, чередуя в определенном порядке долгие и короткие звуки и различные типы звучности. При этом исполнение трижды прерывается для произнесения ритуальных текстов. Практикуется как сольное, так и групповое, ансамблевое трубление. Играют на шуфоре только мужчины.

Если учесть, что строй (и соответственно звукоряд) шуфора зависит от его размера и не может регулироваться, то можно понять, что совместная, метрически не строго организованная, и не согласованная по высотности музыка подобного рогового ансамбля должна производить весьма эффективное дисгармонически острое, празднично-торжественное или мрачно-устрашающее впечатление.

VI. Шуфор – древнееврейский духовой инструмент «шойфер» или «шофер», упоминающийся еще в Ветхом завете и отождествляемый некоторыми исследователями с легендарной иерихонской трубой (см.: МЭ, т. 6, стлб. 362–363).

ГРУППА: аэрофоны
ПОДГРУППА: мундштучные
ВИД: рога

25.

I. Муйиз (ног. – муйиз).

II–VI. Пастуший рожок, пастуший рог, изготавливаемый из рога животного (быка, коровы). Упоминания об этом инструменте ногойцев, встречающиеся в этнографической литературе, не сопровождаются какими-либо описаниями его устройства, технологии изготовления, приемов игры и т. п. З. Агагишиева, специально исследовавшая инструментальную музыку ногойцев, также указывает, что обнаружить образцы инструмента и мастеров игры на нем в настоящее время не удастся.

Представляется возможным сближение ногойского муйиза со старинным казахским инструментом «муиз сырнай», обнаруженным Б. Сарыбаевым³⁹. Этот инструмент изготовлен из рога коровы (или быка) и имеет три игровых отверстия: два – с правой, одно – с левой стороны.

³⁹ См.: *Сарыбаев. Б. Казахские музыкальные инструменты: Альбом.* Алма-Ата, 1978. С. 71. На казах. яз.

ДОПОЛНЕНИЕ:

Тембротрансформаторы (квазиаэрофон)

1.

I. **Бишкуп** (горскоевр. – бишкуп). Плоская фарфоровая или фаянсовая тарелка, используется у горских евреев народными певцами в качестве своеобразного звукоотражателя или тембротрансформатора.

II. Во время пения певец держит тарелку в вертикальном положении около рта (чуть сбоку) и слегка покачивает ее. Это несколько усиливает звучание голоса и придает ему направленный и слабо вибрирующий характер.

Применяется бишкуп только мужчинами.

III. Использование тарелки (или небольшого подноса) как отражателя звука широко встречается в практике народных профессиональных певцов Средней Азии, в частности исполнителей особого жанра песни «катта ашула»: «Певец катта ашулачи – обычно держит около рта небольшой поднос или тарелку»⁴⁰.

У других народностей Дагестана применение подобного типа тембротрансформаторов не отмечается.

Отнесение этого звукоотражателя к музыкальным инструментам в прямом смысле слова представляется нам спорным, однако его роль в музыкальной практике несомненна, и затруднение состоит лишь в том, к какой группе предметов этой сферы деятельности он должен быть отнесен (для аналогии укажем, например, на дирижерскую палочку, «классификация» которой в качестве «музыкального приспособления» или «орудия» также весьма проблематична). Можно было бы охарактеризовать бишкуп как «квазиидиофон» по внешнему сходству его с небольшим медным подносом; однако, учитывая его функцию в отражении колеблющегося столба воздуха, мы предлагаем назвать его «квази-аэрофоном» или «вспомогательным аэрофоном».

⁴⁰ *Абдуллаев Р.* Песенный жанр «катта ашула» и районы его распространения // Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических и антропологических исследований в 1974–1975 гг. (май 1976 г.). Душанбе, 1976. С. 249–251.

**ОЧЕРК ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
НАРОДОВ ДАГЕСТАНА**

Начало изучения музыкального инструментария дагестанских горцев приходится на 20-е годы XX столетия. Однако первые сведения об инструментальной музыке и звуковых орудиях местных жителей, пусть лаконичные, не всегда вполне ясные и надежные, встречаются в исторической, этнографической, мемуарной и другой литературе значительно раньше.

Исключительную ценность представляет относящееся к XVII веку сообщение известного путешественника Эвлия Челеби (1611–1682), наблюдавшего, как в селении Эндирей шествующие вслед «улу-бей-хану музыканты играли на рогах, зурнах, ханских литаврах, карнаях Афрасиаба, барабанах Искендера, на эмирских тамбурах и бубнах»¹. В сущности, мы имеем здесь редчайшее – по полноте и по древности – описание придворного оркестра или ансамбля местного вельможи. В нем обращает на себя внимание, во-первых, по-своему органичное соединение духовых и ударных инструментов при полном отсутствии каких бы то ни было струнных; во-вторых, обилие различных ударных, которые, однако, ограничены только мембранофонами; наконец, в-третьих, весьма большое количество инструментов, заимствованных – судя по приведенным названиям – в странах сопредельных или более отдаленных.

Ценная, хотя и случайная, информация – в отдельных случаях с рисунками и даже с фотографиями – встречается в источниках XIX века, преимущественно русских.

Не останавливаясь здесь на каждом из конкретных случаев упоминания того или иного инструмента в общей

¹ Челеби Э. Книга путешествий. М., 1967. Т. II. С. 112.
7. Зак. № 98

литературе (все они учтены в основном тексте «Атласа»), приведем в качестве примера описание дагестанских танцев, относящееся к концу 80-х годов и драгоценное для нас довольно точными указаниями относительно состава ансамблей, сопровождающих танцы и пение, вплоть до подлинных национальных наименований инструментов: «Игры и развлечения у горцев крайне примитивны, к ним относятся конские скачки, джигитовка, травля собак и бросание камня. Пляска и пение наиболее характерны у горцев. Их танец (лезгинка) исполняется с разными вариациями, если танцуют скорым темпом, он носит название табасарани, а если медленным, то перизады. Танцоров выбирают сами девушки, вызывая их на состязание. Когда танцор устает, он дает чаушу (крикуну) серебряную монету, которую последний завязывает в забрасываемый сзади угол длинного головного платка танцорки, — тогда танец прекращается. Танцуют обыкновенно под звуки зурны и далдама (барабана) или бубна (куса). Что же касается пения, то оно происходит под аккомпанемент чангуры (род балалайки) и балабана (дудки вроде кларнета)»².

Как видим, описания внимательных наблюдателей-дилетантов иной раз очень содержательны и подробны, однако это — большая редкость. В целом сведения, имеющиеся в подобной литературе, не создают общей картины дагестанского музыкального инструментария.

Информация о национальном инструментарии горцев в немногочисленных трудах русских музыкантов XIX века, обращавшихся к фольклору народов России, в целом также весьма скромна.

Первая попытка фиксации народного инструментального искусства Дагестана в начале XIX века была предпринята Иваном Викентьевичем Добровольским³ на страницах

² Кавказ; Справочная книга, составленная старожилом. Тифлис, 1887. С. 203.

³ О Добровольском см.: *Коростин А.Ф.* Начало литографии в России. М., 1943. Гл. VI. С. 73–77; *Луганский Н.* Неутомимый просветитель // Советская музыка. 1966 №12 С. 51–55; *Ямпольский И.М.* Доброволь-
194

издаваемого им в 1816–1818 гг. в Астрахани «Азиатского музыкального журнала».

Этот уникальный памятник русской музыкальной фольклористики явился первым в России музыкально-этнографическим журналом. В восьми его номерах издатель опубликовал более трех десятков нотных записей песенного и инструментального фольклора народов Поволжья, Средней Азии, Предкавказья, Северного Кавказа, Дагестана⁴ и Закавказья. Среди образцов народной музыки дагестанских горцев, помещенных в «Азиатском музыкальном журнале», выделяется пьеса для инструментального ансамбля: двух скрипок, флейты и барабана.

Название пьесы «Персидская песня Фат-Али дербентского хана Овым сирели» может дезориентировать современного исследователя, но сравнительный анализ определенно позволяет установить южнодагестанский – ладоинтонационный и ритмический – характер этого фольклорного памятника. Происхождение же названия легко объясняется историческими реалиями и языковой традицией⁵.

Естественно предположить, что в выборе инструментов – высокие мелодические тембры в сочетании с ударным – Добровольский исходил из того реального ансамбля, в исполнении которого он слушал «Персидскую песню». Подобный состав, например, две кеманчи, ксюл и доол, – вполне вероятен и в современном народном музици-

ский Иван Викентьевич // Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. Стб. 268–269.

⁴ Дагестанские материалы «Азиатского музыкального журнала» в целом рассмотрены в нашей статье: Из истории изучения музыкального фольклора Дагестана в XIX – начале XX в. // Художественная культура Дагестана XIX века. Махачкала, 1989. С. 15–33.

⁵ Исторически подлинный азербайджанский правитель Фаталихан Кубинский (1758–1789) стал после завоевания Дербента именоваться и «Ханом Дербентским»; отождествление азербайджанцев с персами было во времена Добровольского вполне обычным, и в просторечии встречается порой и поныне. – В русских документах конца XVIII – начала XIX века Персией иногда именовали и Азербайджан, и Дагестан. (См.: Очерки истории Дагестана. Т. I. Махачкала, 1957. С. 177).

ровании, но ни каких-либо конкретных указаний на этот счет, ни каких-либо названий народных инструментов у Добровольского нет. Более или менее достоверно мы можем судить по его записи лишь о характере инструментальной музыки и инструментального исполнительства, в частности, отмеченных обилием мелизматических фигур в мелодии (типа форшлагов, мордентов, группетто), прихотливым метро-ритмическим развитием, наличием хроматизмов.

Несколько более конкретные сведения об инструментарии горцев содержатся в труде Е.И. Воронова «Краткий взгляд на состояние музыки в России», опубликованном в 1838 году⁶.

В небольшом очерке, охватывающем историю музыкального искусства России с древности до начала XIX века, музыке горцев Кавказа уделено, естественно, минимальное место. Интересно, что при этом автор пытается, как бы произвольно, дать классификацию инструментов (по их происхождению) и рассматривает инструментарий отдельных народов в сопоставлении их друг с другом.

«Инструменты грузинцев разделяются на три класса: на древние, Персидские и Русские, — отмечает Воронов. — Древние инструменты: военная труба и Давидова арфа (гусли).

Персидские — арфы, ручной барабан, янычарский таз или бубны; Русские — горизонтальная арфа, скрипка, волынка, гобой, флейта и свирель, также есть у них род гитары, на которой играют смычком; звук ее очень резкий. Мелодии вообще монотонны и заунывны; впрочем, музыка любимой Грузинской пляски лезгинки отличается живостию и веселостию. Инструменты Кавказских горцев мало чем различествуют от Грузинских. Мелодии горских песен замечательны по своей ори-

⁶ Работа Е.И. Воронова — первый очерк истории музыки России — была напечатана в качестве дополнительной, XXIV главы к изданию русского перевода «Истории музыки» В.К. Штаффорда (Стаффорда) с примечаниями, поправками и прибавлениями Г. Фетиса (СПб., 1838).

гинальности: грозная торжественность так называемых смертных песен внушает невольный ужас»⁷.

Из этого сообщения видно, что инструментарий горцев уже в начале прошлого столетия был весьма обширен и разнообразен. Особенно любопытны упоминания «янычарского таза», в котором, несомненно, узнается бытующий и доныне у ряда дагестанских народов металлический идиофон «саргас» (саргас – у аварцев, лакцев, даргинцев), и некоего «рода гитары, на которой играют смычком», – по-видимому, дагестанская «чагана», также сохранившаяся в быту до настоящего времени. В целом сведения Е.И. Воронова приходится признать весьма скудными и недостаточно определенными. Однако необходимо учитывать, что его труд был написан и опубликован в 30-х годах XIX столетия – в момент, когда Кавказская война еще не закончилась, присоединение Дагестана к России не было завершено, получение конкретных сведений о культуре горцев, об их музыке, в частности о музыкальных инструментах, оказывалось в таких условиях делом весьма непростым.

Первая попытка создания специальной работы о музыкальных инструментах народов Дагестана была предпринята во второй половине 60-х годов XIX века известной русской певицей Л.И. Кармалиной. Около 20 лет (с осени 1862 г. и до начала 1880 г.) Кармалина прожила на Кавказе⁸, в частности в Гунибе, где с увлечением занималась записью дагестанских народных песен. Тогда же ею была составлена «Заметка о восточных инструментах», в основу которой были положены сведения, полученные от исполнителя-горца. Эту «заметку» Кармалина переслала в начале 1868 года М.А. Балакиреву в Петербург. «Прилагаю маленькую заметку о восточных инструментах, записанную со слов

⁷ Штаффорд В. История музыки. СПб., 1838. С. 349–350. (Выделено мной. – М.Я.).

⁸ См.: Пекелис М. Русская певица Л.И. Кармалина // Советская музыка. 1972. №11. С. 84–91; Ямтальский И. Кармалина Любовь Ивановна // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. Стлб. 726.

певца»⁹, – писала она. Можно предположить, что заметка эта содержала более точные и конкретные сведения, нежели работа Е.И. Воронова, в частности, быть может, подлинные национальные названия инструментов. К сожалению, «заметка» Л.И. Кармалиной в архиве Балакирева не обнаружена.

Из сказанного видно, что к концу 10-х годов XX столетия наука располагала лишь весьма небольшим запасом сведений о народных музыкальных инструментах Дагестана. Строго говоря, это был период предварительного, самого общего знакомства с предметом, предыстория исследовательской работы в полном смысле слова, начавшейся лишь в 20-е годы.

Первые труды, в которых мы находим научное описание дагестанских инструментов, принадлежат Г.А. Гасанову. Это прежде всего его исследование «Песни аварцев», написанное в 1927 году, но опубликованное лишь через 50 лет; его же работа «Дагестанская музыка» (1937) и статья о музыкальной культуре ДАССР для второго издания Большой советской энциклопедии, относящаяся уже к началу 1950-х годов. Отдельные сведения о народных инструментах, особенностях их использования, характере звукоизвлечения, практические рекомендации по объединению их в ансамбли и т. д. имеются также в предисловии ко второму изданию сборника «Дагестанские народные песни», в котором, кроме того, есть нотные примеры инструментальных фрагментов сопровождения вокальной музыки; в его труде «Кумыкские йыры и сарыны» (1956), наконец, в пособии для руководителей дагестанских хоровых и музыкальных коллективов, изданном в 1948 году¹⁰. Здесь же должны быть

⁹ Цит. по: Пекелис М. Указ. соч. С. 91.

¹⁰ Гасанов Г.А. Песни аварцев: (Публикация и комментарии М. Якубова) // Традиции и современность. (Актуальные вопросы истории и современного развития искусства Дагестана). Махачкала, 1977. С. 173–186; *Его же*: Дагестанская музыка // Дагестанский альманах. Пятигорск, 1937. С. 134–140; *Его же*. Музыка. (В статье «Дагестанская АССР») // БСЭ. 2-е изд. Т. 13. М., 1952. С. 292–293; Дагестанские народные песни / Под об-

упомянуты осуществленные Гасановым записи народной инструментальной музыки, опубликованные в сборнике «Мотивы дагестанского танца. 12 лезгинок, исполняемых зурнами»¹¹ и в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР»¹², поскольку они дают некоторое представление о репертуаре отдельных инструментов, их технических возможностях, характерной ладовой структуре мелоса, особенностях звукоряда, строя и т. п.

В 1930 году в Большой советской энциклопедии (издание первое, том 20) появилась статья о дагестанской музыке¹³. Заметное место в ней было уделено характеристике инструментальной музыки и народного инструментария. К сожалению, наряду с верной информацией статья содержала много недостоверных и прямо ошибочных данных.

В 1938 году московский фольклорист В.М. Кривоносов опубликовал работу о народном музыкальном творчестве кумыков¹⁴. В ней, наряду с прочим, имеются интересные, новые по тому времени сведения и об их народном инструментарии.

Первая попытка общего обзора основных, наиболее употребительных в Дагестане музыкальных инструментов была предпринята в 1940 году Х.М. Ханукаевым и М.И. Плоткиным в их книге «Дагестанская народная музы-

щей ред. Г.А. Гасанова. М., 1959; *Его же*: Кумыкские йыры и сарыны. М.: Музыкальный фонд СССР, 1955 (на обл.: 1956); *Его же*: Работа самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов: В помощь руководителям хоровых и музыкальных коллективов. Махачкала, 1948.

¹¹ Сборник издан в 1927 году в Махачкале с указанием двойного авторства Г. Гасанова и М. Джемалова, однако нотации всех 12 образцов были выполнены Г.А. Гасановым; М.А. Джемалов (Джемал) был лишь информатором, от которого были записаны эти мелодии.

¹² *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая З.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963. С. 220–223.

¹³ *Гиппиус Е.* Дагестанская музыка // БСЭ. 1-е изд. Т. 20. М., 1930.

¹⁴ *Кривоносов В.М.* Музыкальное творчество кумыков // Советская музыка. 1938. № 8. С. 33–40.

ка», законченной в рукописи накануне войны 1941–1945 гг., но вышедшей в свет лишь в 1948 году¹⁵.

Материал для изучения технических и выразительных возможностей отдельных дагестанских народных музыкальных инструментов имеется в учебных пособиях, созданных в конце 40-х годов Х.М. Ханукаевым и П.Ф. Проскуриным¹⁶. Косвенными источниками для исследования могут служить также многочисленные публикации инструментальных мелодий в книге А.М. Ованесяна о дагестанских танцах и в сборниках обработок С. Агабабова и З. Гаджиева¹⁷.

Некоторые данные о народном инструментарии Дагестана содержатся в работах 50–60-х годов С.А. Керимова¹⁸.

Отдельные новые сведения о ряде инструментов даются в статье З.А. Агагишиевой, посвященной инструментальной музыке кумыков¹⁹.

Общие характеристики дагестанского инструментария в целом и инструментария отдельных народов Дагестана (аварцев, даргинцев, кумыков, лакцев, лезгин, ногайцев, табасаранцев, горских евреев), сведения об отдельных инструментах и инструментальной музыке содержатся также в ряде наших работ²⁰. В статье «Болгария – Дагестан: Попыт-

¹⁵ Ханукаев Х.М., Плоткин М.И., Дагестанская народная музыка. Махачкала, 1948.

¹⁶ Ханукаев Х.М. Самоучитель игры на агач-кумузе. Махачкала, 1948; Проскурин П.Ф. Самоучитель игры на однорядной дагестанской гармонике по нотам. 1949. Рукопись.

¹⁷ Ованесян А.М. Пять танцев народностей Дагестана. Махачкала, 1948; Агабабов С. 28 лакских народных мелодий. Махачкала, 1958. На лак. яз.; Гаджиев З. 30 лезгинских народных песен и танцев. Махачкала, 1959. На лезг. яз.

¹⁸ Керимов С.А. Дагестанская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 105–124; *Его же*. Народное музыкальное творчество лезгин. Махачкала, 1961.

¹⁹ Агагишиева З.А. Некоторые сведения об инструментальной народной музыке кумыков // Дагестанское искусствознание: (Тематический сборник научных сообщений). Махачкала, 1976. С. 155–163.

²⁰ См.: Якубов М. Музыка Дагестанской Автономной Советской Социалистической Республики // Социалистическая музыкальная культура 200

ка параллелей» впервые предпринят опыт сравнительного рассмотрения болгарской и дагестанской инструментальной культуры²¹. Однако ни одна из этих работ не имела специально инструментоведческого характера, некоторые из высказанных там соображений устарели²².

Первой специально инструментоведческой публикацией стала дагестанская часть «Атласа музыкальных инструментов народов СССР»²³, подготовленного коллективом сектора инструментоведения Ленинградского института театра, музыки и кинематографии на базе богатейшей коллекции народных инструментов института и собрания Государственного музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве.

* * *

Перейдем к конкретному аналитическому рассмотрению основных из названных работ. Это поможет нам не только достойно оценить все, что сделано до сих пор по изучению музыкальных инструментов народов Дагестана, но и выявить «белые пятна», поставить нерешенные проблемы, определить направление и перспективы дальнейших исследований. При обзоре работ мы будем в данном разделе использовать те названия инструментов (или варианты названий), которые применяют сами авторы.

тура: Традиции. Проблемы. Перспективы. М., 1974. С. 262–293; То же на немец. яз. – Берлин, 1976; *Его же*. Очерки истории дагестанской советской музыки. Т.1. 1917–1945. Махачкала, 1974. С. 9–29; *Его же*. Дагестанская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. Стб. 131–133; *Его же*. Аварская музыка; Даргинская музыка; Кумыкская музыка; Лакская музыка; Лезгинская музыка; Ногайская музыка; Табасаранская музыка; Татская музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.

²¹ Якубов М. Болгария – Дагестан: Попытка параллелей // Болгария – СССР: Диалог о музыке. (По материалам болгаро-советского симпозиума, посвященного 25-летию Народной Республики Болгарии). М., 1972. С. 83–133.

²² Конкретно об этом см. в описаниях отдельных инструментов.

²³ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963. 2-е изд., доп. и перераб. М., 1975.

Законченное летом (12 июня) 1927 года исследование Г.А. Гасанова «Песни аварцев» явилось одним из результатов фольклорной экспедиции в Нагорный Дагестан (аварские районы), организованной Дагестанским научно-исследовательским институтом и Наркомпросом ДАССР в 1926 году. Однако содержание работы выходит далеко за рамки отчета об экспедиции. Как уже отмечалось²⁴, «Песни аварцев» стали первым научным исследованием дагестанского музыкального фольклора, трудом, в котором заложены основы музыкально-этнографической науки. Сам автор указывал, что его целью было изложение накопленного опыта, а опыт складывался не только в поездке 1926 года и в экспедициях предшествующих лет (1921 и 1925), но и во время работы в этнографической комиссии²⁵ Государственного института музыкальной науки (ГИМН) в Москве под руководством крупного русского ученого-фольклориста В.В. Пасхалова, где Г.А. Гасанов имел возможность познакомиться с новейшими достижениями науки, усвоить современные методы исследования.

В «Песнях аварцев» прежде всего обращает на себя внимание центральная, определяющая установка на изучение самобытных основ национальной культуры, национального художественного мышления. «Нашей целью является обнаружение неизвестных и самостоятельных форм»²⁶, — пишет Г.А. Гасанов, и это положение, высказанное им в отношении фольклорных мелодий, в полной мере распространяется и на его исследования в сфере народного инструментария. Очень характерно в этом смысле его замечание, которым завершается обширный раздел статьи, посвященный описанию инструментов: «Те инструменты, которые не вошли в страницы нашего описания, вроде южнодагестанского балабана, по-

²⁴ См.: Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки. Т. 1. 1917–1941. Махачкала, 1974. С. 100.

²⁵ Подробнее об этом см.: Якубов М. Отец дагестанской музыки: Очерк жизни и творчества Г.А. Гасанова. Махачкала, 1980.

²⁶ Гасанов Г.А. Песни аварцев. С. 180. (Выделено мной. — М. Я.).

всюду распространенного чангура и, наконец, тары... – все имеют, если не точное повторение, в виде «дудуки», «сааза», то значительное в качестве «тампура», «чаганы», «сурны» среди народностей Закавказья»²⁷.

Другим критерием, определяющим выбор объектов исследования, был для Гасанова критерий распространенности того или иного инструмента. Повсеместно используемому у аварцев пандуру (Гасанов называет его «комузом», «агач-комузом» и «тампуром») он уделяет поэтому более 25% всего объема работы – больше, чем всем остальным инструментам, вместе взятым! По этим же соображениям, отдельно рассматривается широко известная за пределами Дагестана зурна.

Не ограничиваясь общей характеристикой того или иного инструмента (название, способ звукоизвлечения, источник звука, внешняя форма, строй, диапазон), Г.А. Гасанов дает подробнейшее, подлинно научное описание, поражающее продуманностью и лаконизмом языка, умением охватить необходимые детали и одновременно избежать всего лишнего.

С особенным совершенством выполнено описание пандура, которое можно признать классическим. В работе были даны результаты детального обмера инструмента, полученные, видимо, вследствие измерения многих экземпляров. В качестве основных параметров Гасанов избирает следующие данные:

- общая длина инструмента;
- размеры деки²⁸;
- размеры подставки;
- расстояние от струн до деки: а) у подставки, б) у грифа;
- расстояние от подставки до струнодержателей;

²⁷ Гасанов Г.А. Песни аварцев. С. 180.

²⁸ Размеры деки (и, возможно, результаты многих других измерений) были приведены, как указывает автор, на рисунках, приложенных к рукописи. К сожалению, рисунки эти не сохранились.

расстояние между колками;
размеры ладков²⁹.

В статье тщательно описываются многие подробности конструкции инструмента и последовательно, от выбора материала до настройки, технология изготовления пандура.

Особый интерес Г.А. Гасанова вызывала народная музыкальная терминология. Он не только фиксирует национальные названия всех основных частей инструмента, но и объясняет отдельные непривычные, противоречащие европейскому восприятию обозначения.

Так, указывая, что более низкая по звучанию струна пандура аварцев называется «верхней», а более высокая – «низкой», он с тонкой наблюдательностью поясняет, что именно таково расположение струн при рабочем положении пандура, и притом «повышение» звука «на струнном инструменте вообще делается передвижением пальца к низу инструмента». Далее с присущим ему остроумием, и все же оставаясь в строгих рамках научных рассуждений, Гасанов замечает, что гриф инструмента называется у аварцев «хобор» (габур), то есть «шея», а кузов – «чех», то есть «живот»: «При таких условиях, – говорит он, – движение от шеи к животу может быть только движением вниз»³⁰.

Наряду с описанием инструментов, в статье даются сведения о степени их распространенности и местах бытования, о типичной обстановке применения, использовании в ансамблевом исполнительстве, особенностях звукоизвлечения: например, на пандуре «шум от постоянного трения пальцев (правой руки. – М.Я.) о деку, составляющий как бы ритмический фон мелодий»³¹. Исследователь не упускает из

²⁹ Эти данные могут быть дополнены материалами статьи «Дагестанская музыка» 1937 года, большая часть которой была написана на основе «Песен аварцев». Здесь мы находим: расстояние от порошка до подставки (т. е. «рабочую» длину струны) и расстояния между ладками.

³⁰ Гасанов Г.А. Песни аварцев. С. 176.

³¹ Там же. С. 177.

виду даже вопросы о развитости производства и о стоимости инструментов в разных районах Дагестана³².

В соответствии с главной своей задачей, Гасанов уделяет большое внимание сравнению описываемых им инструментов с инструментами, встречающимися у других народов, прежде всего – народов Кавказа. Тем самым в «Песнях аварцев» намечаются **задачи сравнительного этноинструментоведения**, которые и сегодня остаются важными и актуальными для дагестанской музыкальной фольклористики в целом и для органологии в особенности.

К сожалению, приходится признать, что конкретные выводы, к которым пришел Гасанов на основе проводимых историко-этнографических параллелей, так же, как и самые параллели, нельзя считать убедительными. Так, проводя сравнение между дагестанскими «комузом» и «чангуром», с одной стороны, и украинской «кобзой» и «бандурой» – с другой, автор со ссылкой на «Энциклопедический музыкальный словарь» Гуго Римана, говорит, что «бандура – инструмент совершенный и является достоянием более зажиточного городского класса населения». Проводя аналогию с Дагестаном, Гасанов отмечает «наиболее сильное распространение «чангура» в местностях, в коих торговые отношения и отхожие промысла издавна подняли (относительно, конечно) культурность и благосостояние населения (Самурский округ, часть Кюринского округа). Там о комузе приходится гораздо реже слышать, чем о чангуре, и нам кажется далеко не случайным тот факт, что уже некоторые селения Даргинского округа, в котором и чангуры, и комузы имеют одинаковое распространение, натянули на свои комузы третью струну, заменив кишечные струны металлическими, да еще в дополнение к традиционному установив-

³² Может показаться, что такая «бытовая» деталь неуместна в специальном музыковедческом исследовании. Однако наличие стабильных цен – косвенное свидетельство того, что производство инструментов, как рыночной продукции, как товара, было в то время развито весьма широко (в отличие от настоящего момента).

шемуся ладу ввели третий полутон, категорически непризнаваемый аварцами!»³³.

Следуя логике этих аналогий, нужно было бы ожидать постепенного и быстрого (с повышением материального благосостояния, улучшением дорог, развитием торговли и т. п.) распространения чангура (чунгура) сначала в даргинских, а потом, вероятно, и в аварских районах. В действительности же наиболее распространенным в народном музыкальном обиходе остается и сегодня кумуз в даргинских и пандур в аварских районах³⁴. Видимо, на выводах Гасанова сказалось не только прямолинейное использование аналогий, но и влияние социологических представлений о развитости культуры, столь сильных в середине 20-х годов.

Неплодотворными оказались и некоторые другие сравнительные экскурсы, имеющиеся в этой замечательной работе: сравнение даргинского «комуза» и аварского «тамура» с армянским **смычковым** инструментом «тампуром» (по описанию М.О. Петухова), аварской «чаганы» с инструментом того же названия, но иной конструкции (с выпуклым кузовом), встречавшимся в середине XIX века в Шемахе и т. д.

На основе подобных сопоставлений Гасанов пришел к ошибочному выводу о том, что «своих инструментов, которые не встречались бы у многих других кавказских народностей, Дагестан как будто бы не имеет»³⁵.

Три причины лежат в основе этого вывода, являющегося, пожалуй, единственным уязвимым местом исследования. Первая из них – неразвитость методологии сравнительной фольклористики. Приводимые Гасановым сравнения, в сущности, случайны, они носят эмпирический характер и не подкреплены аргументацией более общего, широ-

³³ Гасанов Г.А. Песни аварцев. С. 175–176.

³⁴ Примечательно, что в своей статье о дагестанской народной музыке, написанной в начале 50-х годов для второго издания Большой советской энциклопедии, Гасанов вообще не упоминает чунгур среди бытующих в Дагестане инструментов.

³⁵ Гасанов Г. Песни аварцев. С. 180.

кого плана. Основой для сближения послужило в первую очередь сходство названий, а это, как известно, – крайне ненадежный, совершенно недостаточный признак родства. Отрицательную роль сыграло и то, что параллели приводились Гасановым не на «живом» материале из инструментария других народов, а на основании имевшихся в доступной ему литературе описаний и рисунков. Заметим, наконец, что даже наличие совершенно идентичных музыкальных инструментов само по себе не может служить мерилom «несамостоятельности», несамобытности той или иной народно-национальной культуры.

Второй причиной, обусловившей ошибку молодого исследователя, был тот критерий выбора объектов изучения, о котором мы говорили выше: критерий распространенности. Он был необходим и неизбежен, обусловлен временем, тем положением первооткрывателя, в котором находился Г.А. Гасанов в начале и середине 20-х годов. Между тем самые самобытные типы и виды народных музыкальных инструментов – это нередко явления архаические, отмирающие, малоиспользуемые. Показательно, например, что один из наиболее специфических национальных инструментов Дагестана – чагана, которая, как видно из работ Гасанова, была весьма широко распространена в аварских районах в середине 20-х годов, ныне почти совершенно исчезла, то есть перестала быть «распространенным» инструментом и при соблюдении критерия «частотности» сегодня не должна была бы привлечь внимания исследователей.

Наконец, последняя, но отнюдь не маловажная причина – неполнота обследования. Сам Гасанов, возможно, понимал это, и отсюда, наверное, осторожное «как будто бы» в его итоговой формулировке.

Позитивный материал работы «Песни аварцев» сохраняет свое научное значение и в наши дни, поражая свежестью и пытливым взглядом, точностью и полнотой описаний.

К сожалению, замечательный труд Г.А. Гасанова, первое научное описание музыкального фольклора Дагестана,

был опубликован лишь через полвека после его создания. Многие положения этого исследования вошли в работу Гасанова «Дагестанская музыка», появившуюся десятилетием позже. «Песен аварцев», в 1937 году, уже на существенно ином историко-культурном и научном фоне.

В 1930 году в 20 томе первого издания Большой советской энциклопедии была помещена статья Е.В. Гиппиуса «Дагестанская музыка». В ней, помимо прочего, дан перечень дагестанских народных инструментов: зурна, барабан (доли, даул), бубен (Гиппиус привел название «дайрэ», не употребляющееся у народов Дагестана), дудук, тар, кеманча (как «кеманче») сааз, нагара (глиняные литавры, диплипито) и, наконец, «трехструнный щипковый инструмент типа грузинского пандури, имеющий разные названия (иногда употребляется и как смычковый)»³⁶. Кроме того, статья содержит некоторую информацию и о функционировании ряда инструментов, о применении их в ансамблевом музицировании: «Ансамбль уличной музыки, – пишет Е.В. Гиппиус, – применяемой для уличных шествий и празднеств (в городах), тот же, что у горцев (2 зурны и даул)». Важным является указание на использование инструментов для сопровождения сольного пения, причем первым среди сопровождающих инструментов Е.В. Гиппиус называет «струнный щипковый инструмент сааз», что действительно соответствует южнодагестанской традиции (лезгины, рутульцы, табасаранцы).

Позитивное конкретное содержание работы Гиппиуса в большой мере нейтрализуется его общей концепцией, последовательно проведенной через все узловые положения статьи. Е.В. Гиппиус рассматривал национальную культуру Дагестана не как самостоятельное явление, а как некое провинциальное ответвление персидской музыки. «В городах, более доступных для соседних народов с более высокой культурой, прочно внедрилась высокоразвитая классиче-

³⁶ Гиппиус Е.В. Дагестанская музыка // БСЭ. 1-е изд. Т. 20. М., 1930. В дальнейшем изложении все цитаты Е.В. Гиппиуса даются без ссылок.

ская музыка древней Персии», – пишет он. И далее: «Музыка персидской традиции, бытующая в дагестанских городах, сохранилась в древних формах развитых музыкальных поэм программного характера» (по всей вероятности, имеются в виду макамы). Основополагающий тезис о персидской ориентации дагестанской музыки Гиппиус распространяет и на интересующую нас специфическую область, специально указывая, что «инструментарий городов Дагестана также преимущественно персидский». В последнем высказывании как будто акцентировано ограничение этой характеристики лишь пределами дагестанских городов, но из контекста статьи в целом видно, что «ираноцентристская» концепция распространяется и на музыкальную культуру аулов Дагестана (ср. вышеприведенное замечание об «ансамбле уличной музыки», едином и у горожан, и у горцев, а также указание о персидском происхождении сааза и т. п.). Никакой дифференциации, никаких оговорок и исключений по части «преимущественно персидского происхождения» не имеется и при перечислении конкретных инструментов.

При полном отсутствии печатной информации (напомним, что статья Гиппиуса явилась первой в центральной печати публикацией по теме³⁷, и в этом ее неоспоримое историческое значение) концептуальная направленность работы должна была выглядеть на страницах первой советской энциклопедии непререкаемо авторитетно и могла основательно дезориентировать читателей³⁸.

³⁷ Ей предшествуют публикации в дагестанской печати, в частности статья Г.А. Гасанова «10 лет музыкальной этнографии в Дагестане» (в кн.: «Десять лет научных работ в Дагестане: 1918–1928: Сб. / Под ред. Д.М. Павлова и А.А. Тахо-Годи. Махачкала, 1928) и упоминавшийся выше сборник «Мотивы дагестанского танца».

³⁸ Неполнота информации, ряд частных ошибок и неверность общей концепции статьи вполне объяснимы: автор ее, впоследствии известный музыковед-фольклорист, а в те годы – аспирант Института истории искусств в Ленинграде, никогда не занимался дагестанской музыкой и не бывал в Дагестане, но во второй половине 20-х годов участвовал в фольклорных экспедициях ленинградской консерватории в Армению, Грузию, Узбекистан (видимо, отсюда некоторые терминологические

В 1937 году вышла в свет работа Г.А. Гасанова, имевшая, быть может, не без полемического подтекста, такое же название, как и статья Е.В. Гиппиуса³⁹.

В своей инструментоведческой части она в большой мере опирается на исследование «Песни аварцев», в то время остававшееся неопубликованным. Существенно новой в этой работе является попытка теоретического осмысления накопленного материала. Подчеркивая разнообразие дагестанского народного инструментария, Г.А. Гасанов указывает, что в народном быту «и по сей день совместно уживаются различные музыкальные инструменты и системы, отделяемые друг от друга расстояниями тысячелетий»⁴⁰. Оставляя в стороне высказывания композитора об истории и происхождении дагестанских народов, соответствующие уровню исторической науки тех лет, отметим положения, непосредственно касающиеся музыкальных инструментов.

Прежде всего следует сказать, что в этой работе ведущей тенденцией исследователя является стремление выявить самобытные черты национальной культуры. Мы подчеркиваем устойчивость ориентации Г.А. Гасанова на самобытность культуры не только из-за объективной важности и несомненной прогрессивности именно такого направления музыкально-этнографических исследований. Ценность этой исходной установки становится особенно ясной в контексте времени, в соответствии с упомянутой выше точкой зрения Е.В. Гиппиуса о несамостоятельности дагестанской музыки, дагестанского инструментария, в частности. Такова же была, как мы видели, и позиция самого Гасанова – относительно инструментов – в работе 1927 года.

особенности, вроде «дайрэ»: ср. грузинское «дайра» и узбекское «дойра»). В беседе с автором настоящей работы в 1976 году Е.В. Гиппиус рассказал, что при написании статьи «Дагестанская музыка» он «обращался с расспросами к старшим коллегам и к соученикам», от которых и получил «некоторые сведения».

³⁹ Гасанов Г.А. Дагестанская музыка // Дагестанский альманах. Пятигорск, 1937. С. 141.

⁴⁰ Там же.

В статье 1937 года Гасанов отстаивает принципиально иной взгляд.

Так, Г.А. Гасанов пишет, что «в Дагестане и поныне можно найти многочисленные подтверждения сильного влияния музыки арабов», но тут же добавляет, что «в некоторых местах, преимущественно в горных и высокогорных районах, мы имеем сохранившиеся на сегодня отдельные черты и доарабских музыкальных культур. Именно у аварцев, – говорит далее Гасанов, – и поныне сохранились музыкальные инструменты с архаическим звукорядом»⁴¹. Возникновение таких инструментов, по мнению Гасанова, «следует отнести к эпохе кочевого хозяйства»⁴².

В качестве образца подобного инструмента в статье назван аварский тамур. В нем Г.А. Гасанов видит «ключ к раскрытию музыкальной системы, лежащей в основе дагестанского фольклора». Определяющая черта этой системы – так называемая «метрическая температура», то есть принцип деления звукоряда на основе линейных, а не акустических измерений. Ладовые перегородки тамура «по существующему обычаю... должны быть на равном расстоянии друг от друга», – пишет Гасанов. «Получается звукоряд, являющийся архаическим пережитком древних звукорядов, перенесенных от первичных духовых инструментов». К сожалению, все эти положения: сильное влияние арабской музыки, отнесение «архаических инструментов», в частности тамура, к эпохе кочевого хозяйства, перенесение принципа метрической температуры от первичных духовых инструментов, – все они высказаны в статье без какой-либо аргументации и остаются нераскрытыми, что, впрочем, вполне естественно для работы небольшого объема и обзорно-популярного жанра.

Статья «Дагестанская музыка» дает также ряд дополнительных сведений о даргинском агач-кумузе (Гасанов считал, что «агач-кумуз» – это бытующее в плоскостных

⁴¹ Гасанов Г.А. Дагестанская музыка. С. 142.

⁴² Там же.

районах название того же самого инструмента), о существовании «оркестров» (ансамблей) народных инструментов и т. п.

Ряд важных новых сведений о дагестанских, главным образом, кумыкских музыкальных инструментах, их устройстве, применении, репертуаре и т. п. содержится в названной выше статье «Музыкальное творчество кумыков» музыковеда-фольклориста В.М. Кривоносова⁴³.

Наиболее подробно (однако значительно менее детально и обстоятельно, чем тамур у Гасанова) описаны в статье В.М. Кривоносова кумыкский агач-кумуз, который автор относит «к лютневым инструментам с фиксированными на грифе ладками». Среди сведений, сообщаемых В.М. Кривоносовым, особенно важны указания о существовании различных типов настройки инструментов, в частности, о квартово-секундовой настройке типа ми – фа-диез – ля, а также о наличии небольших по размеру инструментов, изготавливаемых специально для детей. Кривоносов проводит четкое различие между агач-кумузом и тамуром, который он рассматривает, как «более раннюю ступень в развитии лютневидных инструментов».

В аулах Аркас и Верхнее Казанище Кривоносовым зарегистрирована особая разновидность инструмента: «шестиструнные комузы, отличающиеся от трехструнных меньшим размером и несколько иной формой корпуса, строй их дает чистые кварты, причем каждые две струны настраиваются в унисон.

⁴³ Владимир Михайлович Кривоносов (1904–1941) – собиратель и исследователь народной музыки Чувашии, Азербайджана, Дагестана. В 1930 году окончил Московскую консерваторию как скрипач и музыковед, в 1939 году там же – аспирантуру по музыкальной этнографии под руководством К.В. Квитки. С 1939 года – заведующий музыкально-фольклорным кабинетом Московской консерватории. Погиб в бою с фашистскими оккупантами. Осенью 1937 года Кривоносов предпринял экспедицию в Дагестан (главным образом в Буйнакский район), где записывал кумыкскую народную музыку. Рассматриваемая статья является отчетом о результатах этой поездки.

Кроме агач-комуза Кривоносов отмечает в кумыкском инструментарии зурну, гармонику (с названиями «арган» и «комуз») и хроматический баян, который в те годы лишь начинал входить в народный музыкальный быт, а также «кумыкско-аварский балабан» – «духовой двухствольный язычковый инструмент» – и сообщает ряд сведений об инструментальной музыке, типичных ансамблях (зурна и барабан) и т. п.

При всех несомненных достоинствах анализируемых научных работ 20 – 30-х годов, в которых рассматривались дагестанские народные инструменты, в них все же не была дана сколько-нибудь полная и цельная характеристика национального инструментария горцев.

Впервые такая задача была поставлена и в пределах избранного жанра решена в брошюре Х. Ханукаева и М. Плоткина «Дагестанская народная музыка» (Махачкала, 1948)⁴⁴.

В работе Х. Ханукаева и М. Плоткина прежде всего обращает на себя внимание место, которое авторы отводят народному инструментализму: эта сфера национального музыкального фольклора освещена ими не менее подробно, чем вокально-песенное искусство горцев. При этом основное внимание исследователи уделяют самим инструментам, их форме, устройству, способам и особенностям звукоизвлечения и т. п. и лишь вскользь затрагивают народную инструментальную музыку.

В книге рассматривается (либо просто упоминается) около двух десятков инструментов, бытующих в Дагестане:

⁴⁴ Подробнее об этой работе см.: Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки. Т. 1. Махачкала, 1974. С. 120–121.

Хизгел Михайлович Ханукаев (1898–1970) – дагестанский композитор, педагог, собиратель и исследователь фольклора, заслуженный деятель искусств Дагестана, один из организаторов Ансамбля песни и танца Дагестана, в котором он был педагогом, дирижером оркестра, а затем художественным руководителем; Мирон Ильич Плоткин (годы жизни не установлены) – музыковед и композитор, в предвоенные годы работавший в Дагестане. Погиб на фронте в годы Великой Отечественной войны.

агач-кумуз, тамур, чунгур, сааз, чагана, тара, кеманча, балабан, гавал, теп, типлипитом, однорядная («вятская») клавишная гармоника, домра, наконец, балалайка и гитара, впервые зафиксированные авторами, как инструменты, проникающие в национальный музыкальный быт.

Другое важное достоинство инструментоведческого раздела книги Х. Ханукаева и М. Плоткина – предпринятый ими опыт двойной классификации дагестанских народных инструментов. Их рассмотрение проводится в книге на основе традиционного в отечественных инструментоведческих трудах того времени деления на духовые, струнные и ударные инструменты.

Кроме того, исследователи проводят разделение дагестанского народного инструментария по «историческим категориям», исходя из степени архаичности конструкции инструмента и его происхождения (местного или привнесенного, заимствованного).

К наиболее древним инструментам Х. Ханукаев и М. Плоткин причисляют: пастушескую дудку «балабан», зурну, свистковую флейту (здесь используется лезгинское название – «кшул»), аварский тамур и чагану. Вслед за Г.А. Гасановым авторы относят эту группу «к эпохе кочевого хозяйства». Вторая группа – это инструменты, получившие значительные усовершенствования под влиянием «более культурных народов», как, например, ясти-балабан (дудук), чунгуры, саазы⁴⁵. Третью группу или «историческую категорию» образуют, по Ханукаеву и Плоткину, «инструменты, занесенные в Дагестан из Азербайджана: тара, кеманча, теп, типлипитом; и из России: вятская однорядная гармонь... балалайки, домры, гитары и др.»⁴⁶.

Неполнота и несовершенство этой «исторической классификации» сегодня достаточно очевидны и вряд ли требуют специального критического анализа.

⁴⁵ Ханукаев Х., Плоткин М. Указ. соч. С. 19–20.

⁴⁶ Там же. С. 20.

Хотя работа Х. Ханукаева и М. Плоткина написана не как научное исследование, а как популярная брошюра, предназначенная для первого общего знакомства с дагестанским музыкальным фольклором и в частности, с национальным инструментарием горцев, она сохраняет некоторую научную ценность и по сей день. В ней даны краткие описания конструкции и фотографии наиболее употребительных инструментов Дагестана, сообщаются сведения об их диапазоне, тембре, использовании в ансамблях и т. п. Большая часть этих данных вводилась в научный оборот впервые.

Принципиальное значение имеет впервые сформулированная в книге Х. Ханукаева и М. Плоткина идея общности музыкального искусства всех народов Дагестана. Эта мысль, получившая впоследствии распространение во многих исследованиях художественной культуры Дагестана, изложена авторами с большой отчетливостью и широкой аргументацией. «Несмотря на всю многогранность творчества самых различных народностей, – читаем мы уже в начале книги, – можно подметить некоторые общие черты, явившиеся результатом постоянного, близкого общения друг с другом»⁴⁷. «Общность музыкального склада» фольклора дагестанских народов авторы раскрывают преимущественно на материале вокальной музыки, однако и при рассмотрении национального инструментария они указывают на повсеместное распространение, широкую популярность или родство ряда инструментов.

Вместе с тем обзорно-популярный характер работы и, разумеется, общий уровень музыкальной фольклористики тех лет сказались на ряде положений труда Х. Ханукаева и М. Плоткина. Некоторые описания весьма неточны, приблизительны, неполны. Не удалось авторам и попытки сравнения дагестанского инструментария с инструментарием других народов. Так, например, они пишут, что по конструкции и тембру тамур «напоминает грузинский чонгури

⁴⁷ Ханукаев Х., Плоткин М. Указ. соч. С. 24.

и абхазский апхярца»⁴⁸. Однако грузинский чонгури – инструмент грушевидно-усеченной формы с клееным корпусом и четырьмя струнами (строй: 4–3б–3м, например: ля – ре – фа-диез – ля), а тамур имеет две струны, квартовый строй, долбленный совкообразный корпус. Еще менее убедительно сближение тамура и апхярца, поскольку апхярца – смычковый, а не щипковый инструмент, лодкообразный корпус и круглая головка которого резко отличаются от соответствующих деталей тамура.

Установленный в работе Х. Ханукаева и М. Плоткина «основной фонд» дагестанского народного инструментария без существенных отступлений дублирован в обзорном очерке музыкальной культуры Дагестана, опубликованном С.А. Керимовым⁴⁹ почти десятилетие спустя после выхода в свет книги «Дагестанская народная музыка». Небольшой объем и популярный характер работы Керимова не позволяли, конечно, широко осветить инструментарий, однако нужно признать, что сообщаемые им сведения слишком лаконичны даже для рамок этого очерка. Отличительная черта очерка Керимова заключается в рассмотрении дагестанского фольклора отдельно по народностям (аварцы, даргинцы, кумыки, лакцы, лезгины). Такой подход давал возможность подчеркнуть национально-самобытные особенности искусства каждого народа. К сожалению, наиболее уязвимы именно те части статьи, в которых автор характеризует эти специфические черты инструментария и инструментальной музыки отдельных народов Дагестана.

Так, рассказывая о фольклоре аварцев, С.А. Керимов пишет, что их «инструментальное творчество, по причине ограниченности исполнительских возможностей музыкального инструментария, развивалось слабо»⁵⁰. Примерно такова же соответствующая характеристика кумыкской гла-

⁴⁸ Там же. С. 24.

⁴⁹ Керимов С.А. Дагестанская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 105–124.

⁵⁰ Там же. С. 110.

вы: «Народно-музыкальный инструментарий кумыков весьма ограничен: диатоническая гармоника, агач-кумуз и бубен. В наше время, особенно в городской среде, распространены балалайка и гитара»⁵¹. В действительности же скудны не сами эти культуры, а их характеристики, даваемые автором. Среди кумыкских инструментов, например не упоминаются ни зурна (зурнай), ни барабан (накъыра), ни хроматическая гармоника, ни баян, ни флейта (зыбызгъы), среди аварских инструментов – парный (сдвоенный) балабан (ла-лаби), описанный еще Г.А. Гасановым и т. д.

Несколько полнее описан инструментарий даргинцев: здесь помимо зурны и барабана назван «четырёхструнный, слабозвучащий чунгур – тип ашугского саза», усовершенствованный агач-кумуз с двенадцатью ладами, диатоническая гармоника, кеманча и мандолина, впервые упоминаемая в дагестанской музыкальной фольклористике как народный инструмент⁵². Новинкой в дагестанском инструментарии является также скрипка, зафиксированная С.А. Керимовым в музыкальном быту лакцев. Характеризуя лакскую инструментальную музыку, он указывает, что «использование более совершенных музыкальных инструментов»⁵³ способствовало ее обогащению, однако среди названных им инструментов (гармоника, кеманча, тара, зурна, барабан, бубен) нет, кроме упомянутой скрипки, ни одного, которого не было бы в инструментарии соседних дагестанских народов.

Более высоко оценивается в работе инструментальная культура лезгин, в чем сказалось, по мнению автора, влияние Азербайджана. «Благодаря проникновению на территорию Южного Дагестана тара, кеманчи, хроматической гармоник и балабанов, у лезгин развито народное инструментальное исполнительство», – пишет автор. «Собственно

⁵¹ Керимов С.А. Дагестанская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 115.

⁵² Там же. С. 111.

⁵³ Там же. С. 116.

лезгинскими» он считает трио, состоящее из двух зурн и барабана, а также чунгюр и кшул (кфиль).

Лезгинская инструментальная музыка широко освещена в монографии С.А. Керимова о музыкальном фольклоре лезгин⁵⁴. Специального раздела, посвященного инструментальной музыке в целом, в книге нет (имеется два раздела о музыке, сопровождающей танцы: «Танцевальная музыка» (с. 20–24) и «Плавные танцы» (с. 25–27), но на страницах ее разбросано немало сведений о времени и обстоятельствах исполнения инструментальной музыки в обрядах и повседневной жизни, об особенностях отдельных инструментальных жанров, о манере исполнения, о наиболее распространенных ансамблях и т. п.

Автор подчеркивает важность инструментальной музыки в общей системе музыкального фольклора лезгин. Инструментальные наигрыши, говорит он, были «ведущим родом музыкального творчества скотовода-горца»⁵⁵. Многообразие музыки лезгинских народных танцев он объясняет «богатством и разнообразием музыкального инструментария, явившегося результатом проникновения в народный быт более усовершенствованных музыкальных инструментов», а также мастерством выдающихся народно-профессиональных музыкантов-исполнителей.

Среди бытующих народных форм ансамблевого музицирования С.А. Керимов наряду с трио из двух зурн и барабана называет трио из двух балабанов и бубна и дуэт: гармоника с бубном, заменяющий трио в музыке свадебного обряда. Большой интерес представляет сообщение автора о том, что «проникновение в быт лезгин гармоники (вначале диатонической, а в последние годы хроматической) произошло в начале второй четверти нашего века»⁵⁶. Однако в целом собственно инструментоведческая информация и в

⁵⁴ Керимов С.А. Народное музыкальное творчество лезгин. Махачкала, 1961.

⁵⁵ Там же. С. 6.

⁵⁶ Там же. С. 19.

этой работе Керимова незначительна и требует критического подхода. Так, например, указывая, что «с помощью **балабана из камыша или кфиля из дерева** он (скотовод-горец. – М. Я.) выражал свое отношение к окружавшей его жизни»⁵⁷, Керимов дает следующие пояснения: «Балабан – дудук – духовой музыкальный инструмент из **дерева** с восемью отверстиями. Мундштук балабана изготавливается из камыша, звуки балабана очень мягки, что приближает его к тембру человеческого голоса». «Кфиль – духовой инструмент, подобный балабану, но изготавливается из упругого **камыша**. Мундштук неотделим от основной части инструмента. Кфиль имеет светлый тембр звучания в высоком регистре. Ниже соль первой октавы не звучит»⁵⁸. Читателю остается только гадать, из какого же материала – из дерева или камыша – изготавливаются эти инструменты! Добавим, что никаких других данных о балабане и кфиле (способ звукоизвлечения, диапазон, технические возможности и т. п.) работа не содержит, все остальные инструменты в лучшем случае лишь названы. Более того, такие популярные в лезгинской среде инструменты, как тар, кеманча, саз, специфические глиняные литавры-типлипитом, встречающиеся только в Южном Дагестане, в книге С.А. Керимова даже не упоминаются.

Из сказанного видно, что инструментоведческие проблемы находятся вне сферы интересов автора. Понятно поэтому, что обе рассматриваемые работы С. Керимова, хотя и содержат некоторые сведения о музыкальных инструментах народов Дагестана, но не стали в этой области сколько-нибудь заметным новым шагом в сравнении с предшествующими работами Г. Гасанова, Х. Ханукаева и М. Плоткина.

Новейшим источником по инструментарию дагестанских народов явился «Атлас музыкальных инструментов народов СССР». Два издания этого капитального свода су-

⁵⁷ Керимов С.А. Народное музыкальное творчество лезгин. Махачкала, 1961. С. 6. (Выделено мной. – М. Я.).

⁵⁸ Там же. (Выделено мной. – М. Я.).

щественно отличаются друг от друга и по объему, и по содержанию. Так, в первом издании «Атласа», помимо описания инструментов и их фотографий, в особом приложении помещены многочисленные нотные записи произведений, исполняемых на различных инструментах. В частности, дагестанская инструментальная музыка представлена записями звучания кшуля, ясти-балабана, зурны, тара, кеманчи, агач-кумуза, гармоники (комуза), выполненными Г.А. Гасановым (№№ 151–159) и П.Ф. Проскуриным (№№ 160–161)⁵⁹.

Во втором издании «Атласа» этого нотного приложения нет, но зато есть записи подлинного звучания народных инструментов на приложенных к «Атласу» пластинках. Дагестанский инструментарий представлен в этой звучащей антологии чаганой и агач-кумузом. К сожалению, записи эти не документированы: не указаны не только имена исполнителей, место и время записи и тому подобные данные, но и названия фольклорных произведений, фрагменты, которых зафиксированы на пластинке.

Во втором издании представлена также «Схема классификации музыкальных инструментов народов СССР» предпосланная текстовым разделам «Атласа» (с. 24). Наиболее существенны для нас изменения в содержании основных частей «Атласа». Как указано во вступительной статье

⁵⁹ В «Атласе» авторами записи № 154 ошибочно названы Г. Гасанов и М. Джамалов, а № 159 – Г. Бекбулатов. В действительности же обе эти нотации выполнены Г. Гасановым. Об авторстве Гасанова в сборнике «Мотивы дагестанского танца» см.: Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки. Т. 1. Махачкала, 1974. С. 97. Пример 159 (вступление к йыру) трижды встречается в фольклористских трудах Г. Гасанова 50-х годов: в статье о дагестанской музыке, опубликованной в Большой советской энциклопедии, в работе «Кумыкские йыры и сарыны», а также в предисловии ко второму изданию сборника «Дагестанские народные песни» (М., 1959). Заслуженный артист ДАССР Гаджи Бекбулатов был, по всей видимости, информатором, сообщившим Г. Гасанову этот наигрыш: в сборнике «Кумыкские йыры и сарыны» (М., 1956. С. 3, 27) его имя указано среди имен других исполнителей, от которых Гасанов в 1944 году записывал образцы фольклора, вошедшие в эту небольшую антологию.

К. Верткова, второе издание «переработано и дополнено новыми материалами и сведениями, полученными в результате новейших научных изысканий» (с. 23). Изменения и дополнения, как мы покажем ниже, коснулись и дагестанской главки «Атласа», но прежде, чем непосредственно заняться рассмотрением дагестанского материала обоих изданий, отметим общее значение этой публикации для изучения нашего национального инструментария.

В «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» впервые осуществлен научный обзор национального инструментария народов Дагестана. В соответствии со справочно-энциклопедическим жанром работы этот обзор проведен на солидно документированной основе: в первом издании имеется даже специальный «Указатель местонахождения музыкальных инструментов», фотографии которых помещены в «Атласе» (во втором издании этот указатель отсутствует).

Дагестанские народные инструменты рассматриваются в «Атласе» в соответствии с разработанной в мировой науке системой классификации, известной под названием «Системы Хорнбостеля-Закса». (Определяющими признаками в этой классификации является источник звучания и способ звукоизвлечения). В описании отдельных инструментов впервые предпринята попытка установления и уточнения национально-народной терминологии: во втором издании дается до пяти и даже шести названий одного и того же инструмента у разных народов. Помимо обширного фактического материала⁶⁰, принципиальное значение имели общий уровень издания, а также многие теоретические положения вступительной статьи. Существенным позитивным моментом явилось также рассмотрение дагестанского инструментария в широком контексте многонациональной инструментальной культуры всех народов бывшего Советского Сою-

⁶⁰ В подготовке дагестанского раздела авторы «Атласа» не только опирались на труды дагестанских исследователей, но и пользовались консультациями Г.А. Гасанова и Х.М. Ханукаева. Их «неоценимая помощь в этой работе» отмечена в обоих изданиях «Атласа» (см. соответственно с. 19, 23).

за, обусловленное самим типом издания. В целом материал «Атласа», посвященный инструментам народов Дагестана, следует оценить как этапный шаг в этой области.

Вместе с тем внимательное изучение «Атласа» позволяет установить и многие нерешенные вопросы, определить необходимые направления дальнейших научных исследований.

В первом издании «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» описано 16 различных дагестанских инструментов⁶¹, относящихся к четырем основным группам:

I. Духовые инструменты

Флейтовые:

Свистковые флейты:

1) гъештэру (симси)

2) кшул (шантых)

Тростевые:

3) балабан (лалу)

4) гоша балабан (лалаби)

5) ясти балабан

6) зурна (зуннау)

II. Струнные

Щипковые:

7) тамур

8) агач-кумуз

9) сааз (чунгур, чугур)

10) тара (чонгур, чугур)

Смычковые:

11) Чагана

12) Кеманча

III. Язычковые

Пневматические:

13) комуз (арган)

⁶¹ Напомним, что в работе Х. Ханукаева и М. Плоткина 1940 (1948) года их 19.

IV. Мембранные

Ударные:

14) тэп (жирхен, джирин, чечерен, чиргилу)

15) типлипитом

16) гавал (далдама, кили, дачу).

Кроме того, среди употребительных инструментов упоминается русская балалайка.

Во втором издании описано 19 инструментов⁶², которые распределены по группам следующим образом:

I. Духовые инструменты

Флейтовые

Продольные флейты

Открытые:

1) ксюл (шятахьи, зыбызгы)

Свистковые:

2) кшул (шувшув, шятахьи, шутухи, швутрам, шитих)

Окариновидные:

3) симси (гьиштеро, шятик, шутухи)

Язычковые

С одинарным бьющимся язычком:

4) балабан (бумбути, лалу, ппелюти)

5) куша балабан (баламанту, лалаби, зипиқан, балабан)

С двойным бьющимся язычком:

6) ясти-балабан

7) зурна (зурнай, зурнау, зирнав, сурьмай)

С проскакивающим язычком:

8) комуз (чаган, арган, каманча)

II. Струнные инструменты

Щипковые:

⁶² Как получившие распространение в последнее время упоминаются балалайка, домра и мандолина.

- 9) тамур (пандур, динда, чянг)
- 10) агач-кумуз (агач-комуз, кумуз, хумуц)
- 11) сааз (чегур, чугур, чонгур, чунгур)
- 12) тар (чонгур, чугур)
- смычковые:
- 13) чагана
- 14) кеманча
- 15) хурку чигани

III. Мембранные инструменты

Ударные:

- 16) тэп (чечерен, дап, ччиргъилу, жергъен, дафт)
- 17) типлипитом
- 18) далдам (тэп, дам, кили, дачу, далдабу)

IV. Самозвучающие инструменты

Фрикционные:

- 19) чанг-чугур

Уже простое сравнение этих перечней показывает, сколь значительные изменения претерпела общая «панорама» дагестанского инструментария при переработке издания. Еще более ощутимы эти изменения в описаниях одних и тех же инструментов.

Важнейшие моменты, которые обращают на себя внимание во втором издании «Атласа», следующие:

1. Общее увеличение количества инструментов:

а) за счет трех вновь зарегистрированных дагестанских инструментов (ксюл – открытая флейта; хурку чигани – даргинская скрипка; чанг-чугур – самозвучающий инструмент из стебля кукурузы).

б) за счет расширения перечня инструментов, упоминаемых в качестве бытующих (но не «коренных» дагестанских): здесь в добавление к отмеченной в первом издании балалайке названы домра и мандолина.

2. Изменения в классификации, которые заключаются:

а) в появлении новой группы, прежде в дагестанском

инструментарии не представленной – это группа «самозвучащих» (чанг-чугур).

б) в ликвидации группы «язычковых» (это общее изменение в классификационной схеме «Атласа»), в результате чего дагестанская гармоника переведена в группу духовых инструментов (подгруппа «язычковых», вид «с проскакивающим язычком»).

в) в переводе глиняной свистульки симси из «свистковых» в вид «окариновидных», ранее в дагестанском инструментарии не представленный⁶³.

г) в образовании подвида «открытых продольных флейт», который также отсутствовал в дагестанском разделе первого издания «Атласа».

3. Коренное обновление терминологии (национальных названий инструментов).

Анализ содержания дагестанского раздела «Атласа» и, попутно, сравнение двух его редакций мы начнем с этого последнего нововведения. Объясняя причины изменений в терминологической части «Атласа», авторы справедливо указывают, что у разных народов Дагестана, «очень часто один и тот же инструмент называется... по-разному»⁶⁴. На этом основании, как сказано далее, «в «Атласе» приводятся не все названия, а лишь наиболее употребительные – как правило, первым дается лезгинское, которое считается общепринятым в литературе»⁶⁵. К сожалению, это последнее утверждение неверно и голословно. Ни в работах, указанных в «Атласе» в качестве источников⁶⁶, ни в каких-либо других работах по данному вопросу не существует

⁶³ В основном тексте второго издания (как это было и в первом издании «Атласа») «симси» находится в группе флейтовых и ее принадлежность к окариновидным никак не оговорена (см. с. 145). Эта ошибка исправлена в классификационной схеме в приложении (с. 373).

⁶⁴ «Атлас – 2». С. 145.

⁶⁵ «Атлас – 2». (Выделено мной. – М. Я.).

⁶⁶ См. список опубликованной литературы и рукописных материалов по вопросам народного инструментария и народной музыки в кн. «Атлас – 1». С. 392–395.

утверждений о том, что лезгинские названия инструментов народов Дагестана следует считать единой, «общепринятой» терминологией. Полная несостоятельность такой «унификации» обусловлена уже хотя бы одним тем обстоятельством, что такие типично дагестанские, специфические инструменты, как например, тамур (пандур), чагана, агачкумуз, вообще не встречаются у лезгин и соответственно не имеют лезгинских названий (либо, если и имеют, то названия эти не «общеприняты», а наоборот – малоупотребительны). Неизвестно, из каких источников вообще черпали авторы сведения о соотношении языков в Дагестане и шире – о его этническом составе, но можно определенно утверждать, что источники эти весьма ненадежны. Так, среди народностей Дагестана здесь упоминаются несуществующие в качестве этносов «ахтынцы», «кайтаки», но не упоминаются ногойцы, рутульцы, горские евреи и многие другие. Трудно без улыбки читать следующее описание современного праздника: «В Южном Дагестане во время праздника цветов (9 июля), отмечаемого до сих пор, мужчины, в сопровождении зурначей, встречают женщин и девушек, возвращающихся с полей в аул с охапкой цветов. Затем под звуки зурн и барабана мужчины пляшут в военных доспехах(!) с обнаженными шашками(!) в руках»⁶⁷.

В самом написании (транскрипции) и акцентуации терминов также встречается немало ошибок.

Говоря об «Атласе» в целом, следует, конечно, иметь в виду специфику этого издания. Вопросы происхождения (автохтонные или заимствованные формы), степени распространенности и т. п. в «Атласе», как правило, рассматриваются очень бегло или совсем не рассматриваются. Авторы «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» не хотели все же оставить без внимания весь этот комплекс проблем, в особенности вопрос о том, какие из бытующих в Дагестане инструментов считать «коренными», собственно дагестанскими, какие – привнесенными, заимствованными. По-

⁶⁷ «Атлас – 2». С. 146. (Выделено мной. – М. Я.).

пытка постановки этой сложной проблемы в отношении народного инструментария в целом имеется в статье К. Верткова, которой открывается второе издание «Атласа», однако, высказанные в ней соображения, как нам представляется, не дают четких критериев для решения вопроса в каждом конкретном случае. «Проблема «межнациональных» (то есть, встречающихся у двух или нескольких народов, термин этот представляется неудачным. – М. Я.) музыкальных инструментов весьма сложна, и решить ее можно лишь при условии изучения каждого такого инструмента в тесной связи с историей народов, у которых он бытует», – пишет К. Вертков («Атлас – 2», с. 6). Это положение верно (хотя и слишком общо), но оно имеет значение лишь для действительно спорных случаев. Между тем во втором издании «Атласа» среди дагестанских народных инструментов мы находим новый, не зарегистрированный в первом издании струнный смычковый инструмент под названием «хирку чигани». Сообщается о нем немного, буквально семь слов: «обычная скрипка (разрядка моя. – М. Я.), нередко самодельная, распространена среди даргинцев». Кроме того, отмечается, что «под ее аккомпанемент исполняют древние народные песни» («Атлас – 2», с. 149). Скрипка как фабричного, так и кустарного производства («самодельная»), действительно встречается в нашем народном музыкальном быту, причем наибольшее распространение она получила у лакцев, а не у даргинцев⁶⁸. Однако относить ее к собственно дагестанским инструментам, конечно, не следует, и для решения данной конкретной «проблемы» не требуется ни изучения инструмента, ни обращения к истории народа.

Кстати сказать, инструменты, проникшие в Дагестан лишь в последние десятилетия (а к скрипке это относится едва ли не в наибольшей степени), перечислены в особом дополнительном абзаце в конце раздела «Дагестанская АССР», набранном петитом. Здесь, в частности, отмечается,

⁶⁸ Именно у лакцев она впервые зарегистрирована С. Керимовым (см. выше). Использование скрипки в музыкальном быту лакцев подтверждается и нашими наблюдениями.

что «в последнее время в Дагестане получили распространение балалайка, домра и мандолина». Именно здесь, видимо, следовало бы назвать и скрипку, независимо от того, с каким национальным названием («хурку чигани» – у даргинцев, как свидетельствует «Атлас – 2», «чагъана» – у аварцев, «искрипка» – у лакцев) она бытует.

Принципиальное значение имеет пополнение описания дагестанского инструментария двумя другими, действительно новыми для науки инструментами. Это продольная открытая флейта с названиями «ксюл» у лезгин, «шятахьи» у даргинцев, «зыбызгы» у кумыков и самозвучащий фрикционный инструмент чанг-чугур. Не только сами эти инструменты, но и какие-либо им подобные «представители» их групп, подгрупп и видов на территории Дагестана прежде не были зарегистрированы. К сожалению, изображения (фотографии) именно этих инструментов в «Атласе» как раз отсутствуют, а описания чрезвычайно лаконичны. В особенности это относится к чанг-чугуру, о котором сообщается следующее: «Инструмент, аналогичный абхазскому акунджьапхьарца из двух стеблей кукурузы с отщепленными и приподнятыми на подставки полосками верхнего слоя. Стебли трут один о другой, извлекая звук. На чанг-чугуре теперь играют только дети и подростки (?!)» («Атлас – 2», с. 150).

Представить себе ясно конструкцию и хотя бы самый общий характер звучания инструмента по такому описанию весьма затруднительно, более того – невозможно. Не очень помогает и отсылка к описанию аналогичного абхазского инструмента, поскольку это описание также довольно кратко и опять-таки не сопровождается ни рисунками, ни фотографиями: «Акунджьапхьарца» (букв. – «апхьарца из кукурузы»). Инструмент делается так: кукурузный стебель срезают в том месте, где есть углубления от початков. В продольном направлении надрезают и отщепляют узкие полоски, под которые подводят маленькие подставки (этим акунджьапхьарца похожа, как ни странно, на африканский инструмент валиху). Таким же образом обрабатывают и другой стебель. Зажав один из них между коленями, дру-

гим, взятым в руки, трут по нему, извлекая своеобразные звуки, и чем быстрее движения, тем звуки становятся громче. Абхазы считают акунджьапхьарца прототипом своего смычкового инструмента «апхьарца» («Атлас – 2», с. 135). Как видно, и это описание оставляет очень много неясных мест⁶⁹ и в свою очередь отсылает... к африканскому «валиху»! Не совсем понятна конструкция инструмента, но, судя по описанию, указанию на существование подставки, а также сравнению с абхазским струнным смычковым инструментом апхьарца, можно заключить, что верхний слой стебля кукурузы надрезается таким образом, что оба конца «узкой полоски» сохраняют связь со стеблем. После подведения «подставки» получается нечто вроде струны (и соответственно на другом стебле – вроде волоса на смычке). Если наши догадки верны, то не ясно, почему эти инструменты отнесены авторами «Атласа» к самозвучащим фрикционным, а не к архаическим струнным смычковым? Непонятно из описания и многое другое: размеры инструмента; количество полосок – «струн», национальная принадлежность чанг-чугура. К сожалению, и здесь отсутствуют какие бы то ни было указания на источники сведений об этом неизвестном ранее инструменте.

Отмеченные недостатки фундаментального издания, каковым является «Атлас музыкальных инструментов народов СССР», существенно снижают его научную ценность и заставляют критически подходить к его материалам в целом.

Однако значение «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» как первого опыта научно систематизированного и для своего времени наиболее полного свода народного инструментария неоспоримо (мы говорим здесь, разумеется, лишь о дагестанском разделе этого капитального труда).

⁶⁹ Столь же лаконично описание этого архаического инструмента в книге И.М. Халиба «Абхазские народные музыкальные инструменты» (Сухуми, 1967. С. 54). Попытка теоретической «реконструкции» инструмента предпринята нами на основе ряда дополнительных параллелей и аналогии с табасаранским «багаром» (см. раздел «Хордофоны»).

Сопоставление «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» с предшествующими работами по дагестанскому инструментарию и сравнение двух редакций «Атласа» неизбежно должно привести к размышлениям методологического характера. Основной методологической установкой всех рассмотренных выше трудов, с 20-х по 70-е годы включительно, оставался, в сущности, утилитарно-эмпирический взгляд на самый предмет изучения: музыкальный инструмент. Подобная ситуация в науке достаточно типична и исторически легко объяснима. Первые публикации музыковедческого характера в Дагестане рождались отнюдь не как строгие академические студии. Их появление было вызвано конкретными практическими потребностями музыкальной жизни, задачами строительства нового типа художественной культуры, в частности, создания национальных профессиональных исполнительских коллективов (например, ансамблей и оркестров народных инструментов), организации музыкального образования с учетом своеобразия народной культуры и т. д. Естественно, что при этом в сферу внимания попадали в первую очередь явления, лежащие непосредственно перед глазами, на поверхности народно-национального быта, практическая «полезность» которых была очевидной и бесспорной: наиболее употребительные, широко распространенные инструменты, самые популярные жанры песенного, танцевального фольклора и т. п. Следует также не упускать из вида и настроенное, а нередко и агрессивно-отрицательное отношение к целым пластам и эпохам национальной культуры, насаждавшееся по примитивно толкуемым, идеологическим мотивам в первые дореволюционные десятилетия и по инерции сохранявшееся в общественном сознании в позднейшие годы, в иных случаях – вплоть до наших дней. Не в последнюю очередь это относилось к явлениям архаическим, связанным с какими-либо древними народными обрядами, обычаями, вообще – к «пережиткам прошлого». Прямолинейный прагматизм и гипертрофированная социальная «идеологизированность» познания, объяснимые и в какой-то ме-

ре неизбежные на ранних этапах, оказались, однако, не только весьма устойчивыми, но и весьма прочно сковавшими научную мысль факторами, ограничившими исходное понимание темы и предмета исследований.

Действительно, и в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР», и в наиболее полных по номенклатуре работах дагестанских авторов число описываемых музыкальных орудий не выходит за рамки некоего установившегося контингента. Незначительные пополнения происходят, главным образом, за счет включения в поле зрения отдельных инструментов, заимствованных из других национальных культур. Принципиально важным с точки зрения методологии представляется поэтому появление в «Атласе – 2» примитивного архаического инструмента «чанг-чугур» (см. выше). К сожалению, в теоретической вводной части труда это нововведение не получило никакого обоснования.

Между тем без обновления методологических позиций дальнейшие шаги в изучении народного музыкального инструмента Дагестана стали, строго говоря, малоперспективными.

В публикуемой работе предпринята первая попытка нового, более широкого подхода к теме на базе теоретического обоснованного (во вводном разделе книги) понимания сущности музыкального инструмента как элемента музыкальной культуры в целом. Уточнение исходных теоретических позиций и использование современной методологии описания инструментов позволило существенно расширить общую картину музыкального инструментария народов Дагестана. Как показано выше, в Дагестане к моменту начала нашей работы было зарегистрировано около двадцати инструментов, тогда как в настоящем издании их представлено уже около шестидесяти. Таким образом, впервые описано и введено в научный оборот около сорока инструментов, как ныне бытующих, так и ушедших из народной музыкальной практики. Столь заметное увеличение общей номенклатуры звуковых орудий многонационального региона представляется существенным результатом исследования.

Наряду с этим, в «Атласе музыкальных инструментов

народов Дагестана» значительно дополнено и откорректировано описание инструментов, зафиксированных в прежних работах. Материал настоящего атласа в целом позволяет, таким образом, по-новому рассматривать вопросы о богатстве, разнообразии, самобытности инструментария народов Дагестана.

Собранные в атласе данные по устройству и технологии изготовления инструментов могут быть использованы при их промышленном производстве, а также в процессе их усовершенствования и реконструкции. Ряд описанных впервые инструментов может пополнить состав существующих профессиональных и самодеятельных оркестров и ансамблей дагестанских народных инструментов, освежить их тембровую палитру, расширить арсенал художественно-выразительных средств и диапазон технических возможностей, углубить национальное своеобразие звучания, обогатив тем самым современную музыкальную практику.

Несмотря на то, что представленная в нашей работе номенклатура музыкального инструментария Дагестана в три раза превышает все описанное в трудах предшествующих исследователей, ее не следует считать исчерпывающей. Продолжение полевых изысканий на основе современных теоретических и методологических принципов, несомненно, позволит полнее описать различные приемы работы народных мастеров, особенности технологии изготовления отдельных инструментов, пополнить и уточнить национальную музыкальную терминологию, более того, – обнаружить какие-то новые формы и разновидности народных инструментов, а может быть, и совершенно неизвестные виды. Сознвая неполноту и многие иные несовершенства своего труда, автор все-таки решается на его опубликование, надеясь, что он даст толчок – пусть даже именно своими недостатками – к дальнейшей поисковой и исследовательской работе и тем самым к более глубокому познанию уникального мира звуковых орудий горцев как неотъемлемой части самобытной материальной и духовной культуры народов Дагестана.

Список сокращений

«Атлас – 1» – *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963.

«Атлас – 2» – *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.

ДНМ – *Ханукаев Х.М., Плоткин М.И.* Дагестанская народная музыка. Махачкала, 1948.

Закс, История – *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York, 1940.

Закс – *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente. Second Revised and Enlarged Edition. New York, 1964.

Кунц – *Kunz L.* Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei, Teil 1. Leipzig, 1970. (HEV, Serie 1, Band 2).

МЭ – Музыкальная энциклопедия. Т. 1–6. М., 1973–1982.

Очерки – *Якубов М.* Очерки истории дагестанской советской музыки. Т. 1. 1917–1941. Махачкала, 1974.

ПА – *Гасанов Г.А.* Песни аварцев / Публикация и комментарии М. Якубова // Традиции и современность. (Актуальные вопросы истории и современного развития искусства Дагестана). Махачкала, 1977.

Сэндрей – *Sendrey A.* Musik in Alt-Israel. Leipzig, 1970.

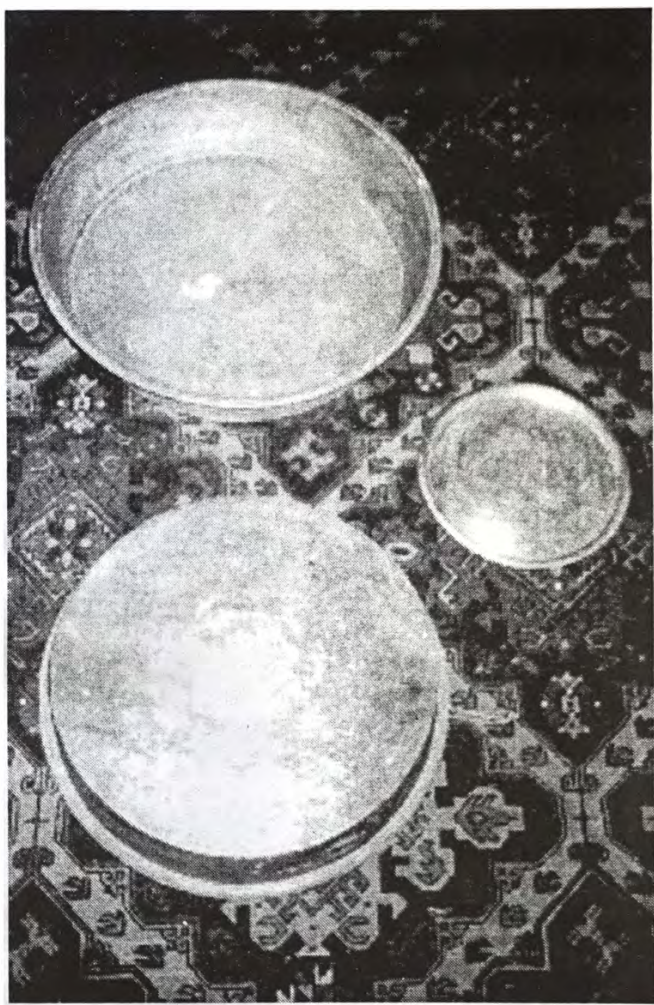
Хашба – *Хашба И.М.* Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1967.

HEV – Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Leipzig, 1967.

авар. – аварское
горскоевр. – горскоеврейское
губд. – губденский говор даргинского языка
дарг. – даргинское
кайтаг. – кайтагский диалект даргинского языка
кум. – кумыкское
лак. – лакское
лезг. – лезгинское
множ. – множественное число
ног. – ногойское
таб. – табасаранское

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

(Фотографии автора. 1970–1980 гг.)



1. Два саргаса и салинж (справа)



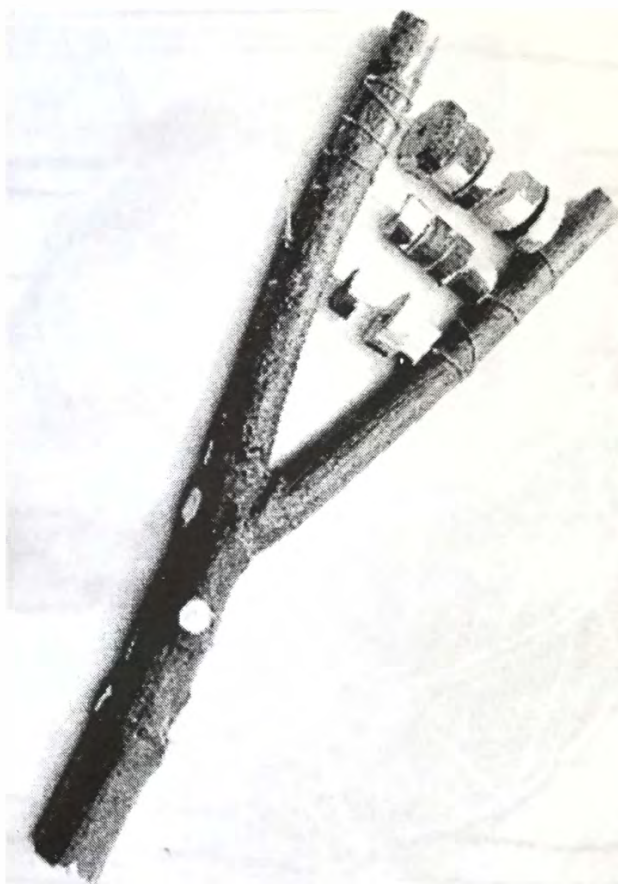
2. Использование корпуса струнного инструмента (в данном случае – гитары) в качестве ударного инструмента в ансамбле с баяном для аккомпанементу пению



3. Бытовой предмет (кувшин), превращенный в музыкальный инструмент: «райбтроммель» из Южной Чехии (фото с иллюстрации в книге А. Buchner «Musikinstrumente von Anfangen bis zur Gegenwart»)



4. Раххикон из двух орехов. Изготовлен
Камиль-Пашой Алескеровым



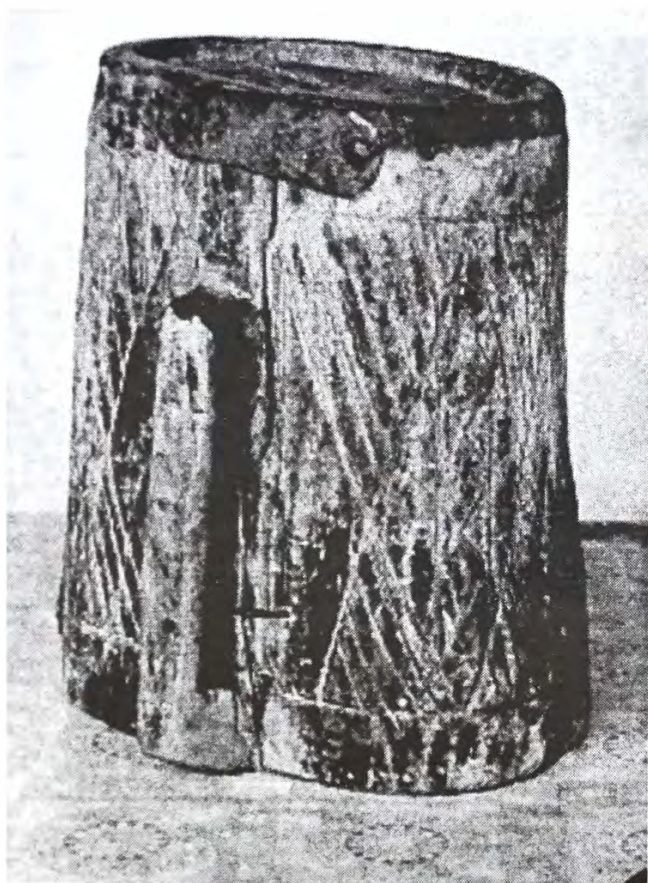
5. Черхер (деревянный сistr). Реконструкция автора



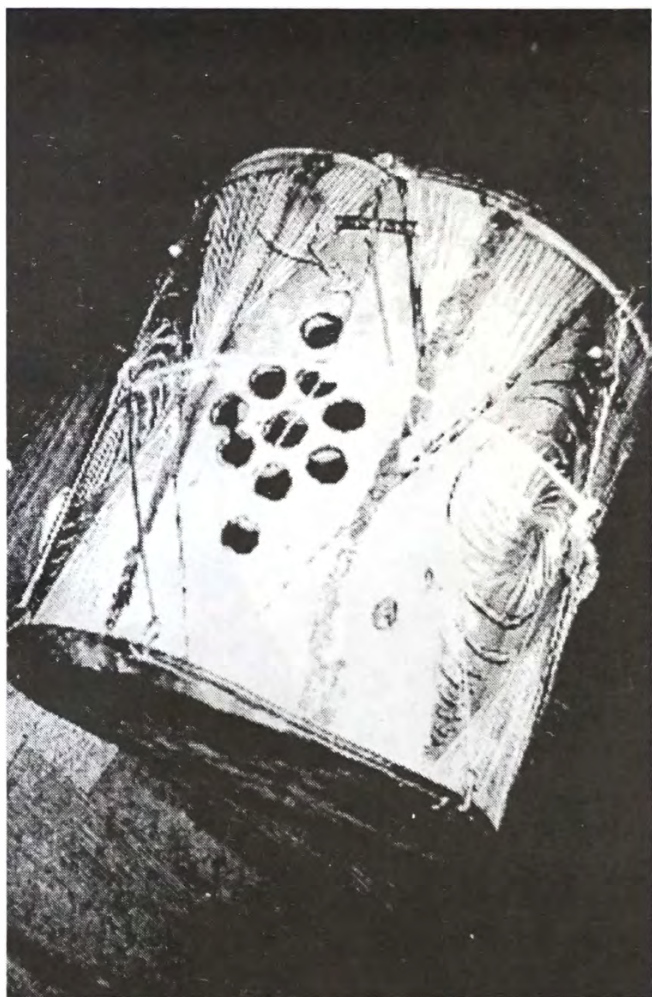
6. Гавал. Традиционный двусторонний
дагестанский барабан



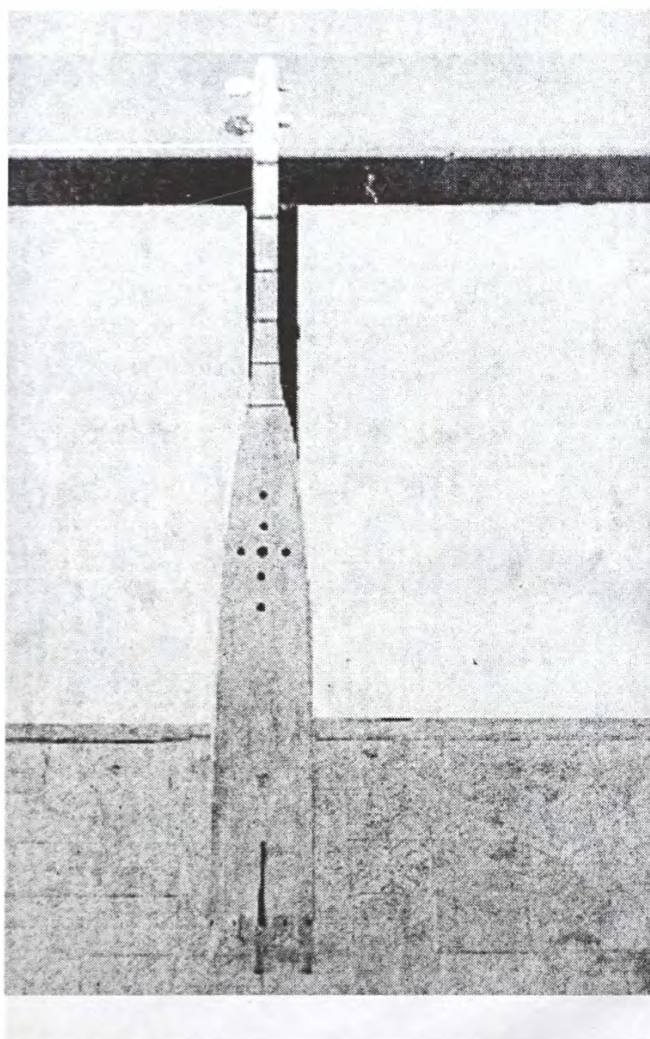
7. Тимплипитом – небольшие литавры с металлическими котлами и кожаной мембраной. Слева окариновидная свистулька гештеру (пештеру)



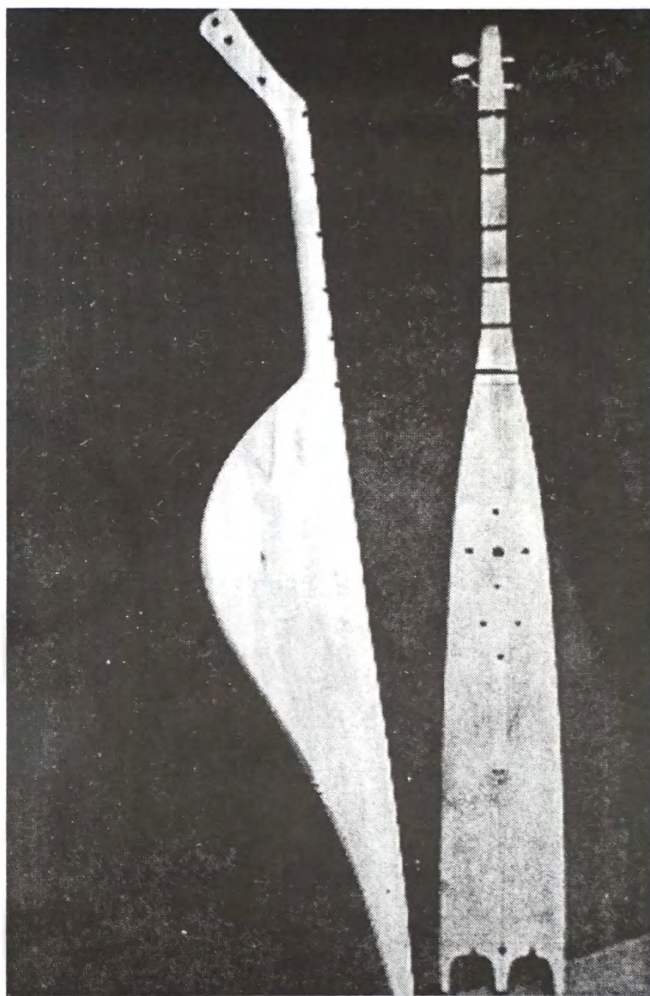
8. Мерка для сыпучих продуктов: кали (аварское название), дак (табасаранское название), используемая в качестве барабана с деревянной мембраной, в рабочем – в своей музыкальной функции – положении, т. е. перевернутая дном вверх



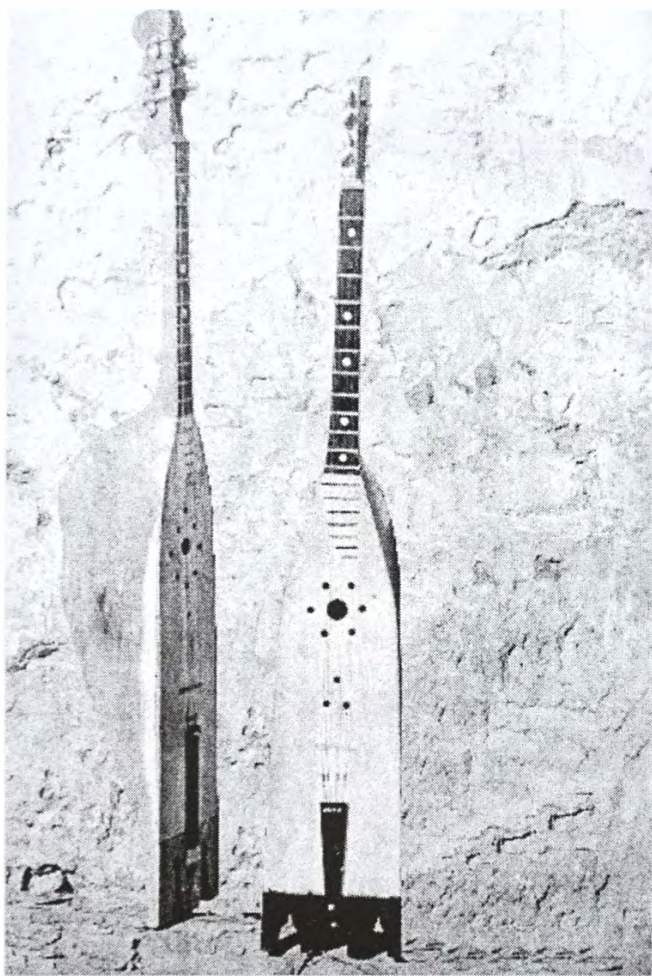
9. Барабан с большим количеством крупных отверстий в корпусе



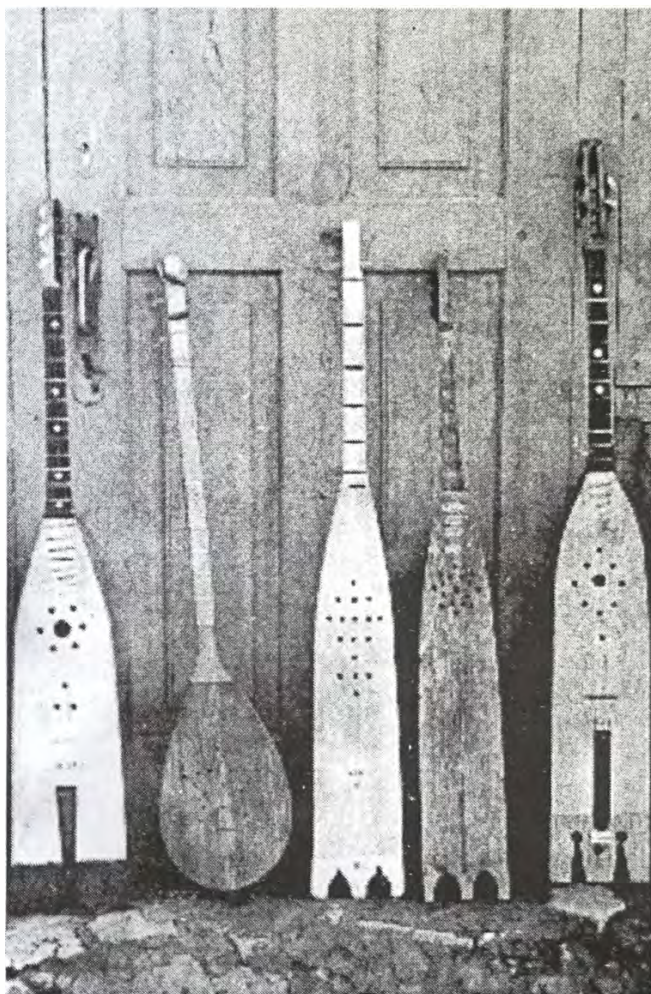
10. Традиционный аварский тамур с тремя ножками, пятью ладками и кожаным струнодержателем. Крестообразное расположение резонаторных отверстий на деке вряд ли связано с христианской символикой



11. Тамур с сильно отогнутой головкой (слева)



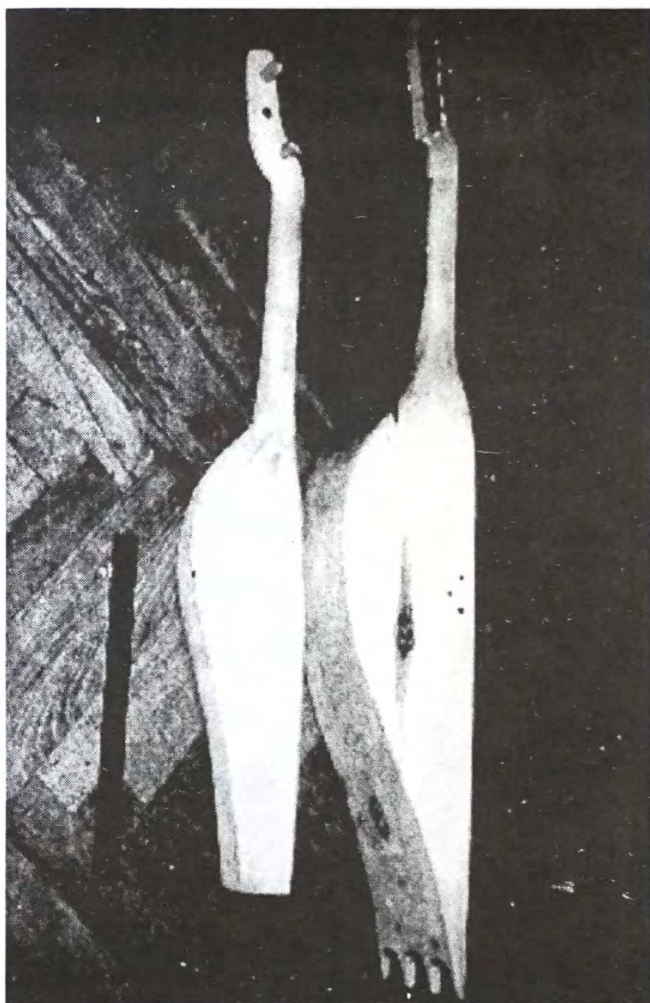
12. Экспериментальные образцы тамуров из
твёрдых пород дерева работы мастера Гусейн-Гаджи
Шамхалова, с. Хунзах



13. Экспериментальные образцы тамуров разной величины и чунгур (второй слева) работы Гусейн-Гаджи Шамхалова, с. Хунзах



14. Гусейн-Гаджи Шамхалов с тамуром
собственной работы



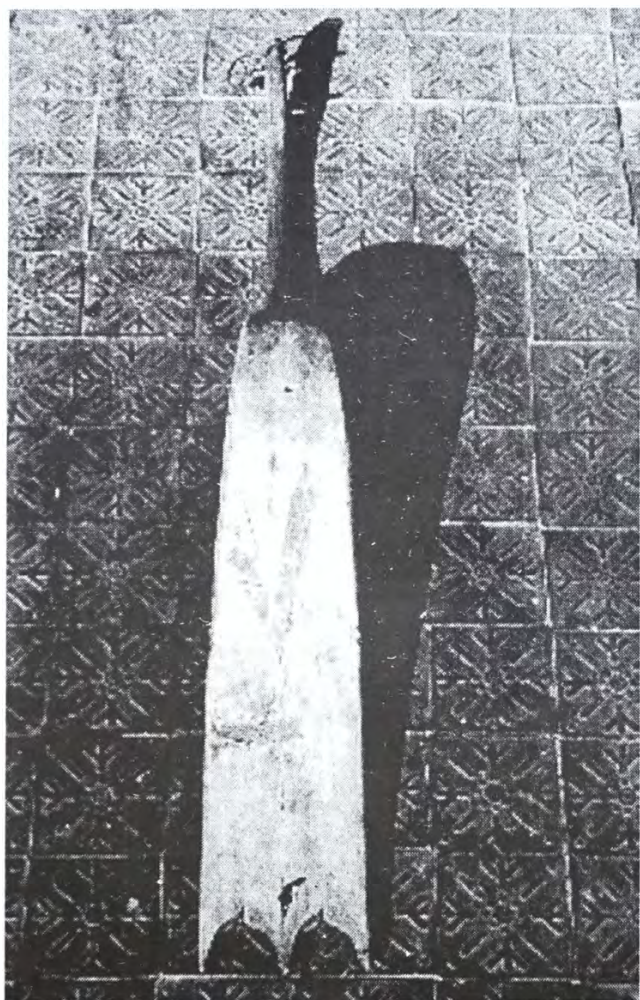
15. Большой тамур с четырьмя ножками,
металлической колковой системой и отверстиями
на боковой стенке и маленький (детский) тамур
без ножек и с килеобразным «гребнем»
на днище корпуса



16. Тамур



17. Тот же инструмент. Внешняя форма тамура отличается
своеобразным эстетическим совершенством



18. Тамур с отверстием в нижней стенке корпуса
и многочисленными следами ремонта



19. Мастер Магомед Халилов из с. Орта производит
выемку древесины из корпуса тамура



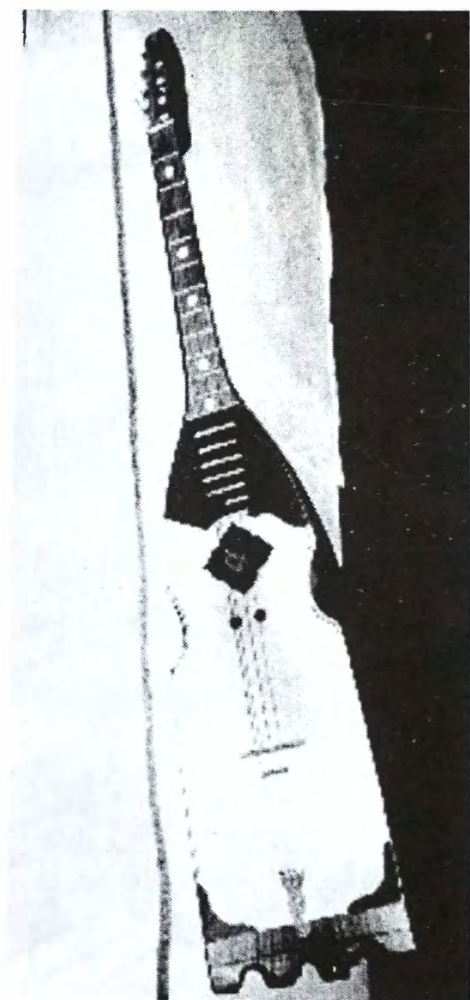
20. Тамур со сломанной декой. В проломе видно отверстие в нижней части корпуса, образовавшееся во время изготовления инструмента в процессе выемки древесины вслепую



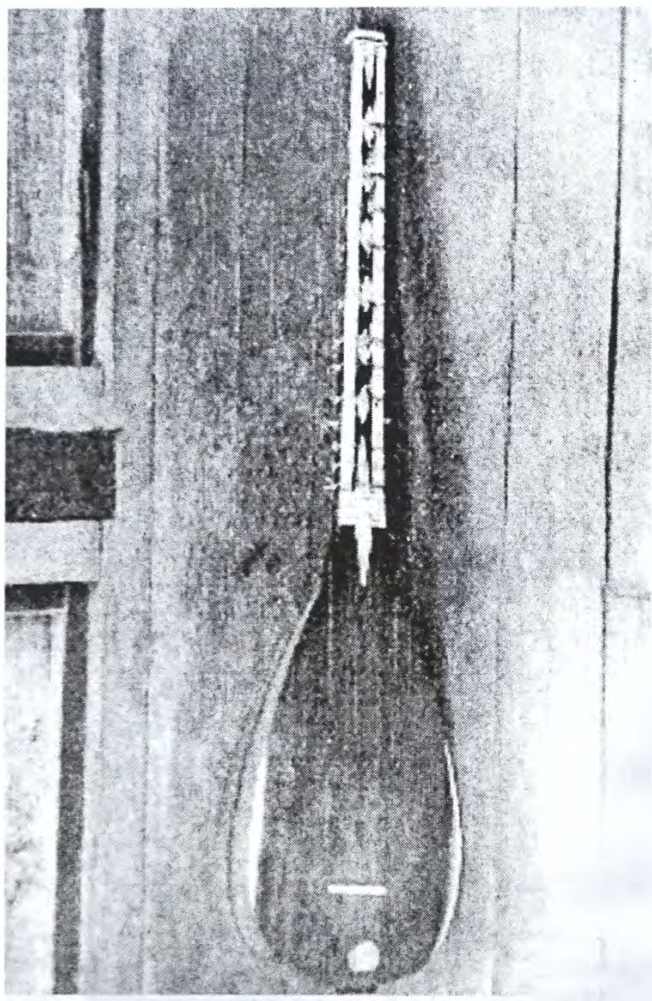
21. Пение под собственный аккомпанемент на пандуре – самая типичная форма мужского музицирования у аварцев



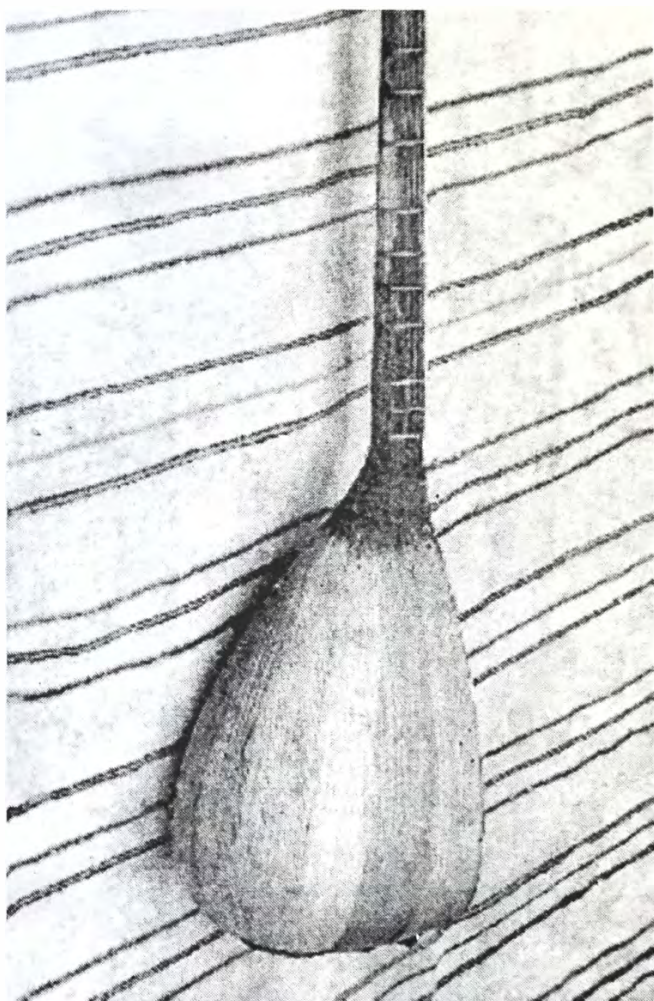
22. Средневековый европейский инструмент «трумшайт» (фото с иллюстрации в книге А. Buchner «Musikinstrumente von Anfangen bis zur Gegenwart»)



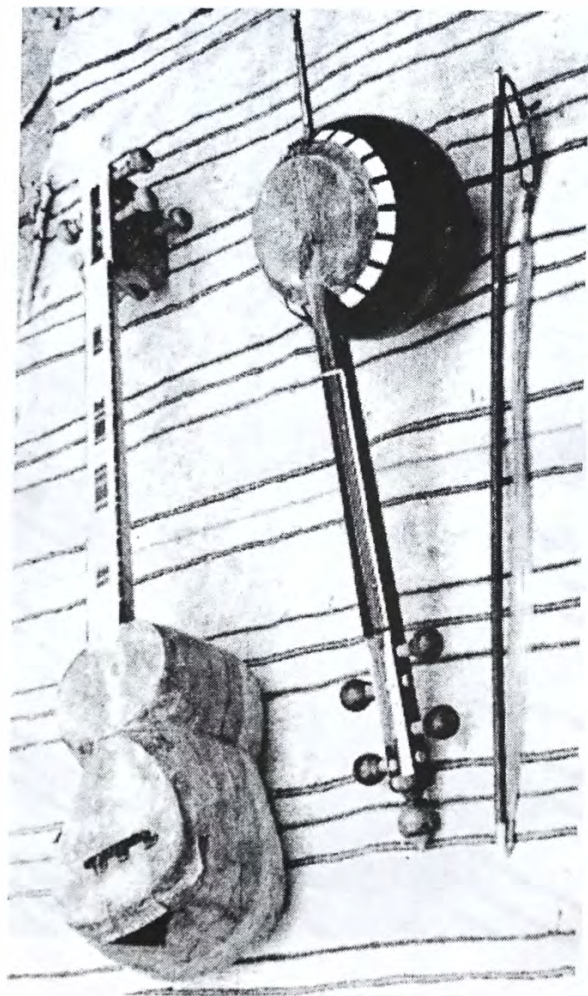
23. Модернизированный агач-кумуз работы мастера
Изамутдина Бадрутдинова (г. Буйнакск)



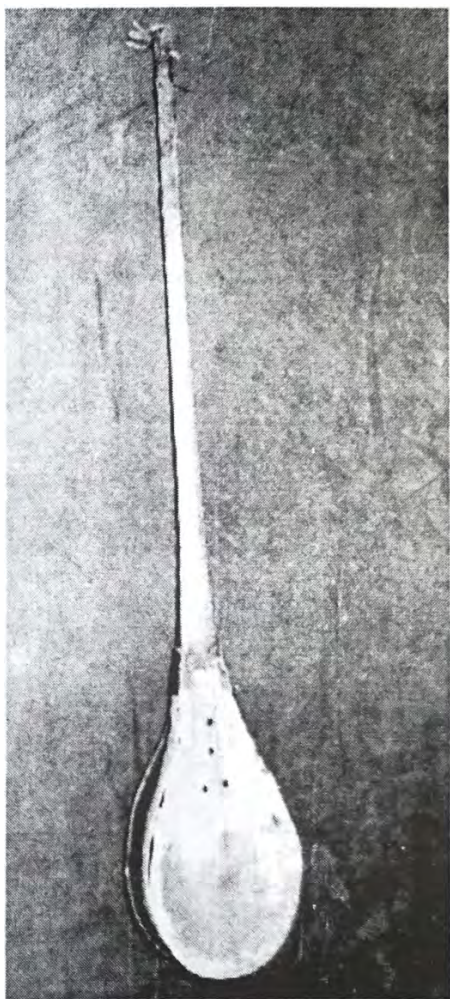
24. Чунгур с узорной инкрустацией
(кость по дереву) на грифе



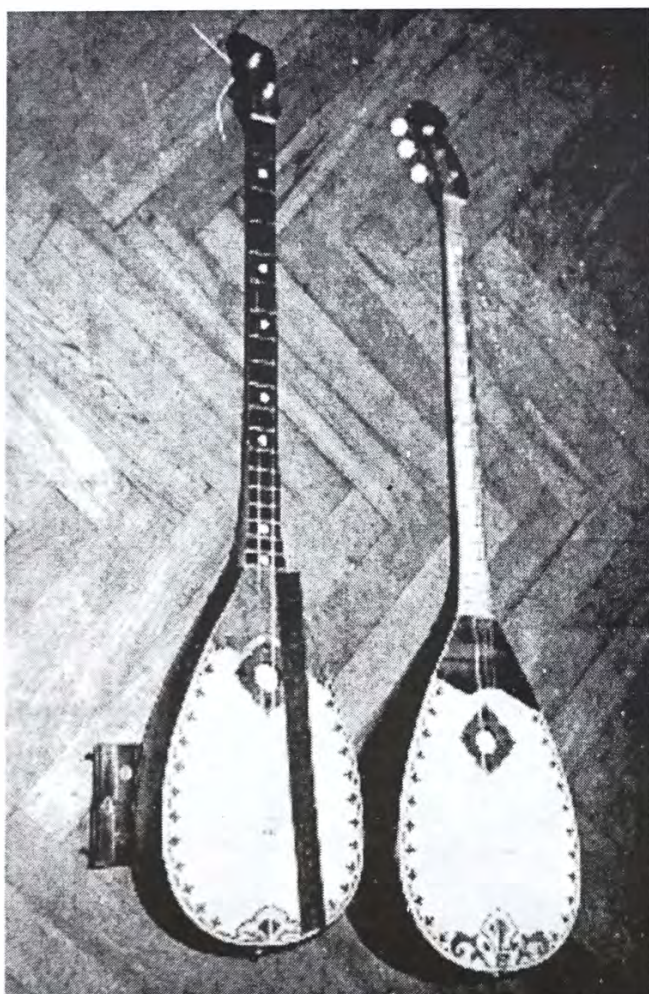
25. Чунгур. Вид сзади



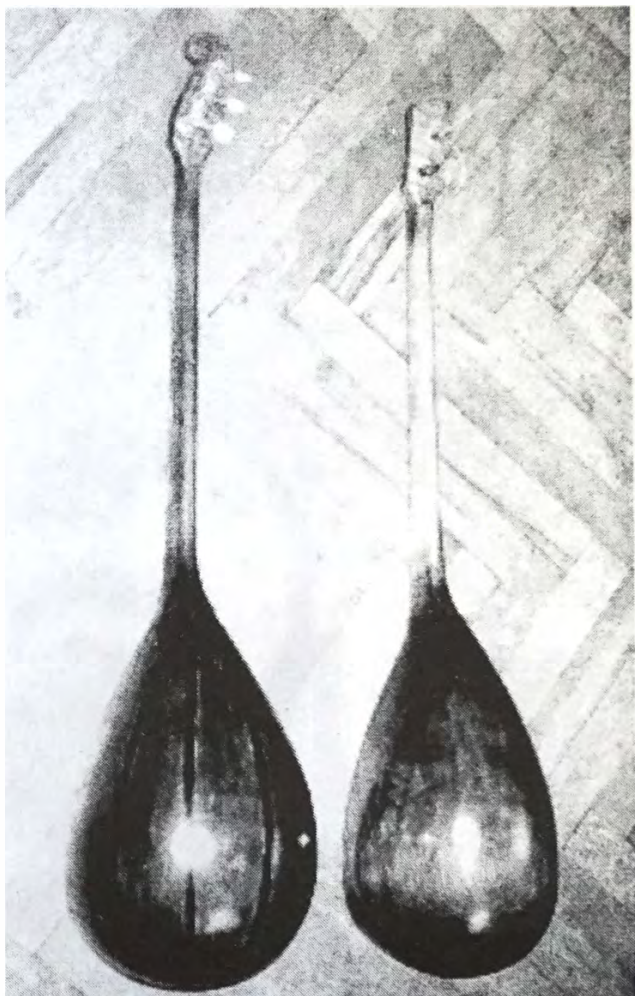
26. Тар (сверху) и четырехструнная кеманча



27. Старинная ногойская домбра



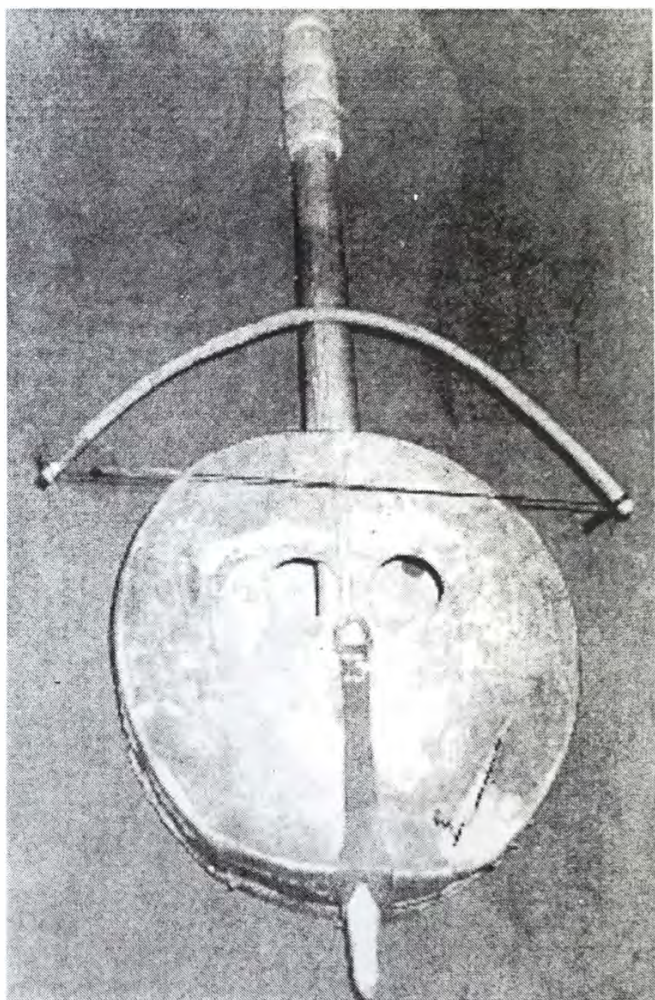
28. Современные модернизированные ногайские домбры работы мастера Изамутдина Бадрутдинова (г. Буйнакск). Вид спереди



29. Современные модернизированные ногойские домбры работы мастера Изамутдина Бадрутдинова (г. Буйнакск). Вид сзади



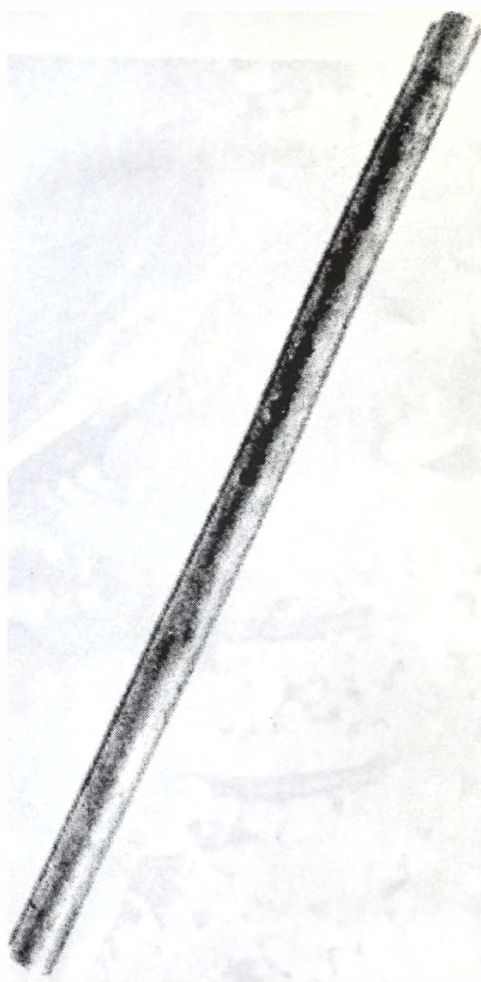
30. Модернизированный трехструнный тамур с балалаечной колковой механикой (справа) и чергес



31. Чагана с лукообразным смычком и антропоморфными элементами. Вид спереди



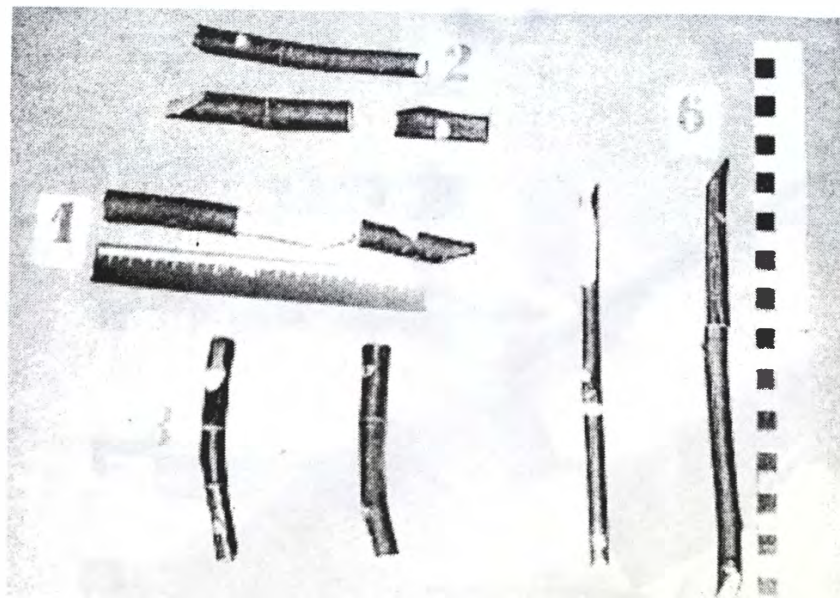
32. Чагана (экземпляр с задней стенкой из кожи). Вид сзади



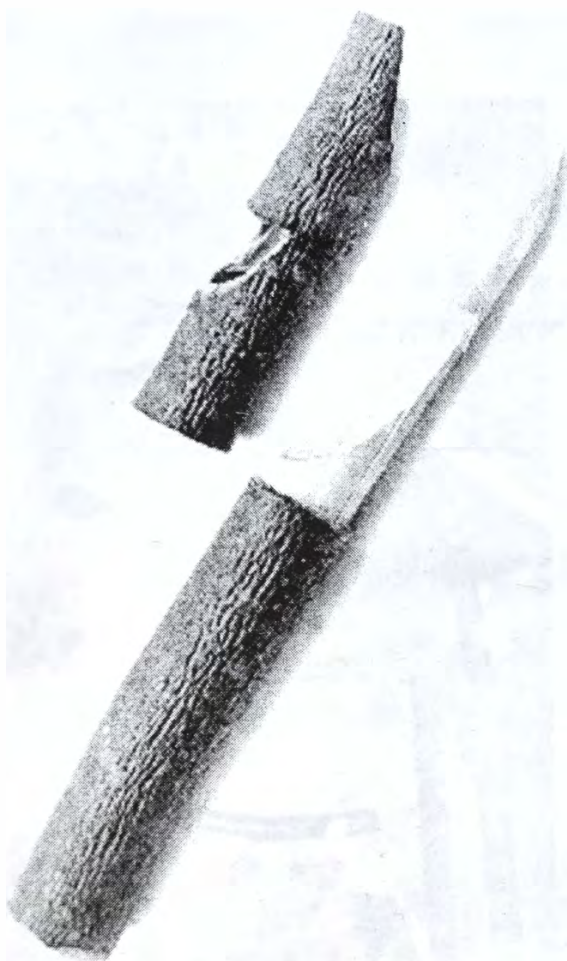
33. Шитрам



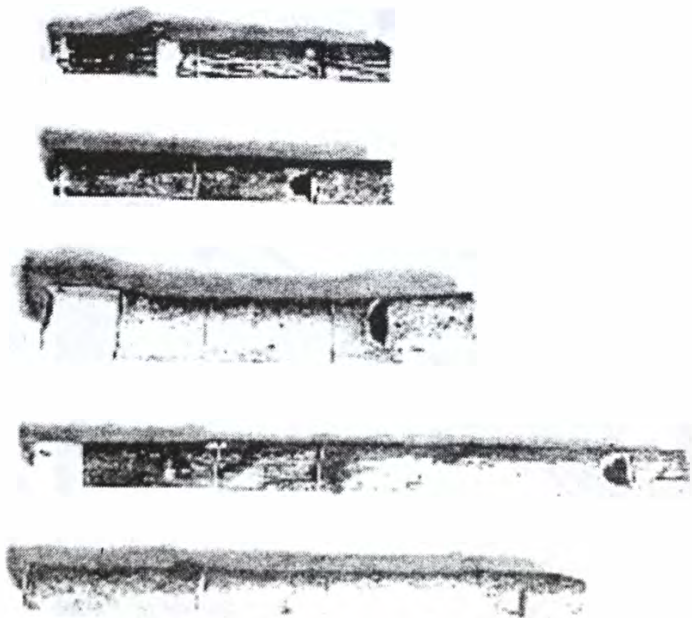
34. Исполнитель на шитраме Раджаб Рамазанов, с. Чурдаф Табасаранского района



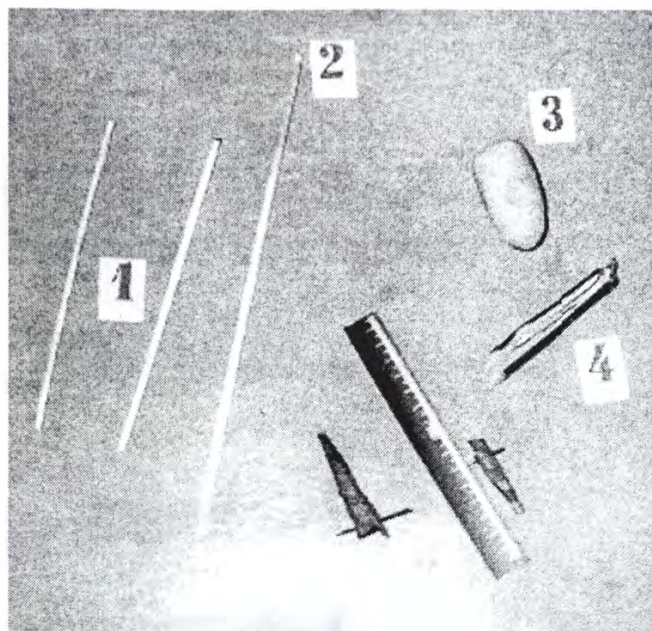
35. Простейшие свистковые аэрофоны: 1 и 2 - пещтеру с клювовидной головкой;
3 - шилли двойной; 4 - пещтеру с простой головкой; 5 - двойной хоран шит;
6 - простой хоран шит



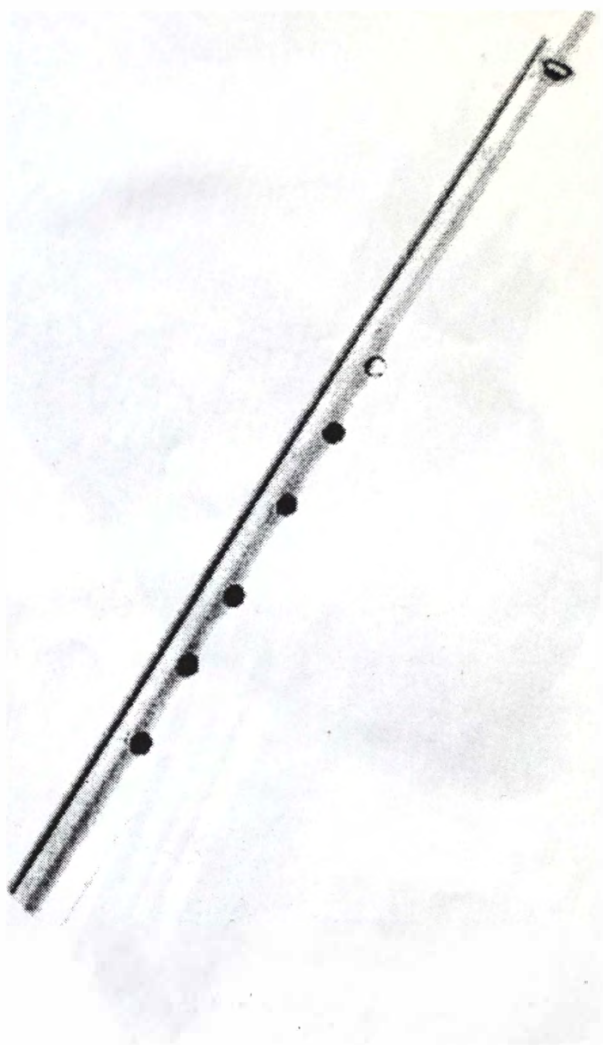
36. Пештеру с клювовидной головкой
в процессе изготовления



37. Свистковые аэрофоны из Польши (фото с иллюстрации в книге S. Oledzki «Polskie instrumenty ludowe»)



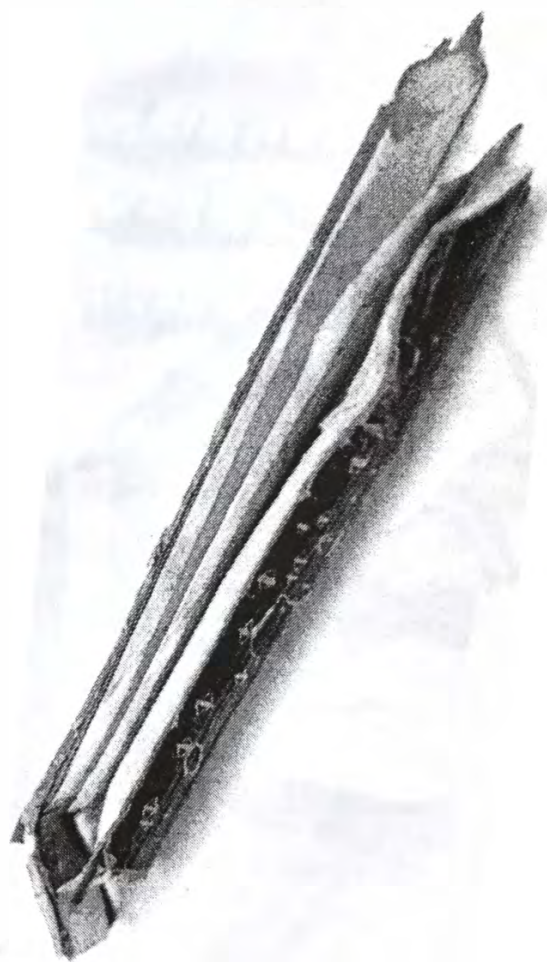
38. Простейшие аэрофоны. Язычковые: 1 и 2 - пилли; 4 - цигиппи; 5 - ттё-ттё.
Окариновидный: 3 - пештеру (хештеру)



39. Свистковая флейта (шитых, шувшув, шиттух, кшул, сыбызги, калам каи шитрам)



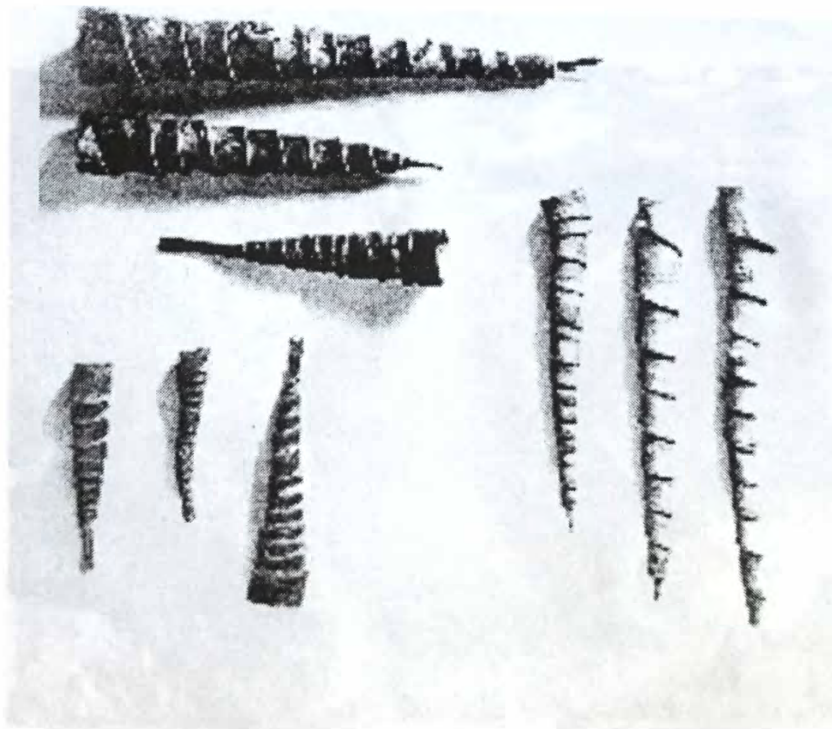
40. Глиняная свистулька (пештеру, хештеру)



41. Цигити



42. Ттё-ттё, табасаранский рожок из ивовой коры



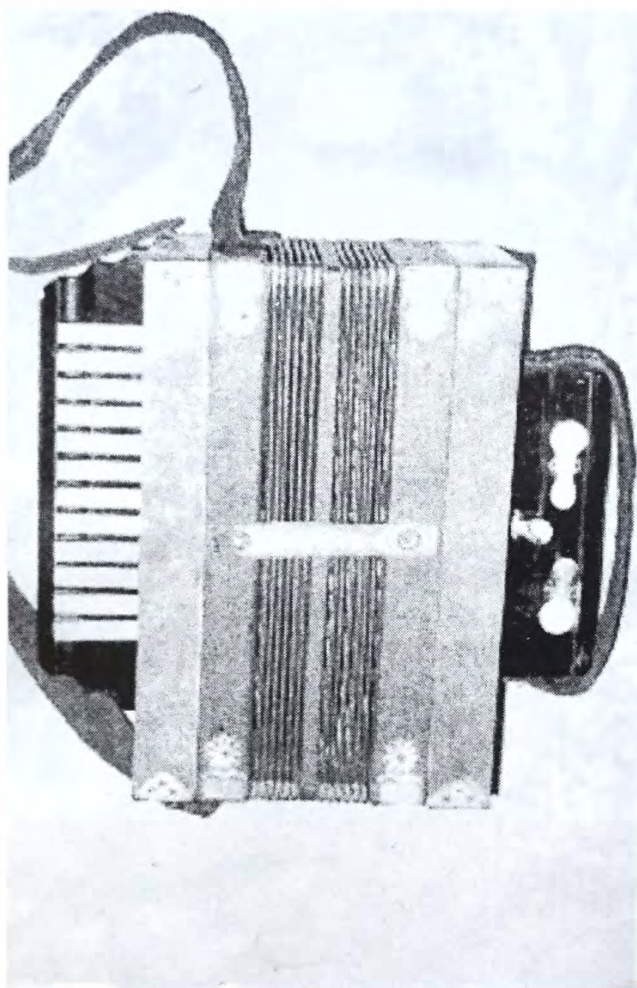
43. Польские рожки из коры деревьев со вставными пищиками (фото с иллюстрации в книге S. Oledzki «Polskie instrumenty ludowe»)



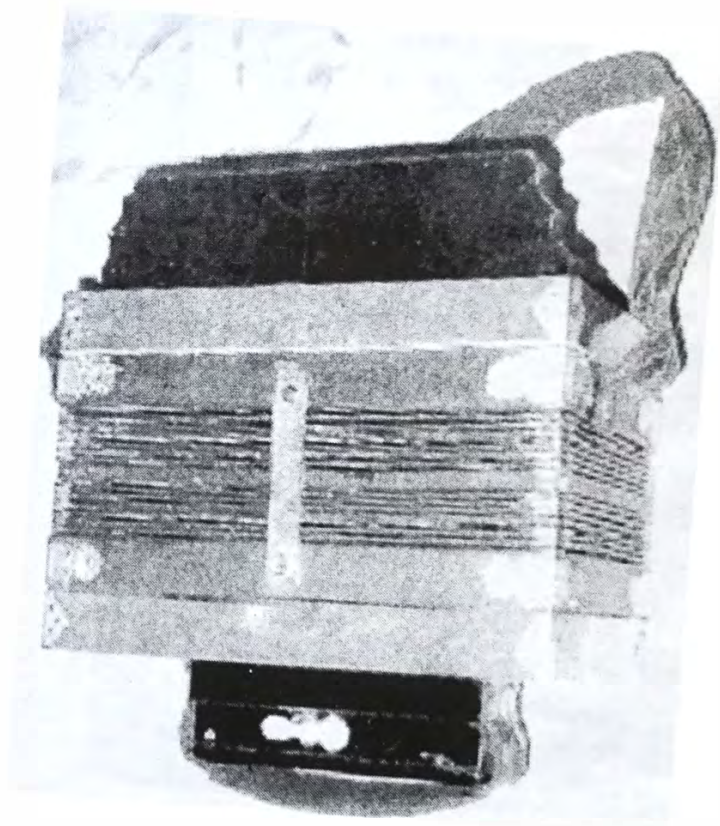
44. Рамалдан-халу (Рамалдан Мирзаев) за изготовлением ттё-ттё. Селение Курек Кинжинского сельсовета Табасаранского района



45. Автор книги за испытанием ттё-ттё
собственного производства



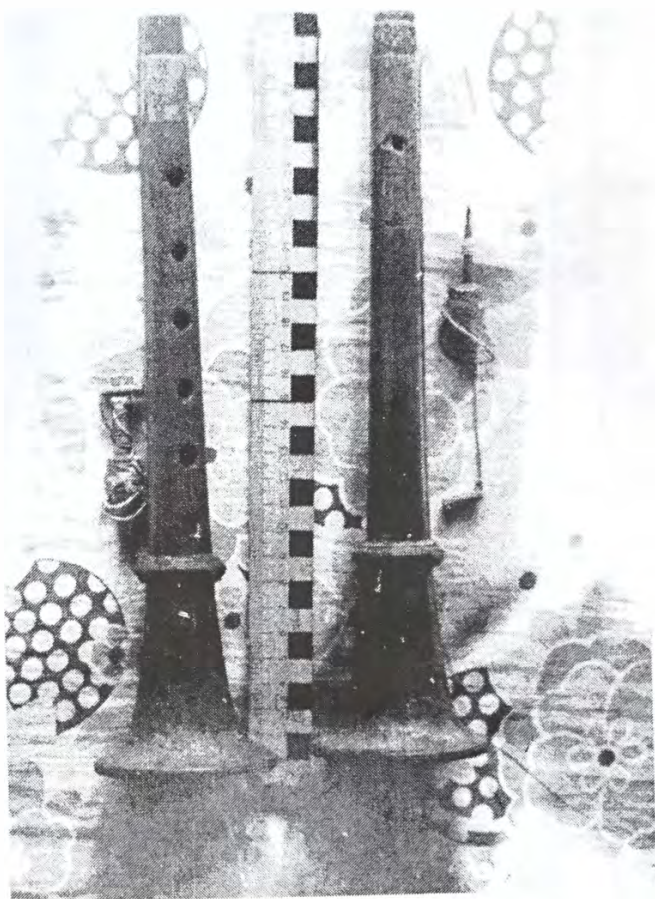
46. Дагестанская гармошка (арган, кереро, терс хомуз, чагана, кобыз, кеманча, комонча) с двенадцатью клавишами (правая клавиатура) и тремя басовыми клапанами



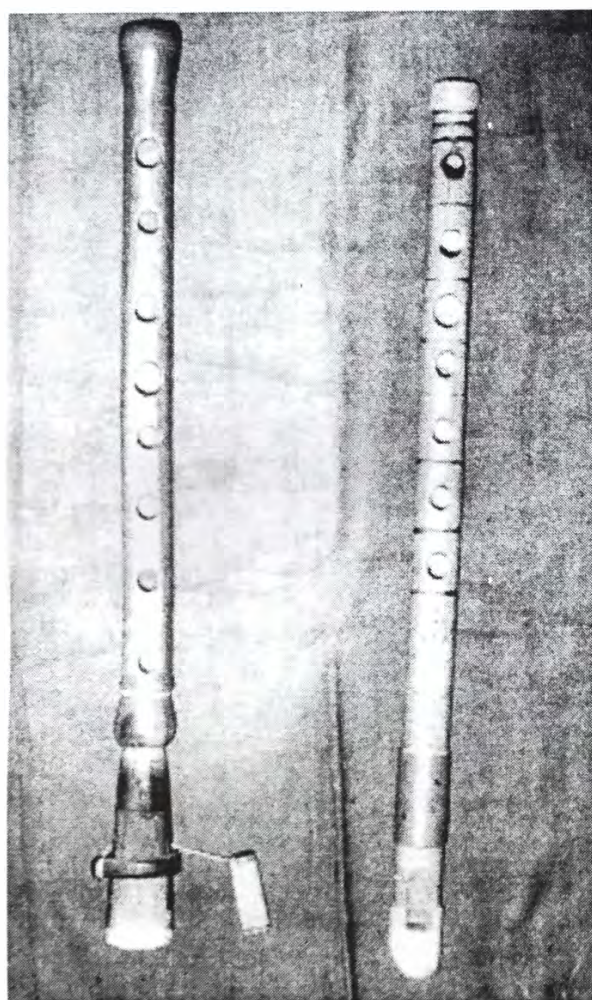
47. Тот же инструмент с обратной стороны



48. Исполнитель на двухрядной гармонике



49. Дагестанская зурна с характерным выступающим кантиком перед раструбом. Вид с лицевой (инструмент слева) и с тыльной стороны .





51. Те же инструменты с тыльной стороны



52. Исполнитель на ясти-балабане



53. Шуфор



54. Тот же инструмент со стороны вдувного отверстия

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ПРЕДИСЛОВИЕ</i>	3
АТЛАС МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК ОСОБАЯ ФОРМА НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ. Некоторые общие теоретико-методологические проблемы его содержания и структуры	7
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ НАРОДОВ ДАГЕСТАНА. АТЛАС	67
Первая часть. Идиофоны (самозвучающие инструменты)	71
Вторая часть. Мембранофоны (мембранные инструменты)	81
Третья часть. Хордофоны (струнные инструменты)	89
Четвертая часть. Аэрофоны (духовые инструменты)	144
ОЧЕРК ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДОВ ДАГЕСТАНА	191
<i>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ</i>	233
<i>АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ</i>	235

Манашир Абрамович Якубов

**АТЛАС МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
НАРОДОВ ДАГЕСТАНА**

Редактор *Г.М. Мурадалиева*

Компьютерная верстка *Т.А. Апбасови*

Сдано в набор 06.04.2001. Подписано в печать 31.07.2003.

Формат 60х84 1/16.

Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Бумага офсетная. Усл. п. л. 13,7.

Тираж 500. Заказ № 98

Издательство ДНЦ РАН
367000. Махачкала, ул. М. Гаджиева, 45.

